

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



## EL PRIMER ARQUITECTE A SANT PERE DE RODES Projectar una església fa deu segles

Josep Giner

# **EL PRIMER ARQUITECTE A SANT PERE DE RODES**

## **Projectar una església fa deu segles**

Josep Giner  
josep.giner@upc.edu  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV)  
Tesi per obtenir el grau de Doctor per la Universitat Politècnica de Catalunya,  
dirigida per José Ángel Sanz Esquide, Doctor Arquitecte

Programa de Doctorat de Teoria i Història de l'Arquitectura  
Departament de Composició Arquitectònica (DCA) / Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV)  
Edifici SC2 / C/ Pere Serra, 1-15 / 08173 Sant Cugat del Vallès/ Catalunya  
Sant Cugat del Vallès, febrer del 2012

Volum 2 de 2

# Taula

## Volum I

Resum / <b>Abstract</b> .....	i
Prefaci / <b>Preface</b> .....	ii v - iii
Sumari / <b>Contents</b> .....	xiii v - xiv
Llistat d'il·lustracions .....	xvi
Llistat d'abreviatures .....	xxii
Text i il·lustracions	
1. Recepció de l'edifici.....	1
2. Recepció de l'arquitectura altmedieval.....	10
3. <i>Architectus</i> .....	22
4. Quadrivi .....	47
5. Dibuix .....	61
6. Mida.....	102
7. Ordre.....	136
8. Idea.....	147
9. Conclusions / <b>Conclusion</b> .....	170 v - 171
Bibliografia utilitzada .....	175
Índex.....	189

## Volum 2

Sumari / <b>Sommaire</b> .....	i v - ii
Plànols	
Planta dels pedestals	
Planta de l'ordre inferior	
Planta de l'ordre superior	
Secció longitudinal a nord	
Secció longitudinal a sud	
Secció transversal de la nau a est	
Secció transversal del transsepte a est	
Secció transversal del transsepte a oest	
Apèndix: text amb citacions en les llengües originals	
Prefaci .....	1
1. Recepció de l'edifici.....	13
2. Recepció de l'arquitectura altmedieval.....	21
3. <i>Architectus</i> .....	33
4. Quadrivi .....	57
5. Dibuix .....	71
6. Mida.....	109
7. Ordre.....	141
8. Idea.....	151
9. Conclusions.....	173

1. L'église de Sant Pere de Rodes a été une architecture difficile: marginale aux synthèses, parce que hapax; discordante du catalogue, avant et après d'en avoir fait l'archéologie; monument de grande valeur ou non –et cela parfois en même temps. Si difficile qu'il a fallu y imaginer des changements majeurs pour la rendre acceptable; tellement difficile que même les mieux y ont vu –de temps en temps y ont touché- des éléments physiques qui n'ont jamais été là. Néanmoins, la forme du premier bâtiment ayant été déterminée et sa chronologie circonscrite dans des limites passablement étroites, la marge d'incertitudes a été réduite.

2. Nous savons quelles sont les origines de notre connaissance générique de l'architecture haut-médiévale, et nous avons conscience de quelques limitations de cette connaissance; en particulier, de la mesure de son anachronisme, du poids qu'ont eu dans sa constitution des intérêts impossibles à attribuer aux hommes d'il y a mille années. Et nous savons aussi qu'il est plus facile de repérer cela que de construire le contraire; que plutôt que de nous occuper à décider des valeurs relatives que nous devons accorder, dans cette architecture, au tectonique, au scénographique, au typique, au significatif ou au instrumental, il nous faut éclaircir si nos compartimentations mêmes –la distinction entre forme et contenu, per exemple- sont ou ne sont pas légitimes au Moyen Âge; et encore naturellement nous savons qu'il y a plus de possibilités de raccourcir la distance entre nous et l'objet de notre étude si nous demandons à cette connaissance anachronique de nous ouvrir les yeux que si nous croyons que lorsque nous dirigeons notre visage vers un lieu, nous y voyons ce que nous avons besoin de voir.<sup>1</sup>

3. Le projet de la première église de Sant Pere de Rodes a été précis et toujours réaffirmé en tout ce qui était considéré comme fondamental: il a été conçu, élaboré, transformé et dirigé par des personnes à formation supérieure –pas des maîtres-maçons- avec l'entendement structuré par l'idée des sens multiples de l'Écriture. Les références idéales d'architectes tels que ceux-la étaient les bâtiments bibliques, dont Dieu avait montré le modèle –et notamment le Tabernacle, le premier Temple, le Temple de la vision d'Ézéchiel et la nouvelle Jérusalem- et les grands bâtiments constantiniens de Terre sainte –surtout l'ensemble auprès de l'Anastasis.

4. On n'arrivait à l'exégèse qu'en passant d'abord par les arts du quadrivium, et à l'époque de la construction de Sant Pere de Rodes l'arithmétique et la musique avaient plus de poids que la géométrie; l'importance du calcul mental dans la formation était énorme. On ne doit pas tout-à-fait rejeter qu'au cercle où l'église a été conçue l'on puisse connaître, directement ou non, le texte de Vitruve: il n'y a

1. L'església de Sant Pere de Rodes ha estat una arquitectura difícil: marginal a les síntesis, per hàpax; discòrdia del catàleg, abans i després de fer-se'n l'arqueologia; valuosa o no –i això de vegades alhora. Prou difícil com per obligar a imaginar-hi canvis majors per fer-la acceptable; tant, que fins els millors hi han vist -i hi han tocat- elements físics que mai no hi han estat. Tanmateix, havent quedat ben determinada la forma del primer edifici i acotada la seva cronologia, el marge d'incerteses ha minvat prou.

2. Sabem quins són els orígens del nostre coneixement genèric de l'arquitectura altmedieval, i tenim consciència d'algunes de les limitacions d'aquest coneixement; en particular, de la mesura del seu anacronisme, de com han pesat en la seva constitució interessos d'adscripció impossible als homes de fa mil anys. I sabem també que és més fàcil detectar això que no construir el contrari; que més que no preocupar-nos de si els valors relatius que donem, en aquesta arquitectura, al tectònic, a l'escenogràfic, al típic, al significatiu o a l'instrumental són o no els justos, hauríem d'aclarir si les nostres compartimentacions mateixes –la separació de forma i contingut, per exemple- són o no legítimes a l'Edat Mitjana; i encara, és clar, sabem que tenim més possibilitats de disminuir la distància que ens separa de l'objecte que estudiem si demanem en aquest coneixement anacrònic que ens obri els ulls, que no si creiem que, sense ajuda, allí on mirem hi veurem el que ens convé.

3. El projecte de la primera església de Sant Pere de Rodes va ser precís i, en el que s'hi considerava fonamental, sostingut continuadament: el van concebre, elaborar, transformar i dirigir persones amb formació superior -i no mestres constructors-, amb la ment estructurada per la idea de les interpretacions múltiples, exercitada en l'exegesi de l'Escriptura. Les referències ideals d'arquitectes com aquests eren les construccions bíbliques, de què Déu havia mostrat el model –i principalment el Tabernacle, el primer Temple, el Temple de la visió d'Ezequiel i la nova Jerusalem- i els grans edificis a Terra Santa de l'època de Constantí –sobretot el complex a l'entorn de l'Anàstasi.

4. No s'arribava a l'exegesi sense passar per les arts del quadrivi, i a l'època de la construcció de Sant Pere de Rodes tenien més pes l'aritmètica i la música que no la geometria; la importància del càlcul mental en la formació era enorme. No es pot descartar que, a l'entorn on es va concebre l'església, hi hagués algun coneixement, directe o indirecte, del text de Vitruvi: que no hi hagi notícia de cap còpia ni dels deu llibres ni de cap seva compilació a les biblioteques de la Catalunya de l'època no és determinant, atesos els contactes i la mobilitat europea de l'elit intel·lectual.

aucune notice de l'existence de copies des *Dix Livres* ni d'aucune de ses compilations dans les bibliothèques de la Catalogne de l'époque, mais cela n'est point déterminant, vu les rapports parmi les élites intellectuelles européennes et leur mobilité.

5. Il n'y a aucun document qui autorise des hypothèses –anachroniques avant même de commencer- d'utilisation de plans au sens moderne; mais l'idée de plan de sol était opérationnelle et on faisait des dessins en rapport avec des édifices réels. La confection de livres motivait souvent la représentation d'architectures: l'examen de ces représentations aux miniatures des bibles de Rodes et de Ripoll –dessinées dans un contexte proche, aussi temporellement, de celui de la génération de l'idée de l'église- permet de comprendre avec quoi et selon quelles règles configurait-on les édifices de rang principal, comment y fonctionnait la vision, quelle était la compréhension des dimensions et de l'espace: de quoi était faite, vraiment, l'architecture.

6. L'origine de l'évidence est l'analyse de l'édifice, à partir du relevé précis de l'église et de la détermination de l'unité de mesure en usage –un pied de longueur peu inférieure à celle donnée habituellement au pied romain. La projection privilégiée est le plan à hauteur de la base des colonnes inférieures; mais on avait aussi contrôlé la hauteur, et l'étude de la coupe longitudinale avec les élévations de la nef et des coupes transversales –au transept et à la nef- a de l'intérêt. Le schéma dimensionnel a été élaboré avec précision d'après la connaissance de l'*Arithmétique* et de la *Musique* de Boèce, et a été retenu malgré tous les ajustements du projet du bâtiment au fur et à mesure que la construction progressait.

7. La nef est conformée d'après la distinction entre deux groupes de quatre supports qui, autonomes, la font discrète; mais il y a aussi de la continuité longitudinale, aux formerets et –plus prononcée- aux arcs-doubleaux. Le vocabulaire architectural employé pour articuler ces deux schémas est le résultat expérimental d'une approche qui se veut consciemment théorique et non la reproduction plus ou moins critique et interprétée d'aucun précédent concret. Le traitement sculptural des chapiteaux et leur aménagement ont été conçus d'après les deux schémas et contribuent à les faire manifestes.

8. L'architecture de l'église donne forme, en qualité de programme iconologique, au thème de la duplication et le perfectionnement de l'Ancien Testament dans le Nouveau qui sert de base à l'interprétation allégorique de l'Écriture; l'exploration des mécanismes qu'elle mobilise pour faire ça et les relations fortes qu'on peut établir

5. No hi ha cap documentació que autoritzi hipòtesis –anacròniques abans de començar- d'utilització de plànols en el sentit modern; però la idea de planta tenia alguna operativitat i es feien dibuixos que tenien relació amb edificis concrets. La confecció de llibres exigia sovint que es representessin arquitectures: l'examen d'aquestes representacions a les miniatures de les bíblies de Rodes i de Ripoll –dibuixades en un context molt proper, també temporal, al de la generació de la idea de l'església- permet entendre amb què i amb quines regles es configuraven els edificis de rang, com hi funcionava la visió, quina era la comprensió de les dimensions i de l'espai: de què era feta realment, l'arquitectura.

6. L'origen de l'evidència és l'anàlisi de l'edifici, a partir del seu aixecament precís i de la determinació de la unitat de mesura –un peu de longitud poc inferior a la que es dona habitualment al peu romà. La projecció privilegiada és la planta, a nivell de la base de les columnes inferiors; però també hi va haver control de les alçades, i té interès estudiar la secció longitudinal i els alçats de tots dos costats de la nau central, i les seccions transversals -tant al transepte com a les naus. L'esquema dimensional va ser elaborat amb precisió des del coneixement de l'*Aritmètica* i la *Música* de Boeci, i es va mantenir a través de les adequacions del projecte de l'edifici a mesura que es construïa.

7. La nau es conforma des de la distinció entre dos grups de quatre suports cadascun que, autònoms, la fan discreta; però també hi ha continuïtat longitudinal, als formers i –més marcada- als doblers. El vocabulari arquitectònic amb què s'articulen aquests dos esquemes és el resultat experimental de plantejaments de voluntat conscientment teòrica, i no la reproducció més o menys crítica i interpretada de cap precedent concret. El tractament escultòric dels capitells i la seva ordenació es van pensar en coherència amb els dos esquemes, i contribueixen a fer-los evidents.

8. L'arquitectura de l'església formalitza, en condició de programa iconològic, el tema de la duplicació i perfeccionament del Vell Testament en el Nou que serveix de base a la interpretació al·legòrica de l'Escriptura; el seguiment dels mecanismes que utilitza per fer-ho i les relacions fortes que es poden establir entre l'arquitectura i alguns dibuixos de la Bíblia de Rodes n'aclareixen la concepció espacial, amb el cos de les naus centrat en el grup de quatre suports amb columnes superposades que en trava la secció, es constitueix en contrapunt de la capçalera i encapçala la jerarquia intencional de les peces que caracteritza l'edifici com a lloc memorable.

9. En resulta que per haver concebut, elaborat i construït l'església de Sant Pere de Rodes calien, fonamentalment, el quadrivi, la Bíblia, l'exegesi i un coneixement poc o molt analític d'arquitectura romana i d'arrel romana; i la capacitat de treure'n criteris de decisió de rang equivalent.



entre l'architecture et certains dessins de la bible de Rodes éclaircissent la conception spatiale: le centre de la nef est le groupe des quatre supports aux colonnes superposées; ce groupe relie l'ensemble de la coupe, se propose comme contrepoint du chevet et se place au premier lieu dans la hiérarchie intentionnelle de pièces qui caractérise l'édifice en lieu mémorable.

9. Ce qu'il en résulte est que pour avoir conçu, élaboré et construit l'église de Sant Pere de Rodes il fallait, fondamentalement, le quadrivium, la Bible, l'exégèse et une connaissance plus ou moins analytique de l'architecture romaine ou de celle qui en est dérivée; et la capacité d'y trouver des critères de décision de rang équivalent.

---

<sup>i</sup> Grégoire le Grand, Homélie VI sur Ézéchiél, 12 (GRÉGOIRE LE GRAND. *Homélie sur Ézéchiél*. Paris: Éd. du Cerf, 1986).

Plànols / E 1 cm : 2 peus

(reproduïts fora d'escala a les pàgines 18v, 19v i 20v del volum I)

Planta dels pedestals

Planta de l'ordre inferior

Planta de l'ordre superior

Secció longitudinal a nord

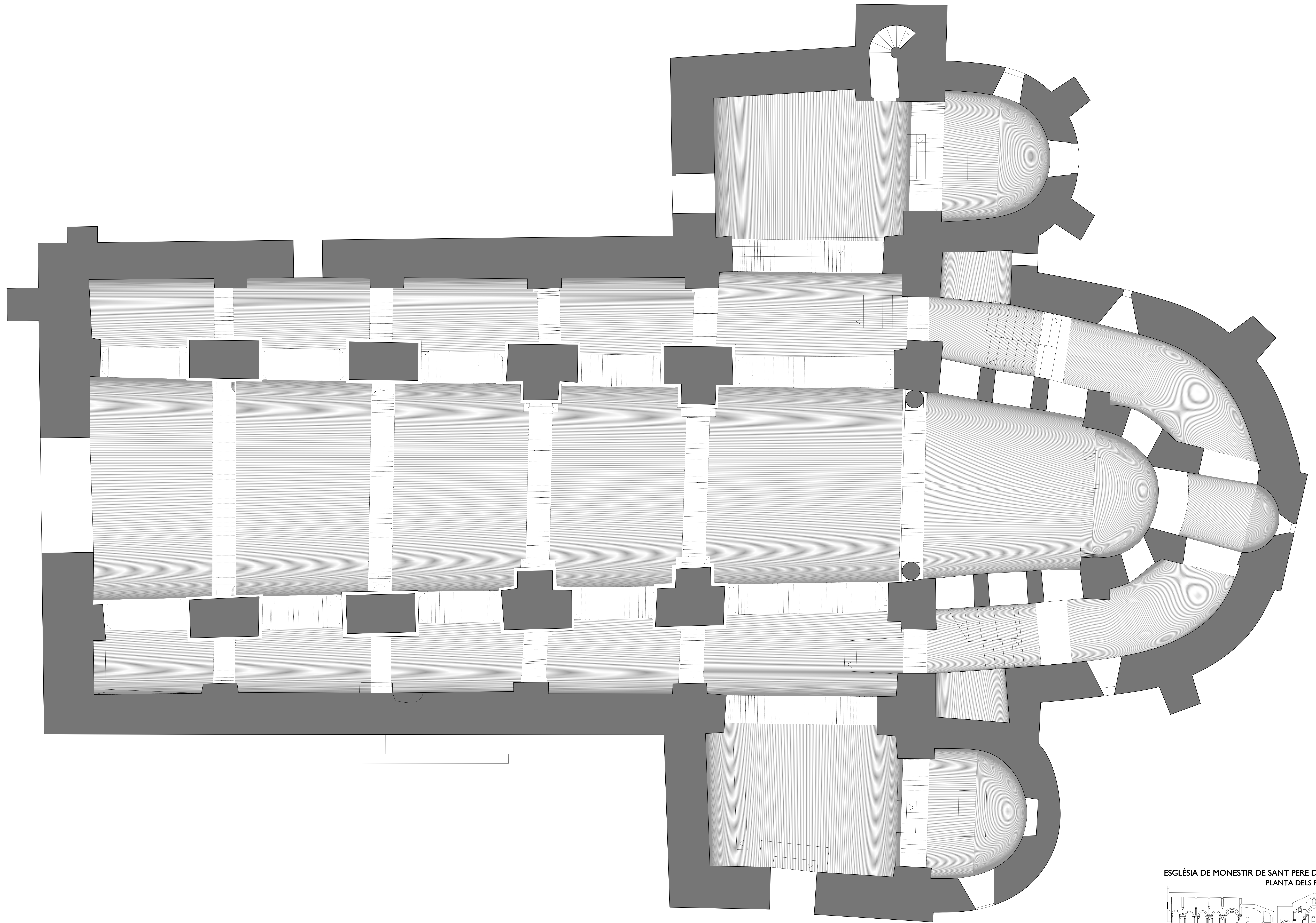
Secció longitudinal a sud

Secció transversal de la nau a est

Secció transversal del transsepte a est

Secció transversal del transsepte a oest





NORD

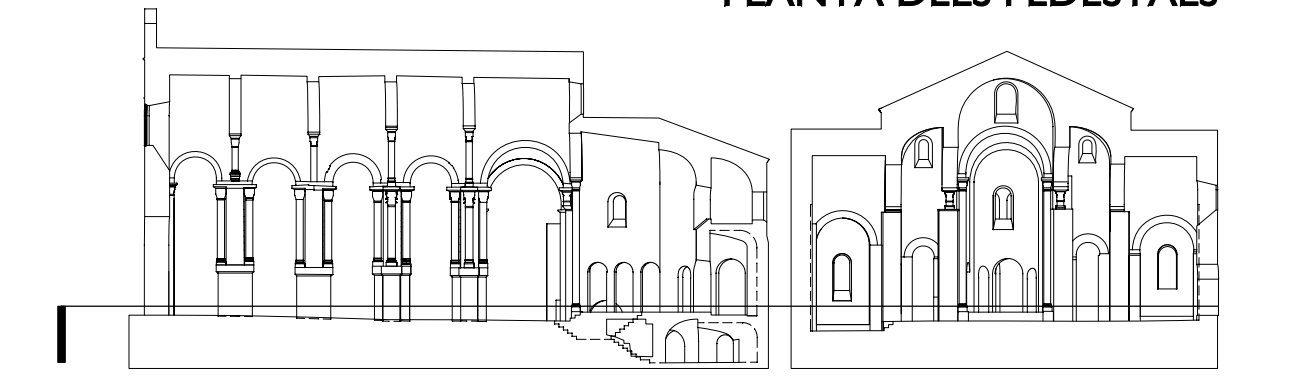
5 M

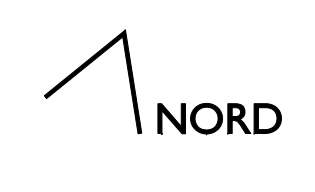
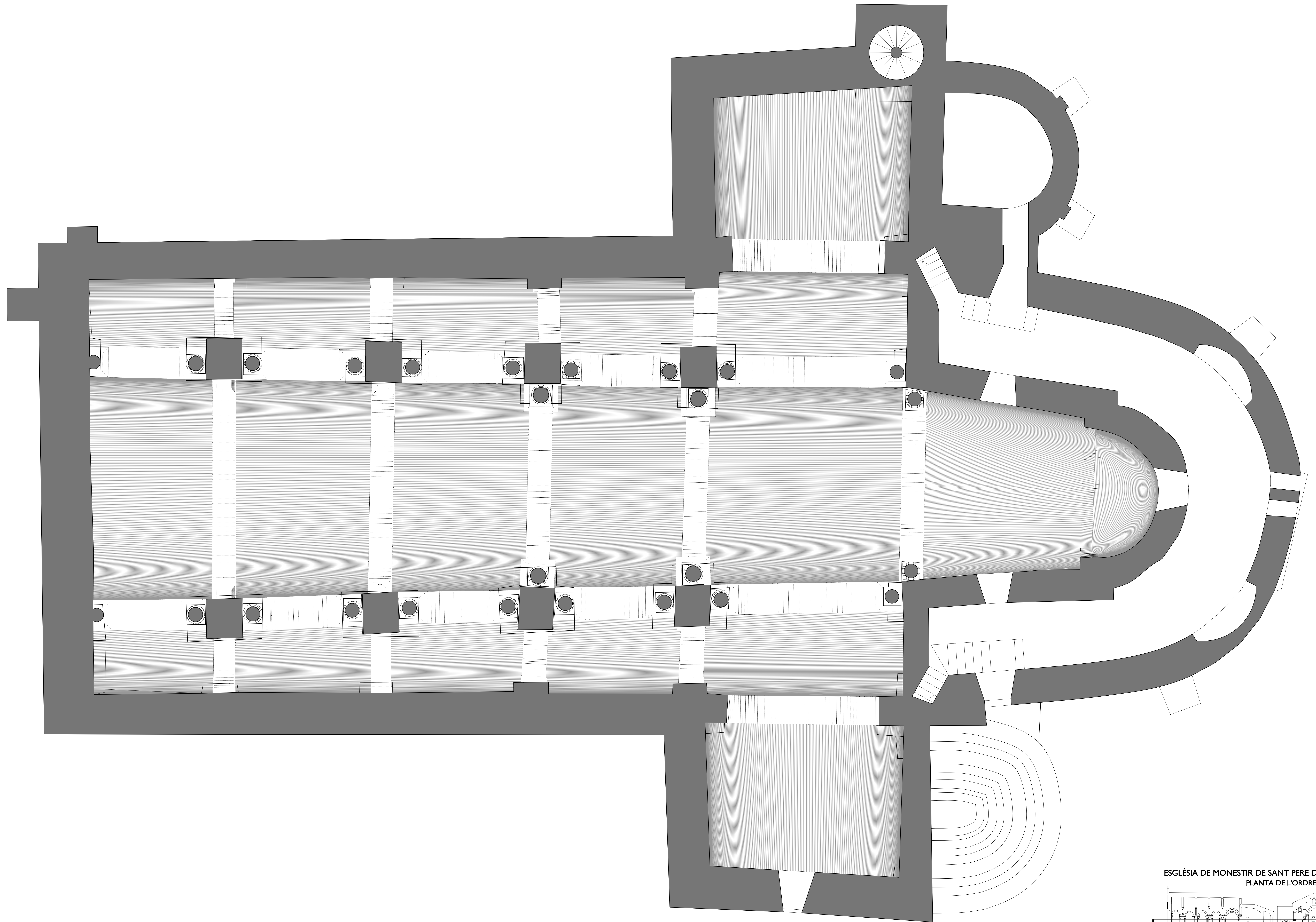
0

20 PEUS

1 PEU = 0,289 M

ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
PLANTA DELS PEDESTALS





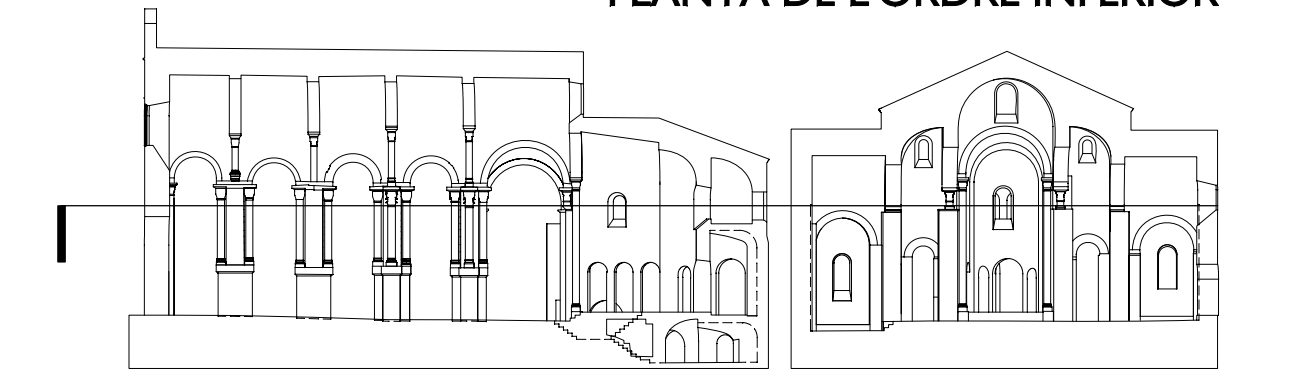
5 M

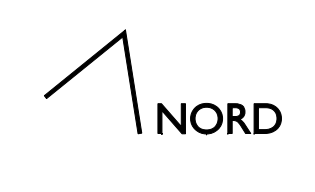
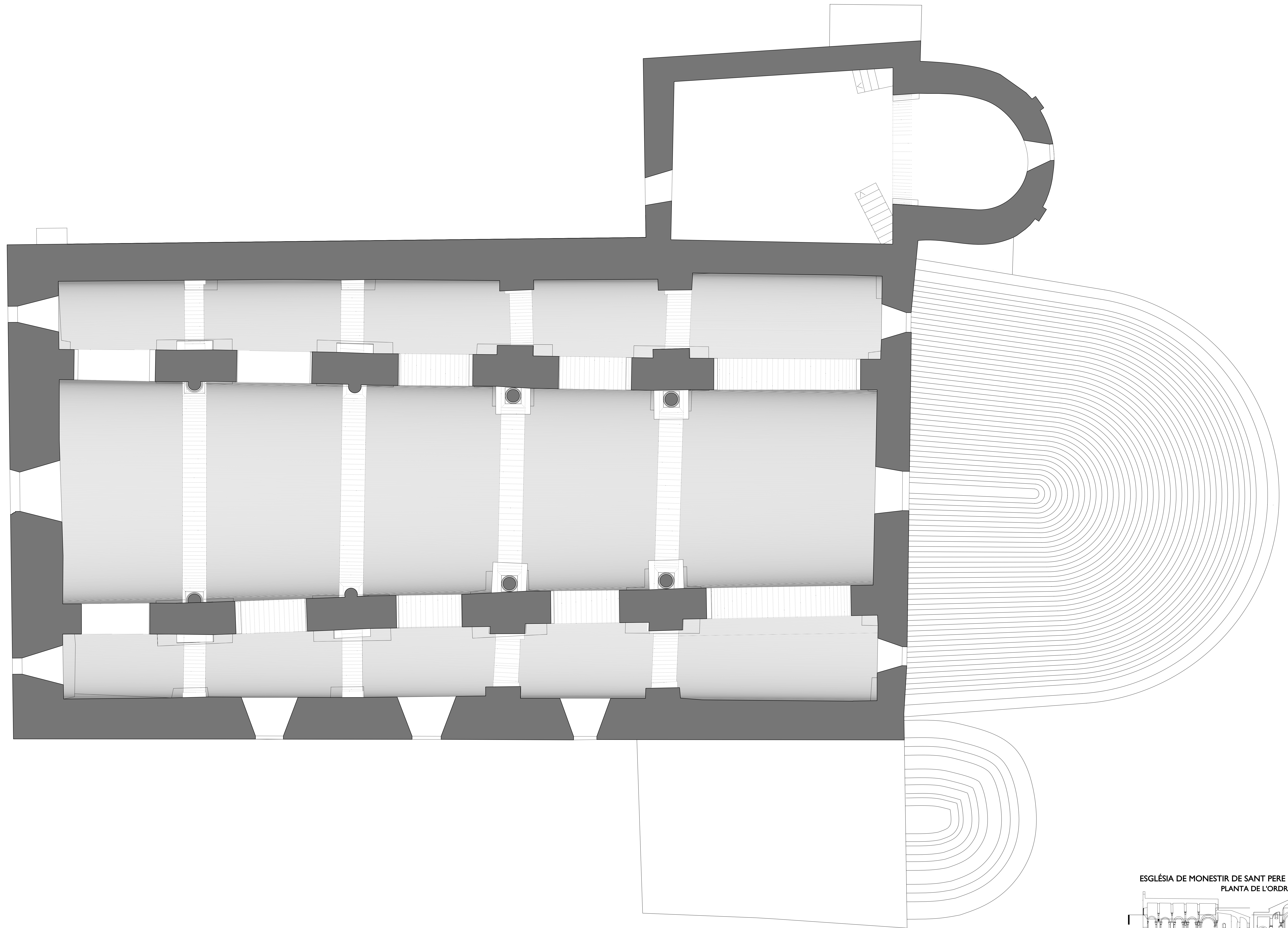
0

20 PEUS

1 PEU = 0,289 M

ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
PLANTA DE L'ORDRE INFERIOR





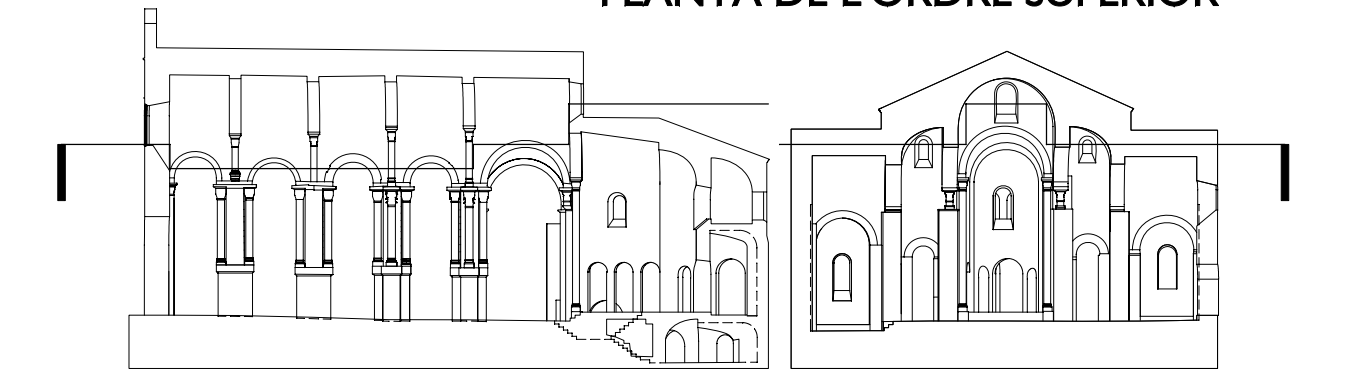
5 M

0

20 PEUS

1 PEU = 0,289 M

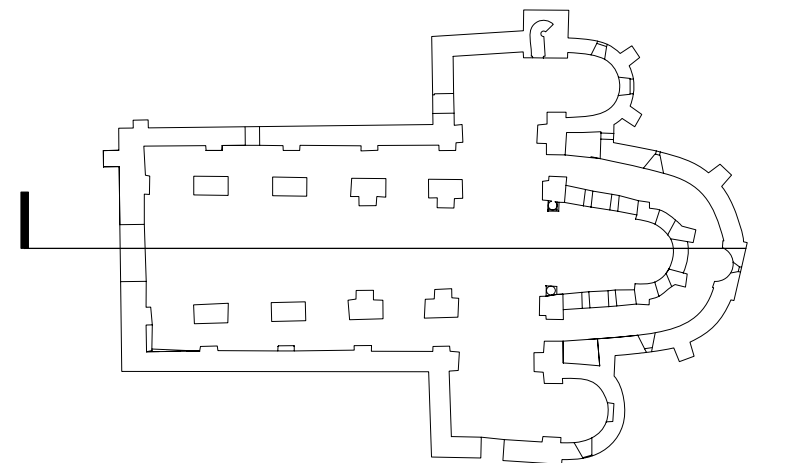
ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
PLANTA DE L'ORDRE SUPERIOR

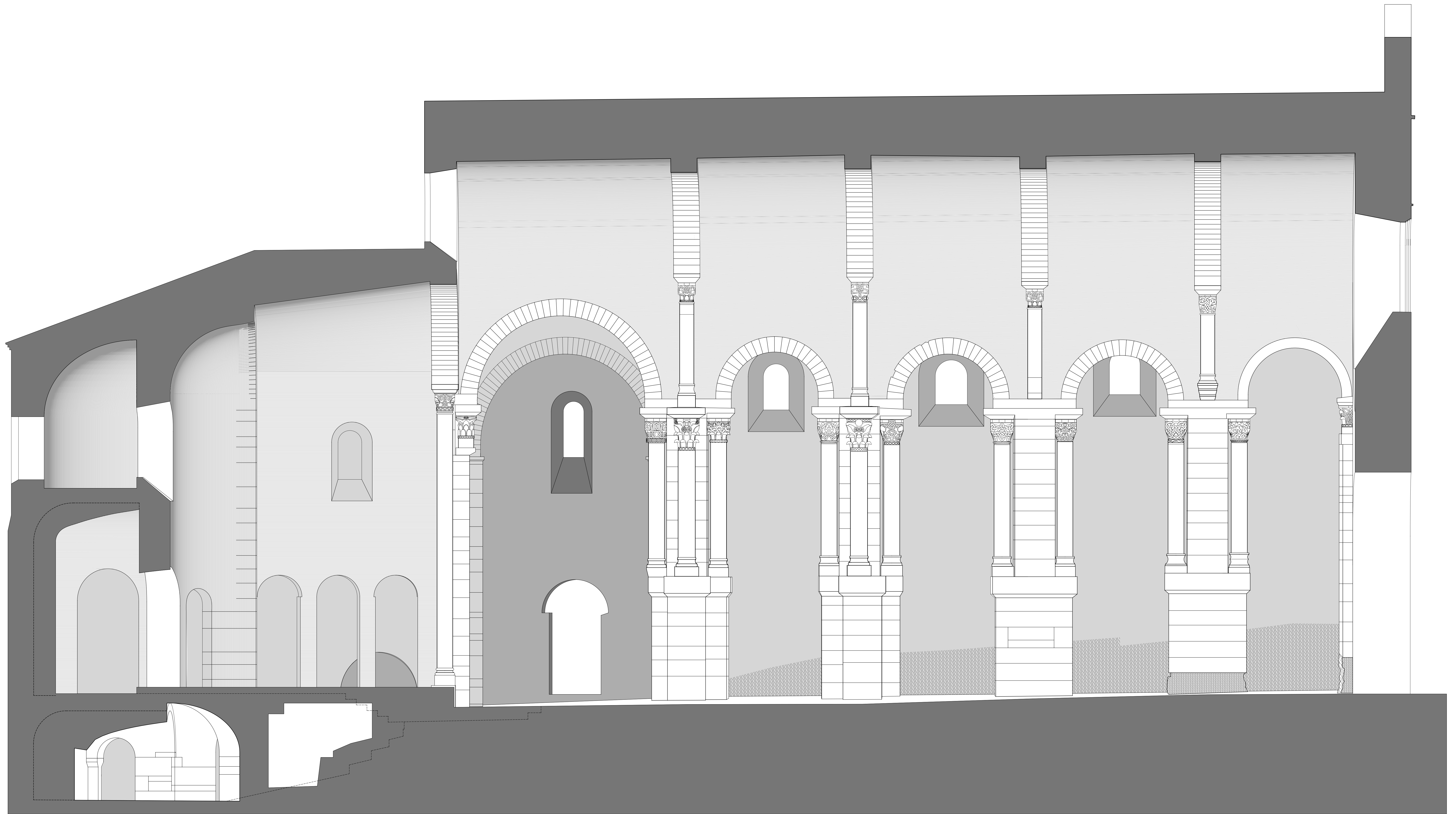




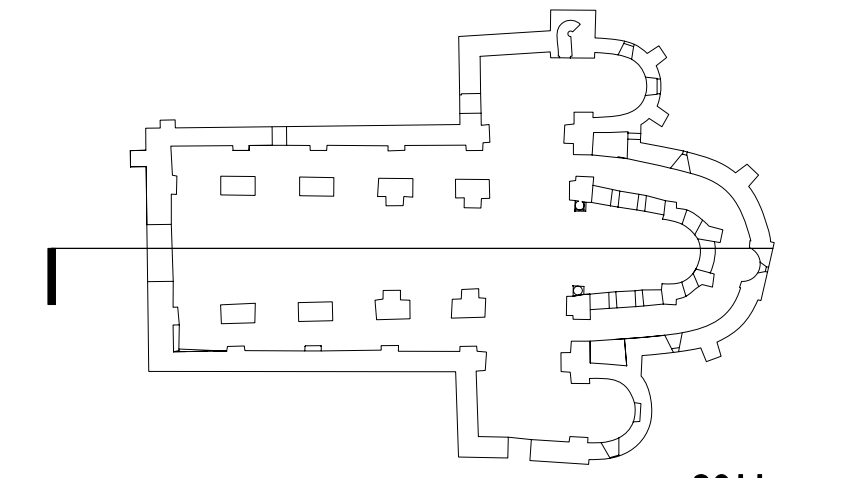
ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
SECCIÓ LONGITUDINAL A NORD

5 M | 0 | 20 PEUS  
1 PEU = 0,289 M



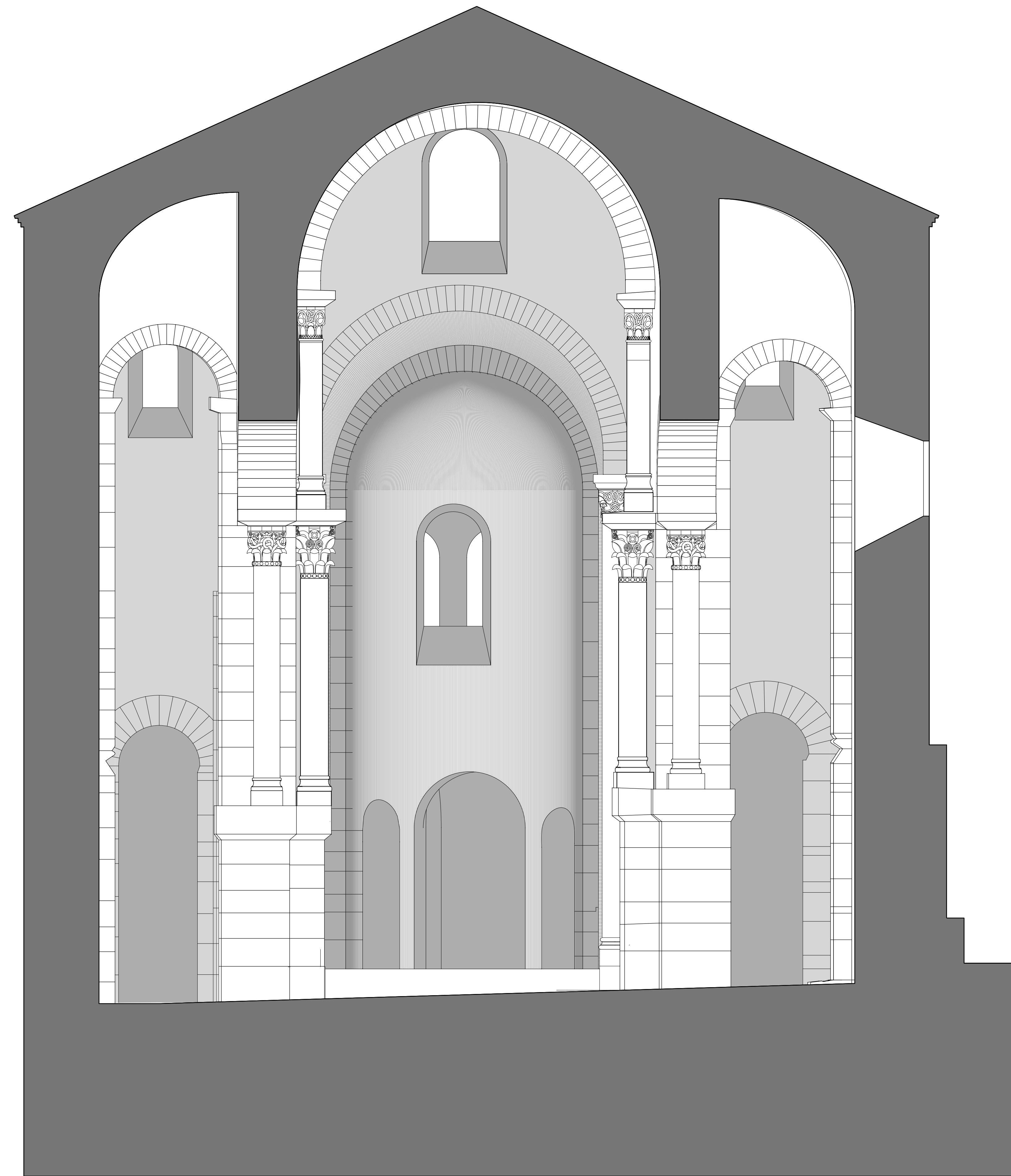


ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
SECCIÓ LONGITUDINAL A SUD



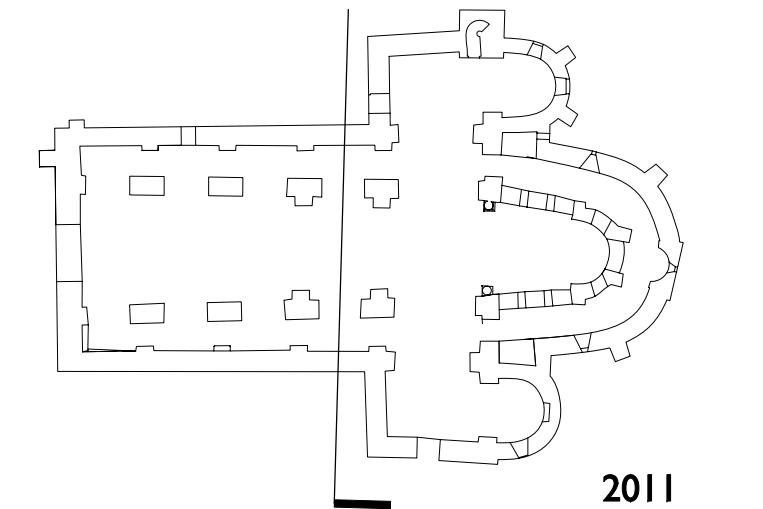
5 M 0 20 PEUS  
1 PEU = 0,289 M / LA COLUMNA SUD DE L'ARC TRIOMFAL ES DIBUXA EN L'ESTAT D'ORIGEN

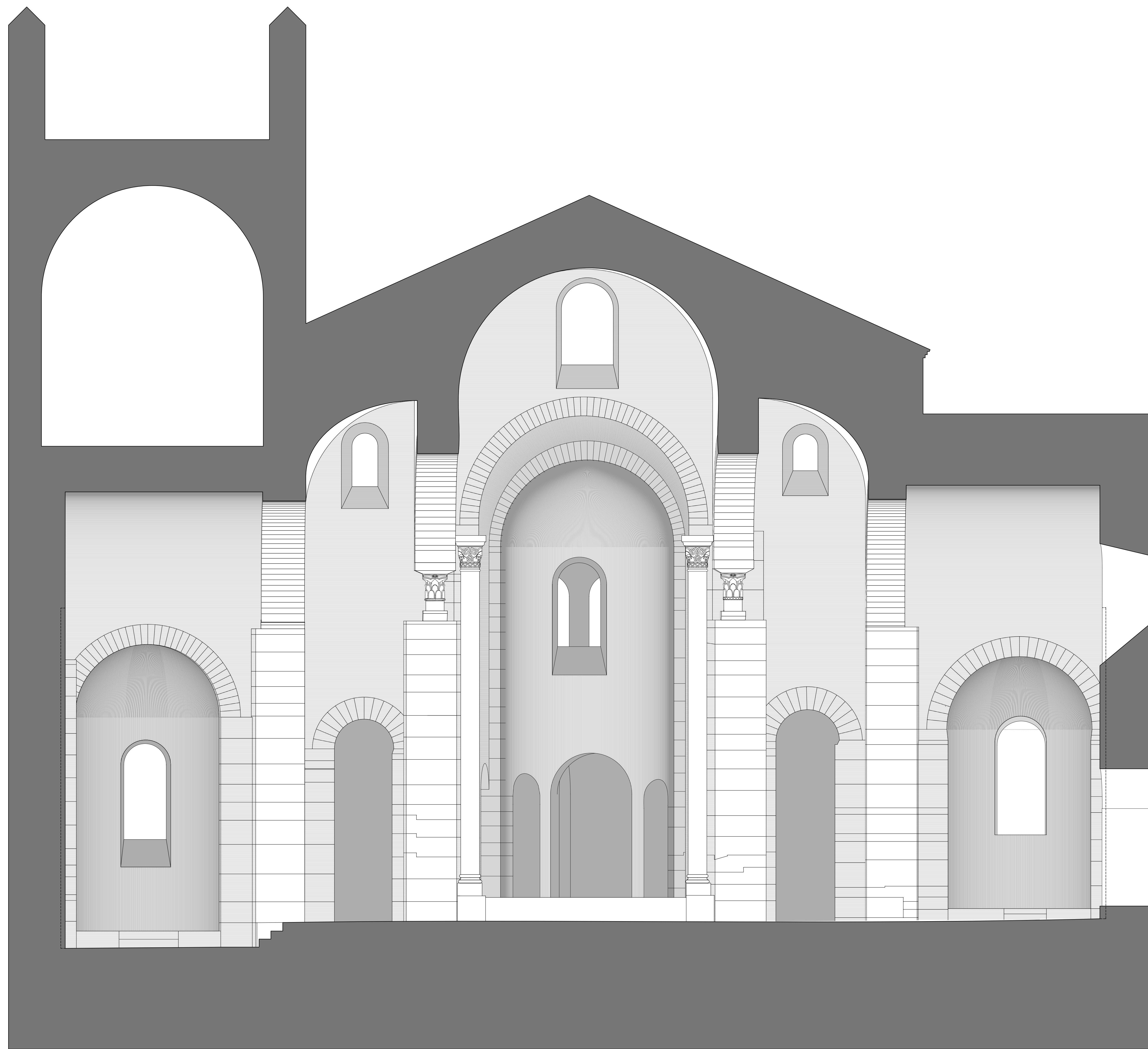




5 M | 0 | 20 PEUS  
1 PEU = 0,289 M

ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
SECCIÓ TRANSVERSAL DE LA NAU A EST





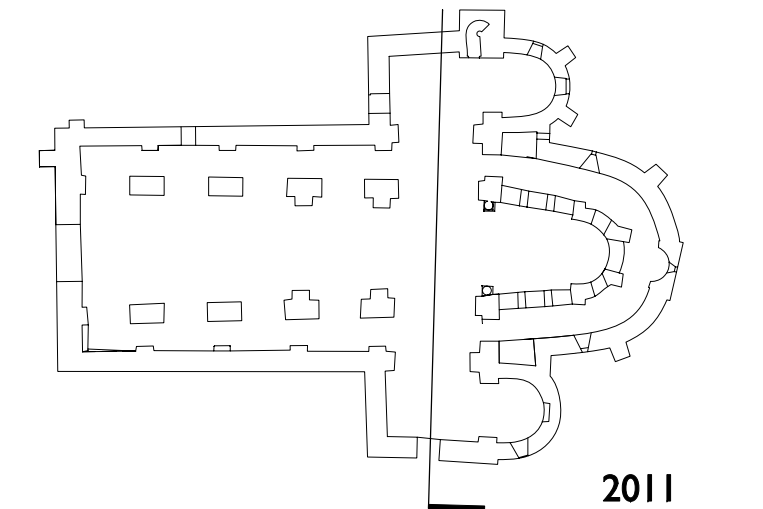
5 M

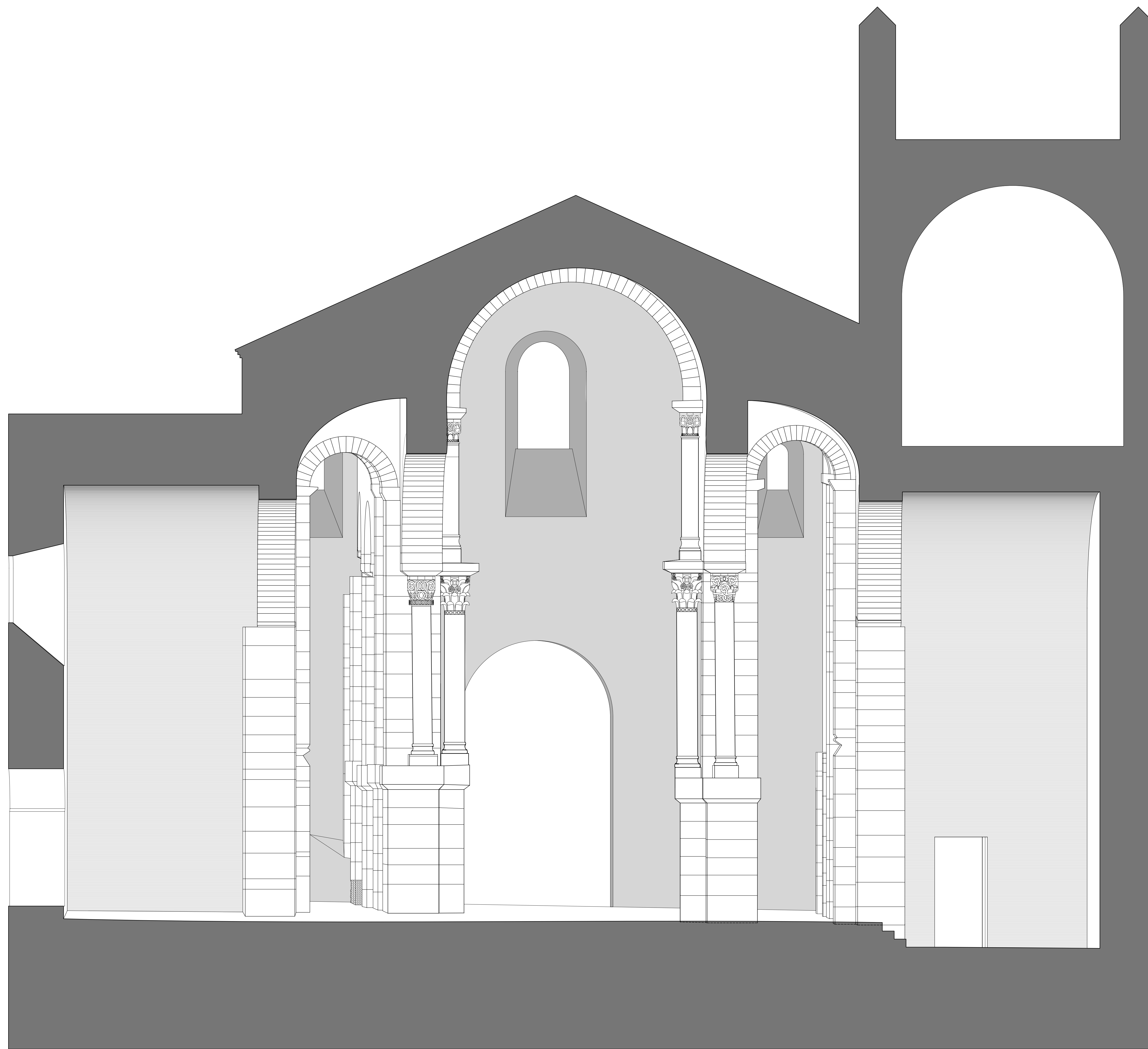
0

20 PEUS

1 PEU = 0,289 M / LA COLUMNA SUD DE L'ARC TRIOMFAL ES DIBUIXA EN L'ESTAT D'ORIGEN

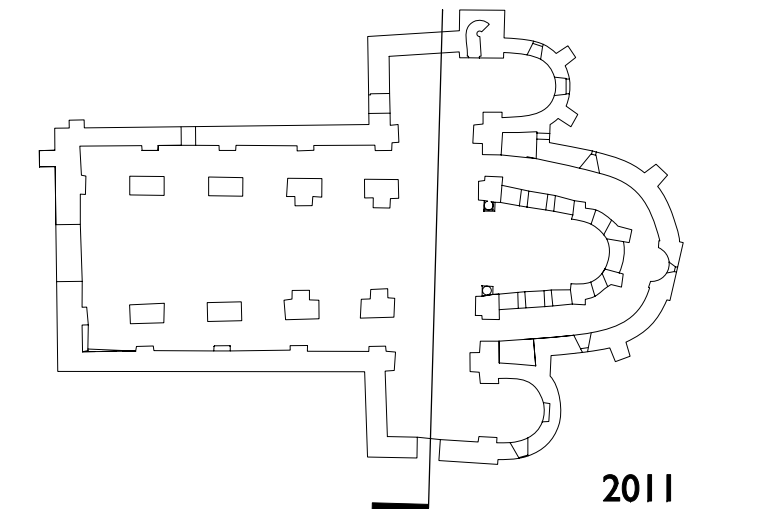
ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
SECCIÓ TRANSVERSAL DEL TRANSSEPT A EST





5 M  
0  
20 PEUS  
1 PEU = 0,289 M

ESGLÉSIA DE MONESTIR DE SANT PERE DE RODES  
SECCIÓ TRANSVERSAL DEL TRANSSEPTA A OEST



## Apèndix: text amb citacions en les llengües originals

Va passant gent i jo quiet  
estic de tot del tot abstret,  
sóc trenta segles endarrera  
però no absent,  
no, sinó fent  
drecera:

[...]

mira que el món és tal com sembla,  
no tot és fum,  
mira't la llum:

Enric Casasses. "Invent d'icona". A: *Bes nagana*.  
Barcelona: Edicions de 1984, 2011 (p 122-123)



Aquest és un estudi d'història de l'arquitectura, i de l'altmedieval; ha estat redactat per determinar quina formació tenia l'home de la idea de l'església del monestir de Sant Pere de Rodes i què era aquesta idea, amb la pretensió d'obtenir-ne material rellevant per a la interpretació crítica de l'edifici.

La investigació arqueològica de l'edifici es va acabar el 1994; la cronologia de la primera versió de l'església ha quedat limitada en un interval a l'entorn de l'any 1000; de documents originals d'aquell moment, no se'n conserva cap tret del mateix edifici,<sup>1</sup> la forma del qual, que tant va costar d'arribar a veure, ara és clara; i els resultats de la filologia són ben magres, però si mai n'hi ha cap de nou –aquí mateix en proposarem– no serà espectacular. Al punt I del text despleguem algunes d'aquestes qüestions, i en particular la resistència continuada dels observadors del XIX i bona part del XX a admetre que una nau de cinc trams no tenia mòdul repetit: dificultat d'adonar-se'n que segurament traduïa la impossibilitat d'acceptar-ho sinó com a feblesa i insuficiència després de segles de sèrie sempre més insistent, i que aquí ens valdrà de primera evidència de la distància que ens separa de la comprensió més elemental de la naturalesa que l'edifici tenia per a qui el va pensar; la mateixa distància que fa tan irritant la quatre vegades repetida disposició d'un capitell sense fust sobre una pilastra amb un front que li triplica el diàmetre i no prou ressaltada com perquè no en surti volat en la direcció perpendicular (*il 242 i 269*); irritació que procurarem fer productiva demanant-li que ens recordi que, igual que qui va penjar-lo d'aquesta manera,

*“the medieval student, very different from modern man and from Cicero’s contemporary, studied the same latin classics we do, plus some others which were similar but in less good latin and from Christian authors. But he related to them in a way radically unlike our own, equally unlike Cicero’s”;*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El monestir va ser abandonat pels monjos el deu de desembre de 1798, quan la comunitat es va traslladar a Vila-sacra; és aquí on el dominic valencià Jaume Villanueva descriu, a primers del XIX, un arxiu minvat –però encara amb alguns títols de propietat del segle IX i força documents a partir de mitjan X, i dos cartorals dels segles XII i XIII també amb còpies d'escriptures del X endavant– i una biblioteca inexistent, la decadència de la qual hauria començat amb l'espoli del mariscal de Noailles, que es va endur “no sé en qué tiempo, varios códices á París, entre ellos una preciosa Biblia. Esto sería en las guerras del siglo XVII” (VILLANUEVA 1851, 36-39). Després del trienni liberal i de la desamortització de 1835, dels documents del monestir en quedaven les transcripcions que se n'havien fet per a Pere de Marca i Baluze (MARCA 1688), les de Pujades i les seves descripcions (PUJADES 1609c), els extractes del mateix Villanueva, els dos-cents quatre documents dels segles XIII-XV que es conserven avui a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (FERRER I MALLOL 1984), (ARNALL I JUAN 3 1986) i també (ARNALL I JUAN 4 1987), els trenta-un de l'Arxiu Capitular de Vic -copiats el 1357 i originalment d'entre el 938 i el 1342- (PLADEVALL I FONT 2 1989, 243) i el poc material que podia haver-hi a les notaries externes on el monestir encarregava alguna escriptura (ARNALL I JUAN 5 1998), de vegades ja molt tardà (ARNALL I JUAN 2 1985). De la biblioteca, en coneixem els títols del que deu ser aproximadament la meitat del fons a través de la primera part d'un *Catàleg* que se n'ha conservat, A-L, redactat possiblement després de 1756, amb cinc-cents vuitanta-un volums (MATEU I IBARS 1989); a la llista hi trobem autors que manejarem -*De civitate Dei* d'Agustí, vuit volums de les obres de Beda, un Boeci sobre Porfiri, l'*Ecclesiastica Historia* d'Eusebi i les *Etimologies* de Sant Isidor- sense cap indicació cronològica.

<sup>2</sup> (ALLEN 1982, 184). A partir d'aquesta, numerem les notes de referència estrictament bibliogràfica amb xifres romanes i les situem al final de cada capítol.

Irritació doncs, aquesta nostra, que no deixa de ser un símptoma que en el terreny que ens ocupa no estem pas lliures d'aquells –en paraules de Guerreau- “*anachronismes benêts et massifs dans lesquels navigue intrépidement l'histoire médiévale*” que fan que

“le « sens commun » le plus actuel et le plus daté est donné comme naturel et éternel ; l'espace tel que nous nous le représentons est élevé à la dignité de « donnée immédiate de la conscience »: une métaphysique idéaliste de pacotille sape efficacement les fondements mêmes de toute démarche historique rationnelle”,

i de què haurem de desprendre'ns perquè

“l'hypothèse, essentielle, de cohérence de la société médiévale implique le rejet méthodique de ces fantasmes, rejet d'où ressort nécessairement la notion de rupture”,<sup>1</sup>

i procurarem assumir l'una i l'altra d'aquestes dues condicions de possibilitat de la història de les mentalitats, la de la coherència del que examinem i la de la diversitat fonamental entre aquella coherència i la nostra. I n'assumirem també que, tot i que una “*catégorie de sources privilégiées pour l'histoire des mentalités est constituée par les documents [...] artistiques*” -perquè essent una “*histoire non pas des phénomènes « objectifs », mais de la représentation de ces phénomènes, l'histoire des mentalités s'alimente naturellement aux documents de l'imaginaire*”-<sup>3</sup>

“*littérature et art véhiculent des formes et des thèmes venus d'un passé qui n'est pas forcément celui de la conscience collective. Les excès des historiens traditionnels des idées et des formes qui les font s'engendrer par une sorte de parthénogénèse qui ignore le contexte non littéraire ou non artistique de leur apparition ne doit pas nous dissimuler que les œuvres littéraires et artistiques obéissent à des codes plus ou moins indépendants de leur environnement temporel*”;<sup>11</sup>

Le Goff repetia així, el 1974 i amb referències a Francastel<sup>111</sup> -que no al·ludien a la lògica de les formes, sinó a la capacitat de comunicació de l'art, s'entenia que superant les demarcacions de les mentalitats<sup>4</sup>- una delimitació complexa del camp que ja havia enunciat abans:

“*œuvres d'art et monuments archéologiques constituent des répertoires à part dont les liens avec l'histoire générale, même avec l'histoire idéologique, sont délicats à définir et à interpréter*”,<sup>1V</sup>

<sup>3</sup> (LE GOFF 3 1974, 86); tanmateix, amb intencions i valoracions diverses, els historiadors semblen d'acord a afirmar que la història no s'ha nodrit gaire d'un tal aliment; així: “*the material remains of the long tenth century ought to have made more impact on historians' consciousness and interpretations than in practice they have done [...] Some kinds of material remains have escaped historians' general neglect of non-written sources, most notably those traditionally studied by art historians: painting, sculpture, goldsmithery and ivorywork, architecture [...] they have seemed to offer a way in to the mindset of the period's elites which might otherwise be closed to us by the sheer inarticulacy of more direct evidence*” (REUTER 1999, 7-9) o “*tout objet médiéval est avant tout un document pour l'histoire médiévale et, [...] réciproquement, en dehors de cette histoire, il n'a aucun sens. Personne ne peut douter que les textes constituent le fond de notre savoir sur l'Europe médiévale; les images y contribuent; les objets n'ont été, jusqu'à présent, que parcimonieusement pris en compte. Les grands objets, qu'on désigne parfois aussi comme monuments, ont été monopolisés par les historiens de l'art et leur visée essentiellement esthétique, quoi qu'en disent certains. Un travail considérable sera nécessaire pour commencer à utiliser les bâtiments comme documents d'histoire*” (GUERREAU 9 2001, 154).

<sup>4</sup> “*Mais Pierre Francastel, qui a le mieux perçu le Systeme pictural du Quattrocento comme partie d'un ensemble plus large, nous avertit aussi de «la spécificité de la peinture, mode d'expression et de communication de notre esprit irréductible à tout autre»*” (LE GOFF 3 1974, 87).

amb força més exigència d'articulació que no la del dibuix tantes vegades repetit de les fronteres clares entre l'“à part” i els “liens”. El 1920, Panofsky s'havia donat com a territori a explorar ben bé el de l'específic quan escrivia que

“Es ist der Flucht und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden. Eine rein historische Betrachtung, gehe sie nun inhalts- oder formgeschichtlich vor, erklärt das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung [...] das Kunstwerk Kunstwerk ist, nicht ein beliebiges historisches Objekt”;<sup>v</sup>

i s'obligava a situar la “Erkenntnisquelle” en un “höherer Ordnung” per evitar els errors en què es queia en voler superar aquest oblit de la naturalesa específica de l'art: el del cercle viciós que resultava de “das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken”<sup>vi</sup> -que no havia de trigar gaire a expressar-se en l'observació, adreçada als conceptes fonamentals de Wölfflin, de “ob diese Begriffe wirkliche Grundbegriffe sind die die künstlerischen Problemstellungen formulieren, und nicht vielmehr nur Charakterisierungsbegriffe, die die Problemlösungen kennzeichnen”<sup>vii</sup>-; les circularitats anàlogues, ara temporals, que es generaven quan es definia l'esperit d'una època a partir d'impressions obtingudes en productes artístics que es volia després que aquell esperit aclarís, o quan es partia de les valoracions conscients i explícites d'aquella època particular, que no eren elles mateixes sinó un altre objecte d'estudi; o la desviació de centrar-se en la impressió de l'observador modern, que servia per aprendre molt sobre la psicologia d'un tal espectador, però no res sobre l'obra d'art mateixa. Panofsky va enunciar el desllorigador molt formalitzadament, “muß es auch Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, a priori geltende Kategorien zu schaffen, die [...] an das zu untersuchende künstlerische Phänomen als Bestimmungsmaßstab seines immanenten Sinnes [altrament, la intencionalitat artística] gewissermaßen angelegt werden können”<sup>viii</sup> i va fer-ne un primer desplegament en la mateixa direcció: les “Kategorien” van ser rebatejades “Grundbegriffe” -i ara de debò “Grund-” perquè eren “Begriffspaare in deren Antithetik die a priori gesetzten «Grundprobleme» des künstlerischen Schaffens ihren begrifflichen Ausdruck finden”- i elaborades en un text de 1924-1925; eren les parelles plenitud/forma –sembla que molt procedent d'Edgar Wind, segons el mateix Panofsky- i temps/espai, que en les arts plàstiques, les arts decoratives i l'arquitectura tenien una traducció específica en les oposicions valors òptics/valors hàptics, valors de profunditat/valors de superfície i valors d'interpenetració/valors de juxtaposició,<sup>ix</sup> deixant per als conceptes de Wölfflin el paper de derivada. Però quan l'elaboració va culminar en *Die Perspektive als « symbolische Form »* i l'aplicació del criteri atemporal per estructurar la diferenciació cronològica de l'art occidental des de l'origen, el 1927, el que havia començat afirmant la condició segregada del territori de l'art s'acabava amb un llibre que sembla que hauria d'haver fet de molt bon acceptar per les mentalitats, i a temps: dos anys abans que es publicués el primer número dels *Annales d'histoire économique et sociale*.

Tanmateix, quan Febvre i Bloch evocaven, en aquell número, “que de suggestions précieuses [...] sur la méthode et sur l'interprétation des faits, quels gains de culture, quels progrès dans l'intuition naîtraient, entre ces divers groupes [d'especialistes], d'échanges intellectuels plus fréquents!”<sup>x</sup> no pensaven gens en els especialistes de la ciència de l'art. Quaranta anys després de *Die Perspektive...*, Duby estava publicant perfectament separats *L'an mil*, exclusivament amb



documents escrits,<sup>XI</sup> i la trilogia dels llibres sobre l'art medieval - *Fondements d'un nouvel humanisme (1280-1440)* i *L'Europe des cathédrales (1140-1280)* el 1966, i *Adolescence de la Chrétienté occidentale (980-1140)*<sup>5</sup> el 1967- i encara en cadascun d'aquests de les fotografies, tot i l'afirmació de la coherència unitària de l'art de l'època,<sup>6</sup> utilitzava les obres com a simple il·lustració o verificació d'afirmacions o d'hipòtesis que mai no s'hi originaven. Aron Gurèvitx manejava el llibre de Panofsky el 1972, però el seu text, en rus, no va ser traduït al francès<sup>XII</sup> – amb pròleg de Duby- i a l'italià fins al 1983, quan l'espai –una idea àmplia de l'espai- ja havia esdevingut finalment qüestió d'història;<sup>7</sup> i val a dir que amb marrada de les grosses, perquè havia calgut anar a buscar-lo a l'altre món, al purgatori de Le Goff:

*“il y a là [en l'espai] une dimension fondamentale des individus et des sociétés. L'organisation des différents espaces : géographique, économique, politique, idéologique, etc. où se meuvent les sociétés est un aspect très important de leur histoire. Organiser l'espace de son au-delà a été une operation de grande portée pour la société chrétienne. Quand on attend la résurrection des morts, la géographie de l'autre monde n'est pas une affaire secondaire. On peut s'attendre à ce qu'il y ait des rapports entre la façon dont une société organise son espace ici-bas et son espace dans l'au-delà. Car les deux espaces sont liés à travers des relations qui unissent société des morts et société des vivants. C'est à un grand remaniement cartographique que se livre, entre 1150 et 1300, la chrétienté, sur terre et dans l'au-delà. Pour une société chrétienne comme celle de l'Occident médiéval, les choses vivent et bougent en même temps — ou presque — sur la terre comme au ciel, dans l'ici-bas comme dans l'au-delà”.*<sup>XIII</sup>

És clar que una cosa és voler diferenciar i caracteritzar la idea d'espai d'una època i el seu paper en les relacions socials, i una altra voler entendre una obra d'art en la manera com concreta una dicotomia temps/espai d'ordre categòric; però també és imaginable que, ni que sigui perquè el nostre document és un edifici, i que de relació entre els edificis i l'espai -dit en gros, que és com convé ara- no costa que en vegin ni els d'aquí ni els d'allà, puguem arribar a aprofitar materials generats a l'altra banda<sup>8</sup> una mica més substanciosos que els que Gombrich estava disposat a deixar-se aportar:

*“Now I would not deny for a moment that a great historian such as Huizinga can teach the student of artistic developments a lot about the conditions under which a particular style like that of Van Eyck took shape. For obviously there is something in the Hegelian intuition that nothing in life is ever isolated, that any event and any creation of a period is connected by a*

<sup>5</sup> Quin formidable llibre d'aventures, el que pugui estar a l'alçada de la primera pàgina d'aquest llibre! Duby hi publicava imatges d'una trentena d'edificis, i una era de Sant Pere de Rodes.

<sup>6</sup> *“Ce qui frappe dans ces œuvres d'art, c'est tout à la fois leur diversité, l'exubérance d'invention dont elles témoignent et leur très profonde, leur très substantielle unité. La variété n'a rien qui surprenne [...] Beaucoup plus étonnante en vérité est l'unité profonde qui, à tous les niveaux de culture, et notamment à celui de la création artistique, marque une civilisation pourtant très largement étalée sur un espace aussi difficile à vaincre”* (DUBY 2 1967, 9-10).

<sup>7</sup> Si seguim Jean-Pierre Devroey i Michel Lauwers, a partir de la introducció del concepte com a tema d'estudi a la sociologia, la geografia i l'antropologia, i en particular de la publicació de *La production de l'espace* d'Henri Lefebvre, el 1974 (DEVROEY 2 i LAUWERS 2007, 438), que aviat va trobar gent interessada també a les escoles d'arquitectura: el volum que en té la biblioteca de l'ETSAV –que el 1976 era minúscula- és d'aquella primera edició.

<sup>8</sup> Hi ha els *“spécialistes des images, qui s'affranchissaient alors de l'histoire de l'art traditionnelle”*, que *“se sont également penchés sur la question de la structuration de l'espace et des lieux figurés dans les images médiévales, ainsi que sur l'espace même ou le « champ » de l'image”* (DEVROEY 2 i LAUWERS 2007, 442), però també tot l'esforç de comprensió del vocabulari de les relacions espacials en els texts medievals ((GUERREAU 4 1997), o (GUERREAU 12 2003)).

*thousand threads with the culture in which it is embedded. Who would not therefore be curious to learn about the life of the patrons who commissioned Van Eyck's paintings, about the purpose these paintings served, about the symbolism of his religious paintings, or about the original context of his secular paintings which we only know through copies and reports? Clearly neither the Adoration of the Lamb nor even the lost Hunt of the Otter can be understood in isolation without references to religious traditions in the first case and to courtly pastimes in the second",<sup>XIV</sup>*

perquè *mentalitat* pot agradar o no, o ja no,<sup>9</sup> però una anàlisi arquitectònica que pretengui acostar-se a la representació de l'edifici que pogués fer-se qui el va pensar difícilment podrà sostenir que no hi ha cap rendiment a treure de les representacions que se'n fessin o en fessin els seus contemporanis, i que dels termes se n'hagi fet un ús tècnic precís no impossibilita el maneig profitós d'unes interseccions que la precisió no ha fet desaparèixer.<sup>10</sup> I en tot cas, si partim de l'evidència verificada que el nostre edifici té molt de no immediatament intel·ligible, i atès que el mateix Panofsky que ens enviava fora de la història a buscar el críticament valuós no s'estava de recordar les obvietats que *"wenn das erkenntnistheoretische Wesen des in einem sprachlich formulierten und textmäßig überlieferten Satze Ausgesagten ermittelt werden soll, so ist hierfür die erste Voraussetzung, daß das in ihm Ausgesagte selbst, der positive Inhalt des Satzes, richtig verstanden worden sei"* i que *"die auf Erkenntnis des immanenten Sinnes ausgehende Bemühung der Hilfe der «Dokumente» bedarf, um zunächst das rein phänomenale Verständnis der gegebenen künstlerische Erscheinung sicherzustellen",<sup>XV</sup>* ens sembla que és prudent que generalitzem l'esforç d'amplitud que, al cap de poc, aquell Edgar Wind a qui ell havia donat crèdit explicava necessari en particular per a la història cultural:

*"Es ist eine der Grundüberzeugungen Warburgs, daß jeder Versuch, das Bild aus seiner Beziehung zu Religion und Poesie, Kulthandlung und Drama herauszulösen, der Abschnürung seiner eigentlichen Lebensäfte gleichkommt. Für wen aber das Bild diese unauflöbliche*

<sup>9</sup> Le Goff obria un seu article, el 1974, citant Proust quan feia dir al duc de Guermantes que *"Mentalité me plaît, Il y a comme cela des mots nouveaux qu'on lance [...]"* (LE GOFF 3 1974); el text interromput per Le Goff continuava: *"[...] mais ils ne durent pas. Dernièrement, j'ai lu comme cela qu'un écrivain était «talentueux». Comprenne qui pourra. Puis je ne l'ai plus jamais revu"* (PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le côté de Guermantes I*).

<sup>10</sup> *"Du moins ces textes, et c'est là leur valeur principale, apportent-ils une contribution irremplaçable à l'histoire des attitudes mentales et des représentations de la psychologie collective"* (DUBY I 1967, 29); i de fet la idea de les representacions sembla haver resistit més bé que no la de les mentalitats –per *"mieux articulé, plus dialectique"* (RICOEUR 2000, 278)– les crítiques d'enderroc que la crònica dels paradigmes fa estadísticament obligades: *"the general problem that this book addresses concerns the validity and usefulness of the notion of mentalities [...] In what circumstances, if any, is it helpful or at least legitimate to invoke the notion of a distinct mentality? How, without some such notion, can major differences not just in the content of specific ideas and beliefs, but between whole networks of them, be described and understood?"* (LLOYD 1990, 1), *"No one doubts that the contents of human thought – the ideas or beliefs themselves – vary enormously and that so too do their means of expression. But the notion of mentalities raises and suggests a positive answer to the further question of whether certain differences in content should be held to reflect differences in the underlying characteristics of the mind – whether these are described in terms of structures, processes, operations, habits, capacities or predispositions"* (LLOYD 1990, 135-136); representacions pot funcionar a molts nivells, i els usos més forts en història general poden ser-nos perfectament inútils o limitar-se a donar-nos contexts; però quan Ricoeur recull *"la structure bipolaire de l'idée de représentation en général [...] d'une part, l'évocation d'une chose absente par le truchement d'une chose substituée qui en est le représentant par défaut, d'autre part, l'exhibition d'une présence offerte aux yeux, la visibilité de la chose présente tendant à occulter l'opération de substitution qui équivaut à un véritable remplacement de l'absent"* (RICOEUR 2000, 297), trava qüestions que hauran de ser particularment centrals en el nostre tema.

*Verflochtenheit mit der Gesamtkultur besitzt, dem stellt sich auch die Aufgabe, ein Bild, das man nicht mehr unmittelbar versteht, zum Sprechen zu bringen, ganz anders dar als jemandem, der an ein «reines Sehen» im abstrakten Sinne glaubt. Es handelt sich nicht darum, nur das Auge zu schulen, so daß es den Formverzweigungen einer ihm ungewohnten Linienführung zu folgen und sie zu genießen vermag – sondern es handelt sich darum, die in dieser Sehweise mitschwingenden Vorstellungen, die der Vergangenheit anheimgefallen sind, zu neuem Leben zu erwecken. Die Methode, durch die dies erreicht wird, kann nur eine indirekte sein. Man muß durch das Studium aller Arten von Urkunden, die sich mit diesem Bild nach historisch-kritischer Methode in Verbindung bringen lassen, einen Indizienbeweis führen für die Tatsache, daß ein im einzelnen aufzuweisender Vorstellungskomplex an der Gestaltung dieses Bildes mitgewirkt hat. Der Forscher aber, der auf diese Weise einen längst verschütteten Komplex von Vorstellungen aufdeckt, kann sich nicht mehr dem Glauben hingeben, daß seine Betrachtung eines Bildes ein einfaches Anschauen, ein unmittelbares Sicheinfühlen sei. Es wird für ihn zu einem begrifflich geleiteten Erinnerungsvorgang, durch den er eintritt in die Reihe derer, die die “Erfahrung” der Vergangenheit lebendig erhalten”;*<sup>xvi</sup>

perquè per assumir que amb qualsevol altre instrument concret superarem el fons d'aquella dificultat d'intel·ligència calen fes que no tenim o objectius que no fem nostres. Dèiem que es tracta d'obtenir material rellevant per a la interpretació crítica de l'edifici; altrament: aspirem a la interpretació substancial.

I d'aquesta perífrasi, quant al substantiu ja ens va bé anar amb aquell que “*ne s'occupe pas que de la dimension historique des œuvres d'art, il cherche avant tout à les interpréter*” i a qui, “*pour les interpreter, il faut évidemment les fonder historiquement, les débusquer dans leur véritable structure synchronique-diachronique*”:<sup>xvii</sup> explicitem que no sentim una tal fonamentació ni com a peatge<sup>11</sup> ni com a condició prèvia, i que si d'això segon en pot tenir mai parcialment la naturalesa, en el cas que presentem aquesta part deu haver d'anar-se a trobar en tot allò que de Sant Pere de Rodes ja ens ha vingut donat: perquè en cada cosa que hi hem fet –en qualsevol mida que hi hem pres, en qualsevol línia que n'hem dibuixat o fotografia que n'hem demanat, en qualsevol dibuix que hem examinat o tractat que hem estudiat- hem volgut ser exactes i intencionats, i ens agradaria imaginar que tan escrupolosos com ambiciosos érem en la retribució que preteníem: hem volgut entendre què feien i què veien per saber què veiem,<sup>12</sup> tot alhora –i potser per això el text que segueix es dona de vegades l'estructura dels cercles concèntrics.

<sup>11</sup> La sentència del *Curial*, “bo és poetar, mas contra veritat escriure no em par sia lloor” (ANÒNIM 4 c1445, III,11,9 p 436) formava part d'un procés molt llarg, que ja venia dels pares de l'Església (BADIA PÀMIES i TORRÓ TORRENT 2011, 91-97), i el que l'agermana amb moltes afirmacions de la necessitat del fonament històric en el nostre context és la mesura tan gran com l'accentuació en determina el sentit.

<sup>12</sup> És aquí on volem que ens porti la dreuera del principi; en el seu article sobre el conjunt del número que *Histoire & mesure* va dedicar a l'amidament d'edificis el 2001, Guerreau reivindicava una cosa ben diferent: “*la force du présent dossier tient justement au fait que la plupart des auteurs examinent explicitement des éléments dont le sens leur échappe. C'est là la bonne méthode, celle qu'il faudrait généraliser à toute l'histoire médiévale si l'on veut cesser de nager dans l'anachronisme permanent*” (GUERREAU 8 2001, 405); però si el seguíssim en això no podríem redactar el text d'arquitectura que hem anunciat al començament.

I quant a l'adjectiu, sabem que “*les œuvres d'art sont aussi des généalogies discursives, elles portent en elles, avec elles, une succession de discours sur elles*”, i que “*c'est toujours à partir de ces généalogies, de ces interprétations, que se font les interprétations nouvelles*”<sup>XVIII</sup>, però no ens interessen les velles pel gust del palimpsest, sinó pel paper que podem donar-los en la generació de les noves, perquè trobar-ne les insuficiències i obrir el camp on poden desplegar-se'n les intuïcions que encara no han estat aprofitades permet el progrés de la intel·ligibilitat;<sup>13</sup> i això últim és una manera de dir que la idea de substancialitat és defensable i que sí que hi ha interpretacions valuoses i terrenys on té sentit anar-les a plantejar; s'ha dit que n'hi havia -els episodis que des del segle XVII van permetre la lenta aparició de la consciència que, de l'època de Sant Pere de Rodes, hi havia architectures interpretables, i la qüestió de quins han estat els terrenys on la crítica ha volgut considerar que trepitjava terreny ferm constitueixen el material del punt 2 del nostre text- i creiem que les millors estan per fer.<sup>14</sup>

Al punt 3 seguim la discussió sobre qui cal considerar responsable dels edificis altmedievals, apleguem les fonts sobre els *architectis* de l'època, examinem texts amb descripcions d'edificis de redactors que tenien –òbviament- formació llibresca i plantegem els primers indicis que ens suggereixen que l'home de la idea de l'església de Sant Pere de Rodes també tenia aquesta mena de formació. *Home de la idea* ens ha semblat una manera prou neutra de designar qui pensa què s'ha de fer<sup>15</sup> enmig d'una discussió de si cal anar a buscar-lo entre els llegits o els esparracats on la inseguretats de la base documental recomana entrar amb prudència,<sup>16</sup> però és cert que prima la indicació sobre l'eina,<sup>17</sup> i convé que diguem que no ens sembla inadequat, i no només perquè

<sup>13</sup> “*L'histoire n'aura donc le droit de revendiquer sa place parmi les connaissances vraiment dignes d'effort, seulement dans la mesure où, au lieu d'une simple énumération sans liens et quasiment sans limites, elle nous promettra un classement rationnel et une progressive intelligibilité*” (M. BLOCH (1949), 14).

<sup>14</sup> Com que, ja fa més de quinze anys que, d'una banda, no existeix aquell món (SONTAG 2 estiu 1996) on dir que “*in place of a hermeneutics we need an erotics of art*” (SONTAG 1, *Against Interpretation* 1966) era marcar el camí de la llibertat; i de l'altra, la innegable “crisi d'una idea d'objectivitat i de científicitat” era la prova palpable de “l'èxit de les tesis deconstructivistes” (POZUELO YVANCOS 1996, 172), aquesta creença deu ser poc o molt avantguardista.

<sup>15</sup> En altres contextos ha pogut servir diferents propòsits: el sociòleg Charles Wright Mills va utilitzar *idea-man* tant per designar un intel·lectual més o menys pur (“*The Intellectual and the Labor Leader*” (1946), a *The Politics of Truth*. Nova York: Oxford University Press, 2008. p 28) com un tècnic contraposat precisament a l'intel·lectual pur (*White Collar: The American Middle Classes* (1951). Nova York: Oxford University Press, 2002. 7,4).

<sup>16</sup> La bibliografia sobre la qüestió és plena d'afirmacions seguríssimes fonamentades en la pura intuïció o el simple forat; així, per exemple –i correspon a un moment molt més proper que el que explorarem- Paul Frankl es refereix a l'origen del sistema de resolució dels conflictes entre els mestres d'obres alemanys explicant que hi havia “*four major lodges [that] became the centers for the smaller ones: Strasbourg, Cologne, Vienna and Bern. In these places disputes were settled by the head master, for the guild had its own jurisdiction. A Court was needed for final decisions and this honor was bestowed on the lodge of Strasbourg probably as early as the time of erection of the nave of Strasbourg Cathedral in the second half of the thirteenth century*” i explica honradament que la seva informació procedeix de Ferdinand Jenner, *Die Bauhütten des deutschen Mittelalters*, Leipzig, 1876, que diu que això era així des de “1277, accepting the statement of August Wilhelm Müller, in J.S. Ersch and J.G. Gruber, *Allg. Encyclopädie...*, Leipzig, 1849, XLIX, p 57, s.v. *Freimaurerei*. Müller does not disclose his source” (FRANKL 2 1945, 46): la font efectivament acceptada per al segle XIII és, doncs, de 1849.

<sup>17</sup> Conant en feia un sinònim de μηχανικός i volia que s'encarregués de proporcionar almenys diagrames lineals a “*the magistri in charge of the practical construction*”, tot i que aquests amb poc en tenien prou, perquè “*experience, in that age of conventional and even habitual procedures, dictated the size and material of the walls, as well as the spans and the interior proportions*” (CONANT 2 1959, 58). I si es vol, també és veritat que pot ressonar-hi l'oposició de Schiller entre la contingència i l'ideal del *Mensch in der Zeit* i el *Mensch in der Idee* de la quarta de les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* –que s'ha traduït *home ideal* (Llovet 1983), *man as idea* (Wilkinson i Willoughby 1967), *uomo nell'idea* (Negri

l'anàlisi que presentem ens hagi assenyalat repetidament l'empremta de les lectures: la volta de l'església de Sant Pere de Rodes és, indiscutiblement, tota una qüestió en ella mateixa i en tant que construcció, i estem molt convençuts de la condició problemàtica de les cobertes de pedra a l'alta Edat Mitjana i de la necessitat de replantejar-ne profundament una cronologia d'acceptació absolutament desproporcionada en relació amb l'aquí també molt magra evidència que la sustenta, però la qüestió crítica rellevant per a la comprensió de l'edifici no té cap relació amb la construcció de la volta i sí que passa per entendre la concepció de la columna, i a la volta no ens hi hem dedicat. No direm que l'una cosa i l'altra no poguessin ocupar la mateixa persona; encara menys direm que vagin fer-ho. Per a Alberti, a mitjan XV, la capacitat de ser alhora de la ideació i la construcció era qüestió de definició: l'arquitecte era "*qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunq[ue] ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimus hominum usibus bellissime commodetur*", i per fer-ho li calia "*comprehensione et cognitione [...] rerum optimarum et dignissimarum*".<sup>XIX</sup> Però movent-nos mig mil·leni abans, no tenim ni tan sols l'oportunitat de ser anacrònics: de l'organització de la construcció en tenim tan poca notícia que no podem tenir la temptació de manejar-la.<sup>18</sup> Això, sobre l'activitat del nostre home; sobre la seva consciència històrica, tampoc no tenim la temptació de buscar-hi el tipus del Bramante de Palladio, aquell "*uomo eccellentissimo & osseruatore de gli Edificij Antichi*" que va ser "*il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin'à quel tempo era stata nascosa*", fora de les "*tenebre, nelle quali era stata lungamente come sepolta*"<sup>XX</sup> –però això és molt diferent de dir que no li interessava el llenguatge clàssic; que no pogués saber què seria el classicisme no vol dir que no tingués la noció de llenguatge arquitectònic: ho tractem al punt 6-; i sobre el seu paper social, segur que no se'n pot dir res que s'assembli gaire en allò de

*“nel parlare di «architettura dell'Umanesimo» [...] ciò che ci interessa è analizzare il momento in cui l'architettura stessa viene «inventata», almeno nel suo significato moderno non ancora completamente superato: nascita dell'architetto come intellettuale –come avanguardia ideologica delle classi al potere- e «nascita» dell'architettura –come strumento di formazione di*

---

1971) i *hombre ideal* (Feijoo i Seca 1990), però també *homme de l'idée* (Regnier 1862) o *man of idea* (als Harvard Classics 32, 1910).

<sup>18</sup> Així, per exemple, els mestres llombards, que havien estat els que explicaven almenys tot el romànic del sud, no van existir mai: “els llombards que apareixen documentats a Catalunya ni són italians ni es dediquen a l'arquitectura. Longobard o Lombard són simples noms habituals en l'època. Els mestres llombards, com els entén la historiografia tradicional, no existeixen, són un mite historiogràfic que no té cap mena de suport documental ni arqueològic ni històric. I hem de deixar de parlar, doncs, d'una influència llombarda (o italiana) directa i generalitzada en l'arquitectura catalana del primer segle XI” (DURAN-PORTA 1 2008, 235); “els contactes ben documentats d'Oliba amb Itàlia (i d'altres membres de l'aristocràcia catalana) han servit per reforçar la idea ben estesa d'una dependència directa de l'arquitectura romànica catalana en relació amb l'arquitectura llombarda, els principis i elements de la qual haurien estat exportats a Catalunya per uns pretesos “mestres llombards” itinerants [nota: la teoria va ser proposada inicialment per J. Puig i Cadafalch ... 1906... Una revisió recent d'aquest punt de vista a M. CASTIÑERAS, “La cuestión lombarda en el primer románico catalán”, *Il medioevo delle Cattedrali, Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII, Milà, 2006)*... gràcies [als testimonis documentals] es pot negar categòricament l'existència mateixa a Catalunya d'aquests humils constructors vinguts del nord d'Itàlia” (DURAN-PORTA 2 2009); “for many years, the theory –erroneous, to my mind- has been upheld of groups of itinerant yet highly celebrated stonemasons from Lombardy who traveled around the north of the Iberian Peninsula and northern France and finally reached northern Europe” (BARRAL I ALTET 8 2011, 186). Però sí que van ser importantíssims i els dediquem simposis: *Els Comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya: 25 i 26 de novembre de 2005: Simposi Internacional [Universitat de Girona, Museu Nacional d'Art de Catalunya]*.

*un ambiente umano adeguato agli interessi di quelle classi- divengono quindi fenomeni strettamente connessi fra di loro*".<sup>XXI</sup>

Aquell arquitecte no és el que va venir després: l'*architectus* de l'epígraf del punt 3 s'encarrega de recordar-nos ho; de saber què se'n pot esperar, els dos punts següents. Al punt 4, sobre el quadrivi, intentem acostar-nos a la mena de coneixements que podia instrumentar; i al punt 5 treballem amb els dibuixos d'arquitectures i les lectures que se n'han fet, tant per obtenir-hi la comprensió precisa de com es podia fer aquesta instrumentació amb un material que ja fa referència als edificis com per detectar-hi almenys un reflex dels models amb què s'interioritzaven.

El punt 6 –mida- i el punt 7 –ordre- volen explotar el coneixement precís aconseguit a través de l'aixecament de l'edifici que es concreta en els plànols de l'annex.<sup>19</sup> L'estudi de les dimensions i la posició dels elements construïts permet obtenir indicacions de l'ordre en què es van prendre les decisions, de què va quedar determinat molt aviat i era prou important com per ser preservat, de quins van ser els canvis majors i els ajusts que es van produir; les relacions proporcionals sostenen bé la hipòtesi de l'intel·lectual. L'examen de quin és el cos de l'entramat ja apunta quina mena d'estructura i de jerarquia hi ha en el conjunt, ben lluny de cap matemàtica de contenidor i de contingut.<sup>20</sup> El punt 8 concreta aquesta estructura, en dóna raó –iconogràfica- i té la pretensió d'arribar a explicar els *què feien* i *què veien* que formulàvem més amunt; s'ha dit que a l'Edat Mitjana, l'aspiració implícita de la societat cristiana era desrealitzar l'espai;<sup>21</sup> un tal enunciat es pot fer treballar a moltes escales i acordar amb moltes formes: mirar de fer-ho amb les que

<sup>19</sup> Que, per continuar l'explicació de la primera citació que començàvem a la nota 12, és l'eina major per poder fonamentar l'estudi en les pedres, i no en el fum. La tercera i última part, sobre la llum, la posa l'Eriúgena al punt 3.

<sup>20</sup> Concretant observacions més o menys genèriques de Raymond Ledrut: "*l'espace du mythe ne distingue pas entre le contenant et le contenu, la place et la chose qui y est placée*" (LEDROUT 1990, 85); no entrarem a manejar la seva caracterització de l'espacialització medieval –que diferencia de l'arcaica, l'antiga, la barroca, la del capitalisme liberal i l del capitalisme tècnic i burocràtic a partir de com relacionen sis parelles de conceptes (forma/matèria, integrades; finit/infinít, dialècticament; homogeni/heterogeni, heterogeni; obert/tancat, obert; interior/exterior, dialècticament; relacions de l'intern amb l'extern, orgàniques; mòbil/rígid, rígid) (LEDROUT 1990, 112) - però donem per establerta la idea que "*l'espace médiéval n'est ni abstrait ni homogène [...] on ne le conçoit pas comme un milieu neutre, mais comme une force qui régit la vie [...] C'est pourquoi ce que l'on éprouve alors le plus de difficulté à percevoir, ce sont les distances [...] L'espace médiéval est moins perçu que vécu*" (ZUMTHOR 1993, 35-36); una idea que moltes vegades s'ha concretat en la contraposició d'un *espai* que seria, per definició -i per tant amb dret a ús exclusiu del terme- abstracte, homogeni i neutre, i un *lloc* que s'entendria des de les característiques contràries; naturalment, "*il n'y a pas d'espace en soi*" i tota espacialitat autèntica és alhora "*« psychologique » et « physique »*" (LEDROUT 1990, 62), però no entrarem ni a discutir-ho ni a aprofundir la distància entre *espai* i *lloc*, i declarem només que aquí utilitzem la paraula *espai* fora d'aquesta distinció.

<sup>21</sup> "*L'infinité médiévale n'était pas celle de la puissance matérielle et la subjectivité n'était pas celle du Moi mais de l'âme nostalgique. Le dépassement médiéval se fait vers un autre monde, un arrière monde : dans l'espace de ce monde l'âme est égarée, tourmentée, mais ce faisant elle déréalise déjà cet espace. L'espace est moins un espace de « participation » (espace archaïque) ou de « partage » (espace antique) qu'un espace de « dépossession » hanté toujours par un sens qui est autre part*" (LEDROUT 1990, 111); es pot entendre que n'és una conseqüència que la dualitat que assenyala Fabienne Cardot estigui sempre inacabada: "*la terre franque se divise [...] en deux espaces fondamentaux [...] : l'espace quotidien, habituel, accessible, où s'inscrivent la maison, les voyages, les événements familiaux, les faits administratifs ou judiciaires, et l'espace sacré, souligné par une architecture riche et ornée, clos par des murs et des interdits, hanté par les figures familières et dominatrices des saints protecteurs. La gît la disparité qui commande les conceptions spatiales des austrasiens. La plupart des lieux qui sont perçus par le regard et l'esprit, la ville, la forêt, la fontaine, la route, le domaine, le village, la basilique, le monastère, peuvent acquérir, sur l'ensemble de leur surface ou dans une de leurs parties, une physionomie et une signification totalement différentes selon qu'ils sont ou non loca sancta*" (CARDOT 1987, 246).

aquí ens han ocupat ens ha semblat una bona manera de precisar la distància amb el *què veiem*, i hem intentat sintetitzar-ho a les conclusions –on també hem llistat els resultats parcials que, en conjunt, resumeixen la feina.

Feina per a la qual hem tingut els suports més valuosos; va ser un bon dia, aquell en què el professor José Ángel Sanz, del Departament de Composició Arquitectònica de la UPC, va acceptar dirigir aquest treball: la pertinència de les seves indicacions metodològiques ha estat sempre diàfana i d'acceptació indiscutible, però no ha estat menys important la seguretat de saber que hi podíem comptar tothora; les converses amb el professor Manuel Guàrdia, cap del Departament, començaven parlant del temps, però no n'hi ha hagut cap que no s'hagi acabat amb indicacions bibliogràfiques exactes i el recordatori que hi ha un moment en què toca concretar; l'atenció de la comissió de doctorat del Departament, i en particular les observacions del professor Juan José Lahuerta, ens han permès entendre amb molta precisió què implicaven algunes de les nostres afirmacions; el professor Enric Granell, en suggerir que intercanviéssim les classes de tardor i primavera de l'assignatura de Taller d'arquitectura i projecte –nosaltres no hauríem gosat demanar-li-ho- ens va alliberar moltes hores per concentrar-les aquí; des de la biblioteca de l'Escola d'Arquitectura del Vallès, Glòria Ramoneda ha fet per manera de portar-nos, incansablement, bibliografia de mig món -si ha convingut fins a la porta de casa-; el Museu d'Història de Catalunya ens ha donat totes les facilitats per treballar al monestir, i especialment Sònia Masmartí i Núria Àlvarez han estat extremament comprensives amb les nostres escampades de material, els nostres horaris i els nostres oblitats; en aquesta llista hi han de figurar igualment les arquitectes Maria Teresa Mira i Anna Trevinyo, i els estudiants Guillem Arràez, Martina Fabré, Pere Giner, Núria Sabatés i Oriol Serra, per les raons que caben més bé a la nota 269; i també el professor Josep Maria Rovira, perquè li devíem la tesi des de feia molts anys. Tots tenen el nostre agraïment, i no cap culpa que no n'hàgim sabut més.

Notes finals del Prefaci.

- 
- <sup>I</sup> (GUERREAU 8 2001, 408).  
<sup>II</sup> (LE GOFF 3 1974, 87).  
<sup>III</sup> (FRANCASTEL 2 1967).  
<sup>IV</sup> (LE GOFF 2 1971).  
<sup>V</sup> (PANOFSKY I 1920, 321-322);  
<sup>VI</sup> (PANOFSKY I 1920, 324).  
<sup>VII</sup> (PANOFSKY 3 1924, 87).  
<sup>VIII</sup> (PANOFSKY I 1920, 333).  
<sup>IX</sup> (PANOFSKY 4 1925, 129-132); adoptem les opcions lèxiques de la traducció francesa d'aquest article.  
<sup>X</sup> (FEBVRE i BLOCH 1929, 2).  
<sup>XI</sup> (DUBY I 1967).  
<sup>XII</sup> (GOUREVITCH 1972); per a Panofsky, p 92 i s.  
<sup>XIII</sup> (LE GOFF 4 1981, 13-14).  
<sup>XIV</sup> (GOMBRICH I 1967, 85-86).  
<sup>XV</sup> (PANOFSKY I 1920, 336-338).  
<sup>XVI</sup> (WIND 1931).  
<sup>XVII</sup> (RECHT 2006, 13).  
<sup>XVIII</sup> (RECHT 2006, 13).  
<sup>XIX</sup> Alberti, *De re aedificatòria*, pròleg. Citem a partir dels *Libri de re aedificatoria decem. Opus integrum et absolutum...* París: Berthold Rembolt, 1512, Fo.l., digitalitzat a partir de l'exemplar de la Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Réserve, 20 8° i disponible a <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/ENSBA208Index.asp>.  
<sup>XX</sup> (PALLADIO 1570, IV, XVII).  
<sup>XXI</sup> (TAFURI 1969, 5).





I. L'església de Sant Pere de Rodes ha estat una arquitectura difícil: marginal a les síntesis, per hàpax; discòrdia del catàleg, abans i després de fer-se'n l'arqueologia;<sup>1</sup> valuosa o no –i això de vegades alhora. Prou difícil com per obligar a imaginar-hi canvis majors per fer-la acceptable; tant, que fins els millors hi han vist -i hi han tocat- elements físics que mai no hi han estat. Tanmateix, havent quedat ben determinada la forma del primer edifici i acotada la seva cronologia, el marge d'incerteses ha minvat prou.

Els suports de la meitat oriental de la nau, amb l'ordre doble, (*il 1*) han concentrat l'atenció de tothom.<sup>22</sup> Per a Piferrer i Pi i Margall, a mitjan XIX, la qüestió són les columnes: s'hi juxtaposen el model clàssic que l'artista –bizantí, llombard- es dona, la seva incapacitat per comprendre'n la proporció, i la lleugeresa i l'elegància que de tota manera aconsegueix; en resulta, primer, que l'edifici acaba sent dels més bells de Catalunya; i després, que de problema de classificació no n'hi ha cap, perquè ignorar les matemàtiques del classicisme és cosa ben pròpia del geni medieval, lliure i agosarat;<sup>23</sup> el 1879, Pelegrí Casades els va reproduir el text amb parsimònia fins que, cap al final i en un paràgraf ben bé d'ell tan arravatat que ni s'adona que diu alhora blanc i negre assegura que aquesta arquitectura no és de voltes pesades sinó de lleugereses que s'envolen i les columnes –no hi ha altra cosa (*il 2*)- se li tornen nervis

<sup>22</sup> De gairebé tothom: la primera descripció del XIX de què tenim notícia no s'hi referia, més atenta al paisatge i al pòrtic del mestre de Cabestany: "*plus de 30 ans se sont écoulés depuis que l'abbé de Rodas a déserté sa splendide solitude, et cependant l'église avec sa belle nef et son portique; le cloître, les cours intérieures et extérieures; les terrasses élevées à grands frais pour embellir le palais abbatial et dominer majestueusement sur le golfe de Lyon, tout ce que la main de l'homme n'a pas abattu par ordre, est encore debout... Le voyageur ne s'aventure pas sans émotion sous les voûtes entr'ouvertes, dans les vastes souterrains [...] Partout des bas-reliefs et des chapiteaux mutilés, de larges dalles qui furent couvertes de pompeuses inscriptions; des blocs de marbre, dont l'éclatante blancheur atteste l'antique destination. Un immense portail, surchargé de ciselure, et protégé par la voûte d'un vaste péristyle, décore encore l'entrée de l'église*" (JAUBERT DE PAÇÀ 1833, 96-97).

<sup>23</sup> "*Dividen en tres naves el árbol de la cruz, grandes pilares cortados en su parte inferior por un triple pedestal continuo, en que descansan tres columnas adornadas de ricos capiteles. De estas sirven la dos para sostener los arcos laterales; la otra levanta sobre su ábaco bellamente cincelado otra columna casi de igual altura y corte, en la cual cargan los recios arcos romanos de la bóveda [...] La nave mayor es la que merece más la atención y el estudio del artista. En ella la arquitectura pagana y la cristiana se confunden, las elegantes formas bizantinas se desarrollan con libertad entre las hermosas y tranquilas líneas que caracterizan el orden corintio: el genio libre y atrevido del arquitecto lombardo agranda y destruye hasta cierto punto las proporciones matemáticas á que estuvo este sujeto; la regularidad y la variedad se enlazan sin esfuerzo; la severidad, la grandeza y la hermosura campean en todas partes sin que una á otra se destruya. Los pedestales son altos, sin pié, algo derramados en la parte inferior de su cornisa; las bases de las columnas tienen como la ática un plinto, una escocia entre dos toros y dos filetes; los fustes están coronados por un gracioso collarino; los capiteles presentan todos la altura del de Corinto, y algunos hasta sus hojas de acanto y sus caulículos: los abacos, altos y medio alfeizarados, están ceñidos de follajes de una pureza griega. Los arcos son pequeños pero regulares; sus dovelas tienen un corte bello y rigurosamente matemático. Las bóvedas, que arrancan de una cornisa extremadamente sencilla y severa, cargan sobre los grandes arcos que las sostienen, sin que las aristas templen su pesadez, ni clase alguna de revoque encubra la desnudez y lisura de sus piedras. Estas guardan en todo el templo las proporciones y la bien entendida colocación de las que constituyeron los mejores monumentos romanos. Es, pues, evidente que el artífice que construyó este santuario tomó por modelo, al concebirlo, la arquitectura del imperio; mas es también preciso confesar que, como todos los artistas de su época, no comprendió la estética de aquel grandioso estilo, ó no quiso comprenderla. Adoptó sus miembros, pero no siguió las leyes de armonía que para el empleo de estos se seguía invariablemente. Los pedestales son desmesurados; el diámetro de las columnas no guarda proporción con su altura; los abacos son demasiado altos y salientes. La nave mayor es estrecha y muy elevada; las menores son más pasadizos que naves. ¿Qué son, sin embargo, estos defectos? Á pesar de ellos, en conjunto, presenta el templo en medio de su severidad y de su dureza algo de ligero y mucho de elegante; la falta de reglas fué suficientemente suplida por la inspiración y el genio del artífice. La superposición de columnas sobre columnas, la gallarda forma de los capiteles, abacos y collarinos, donde ensayó las más graciosas combinaciones de líneas, y apuró su delicadeza el cincel neo-griego, la franca y libre distribución de todos los elementos arquitectónicos, la sobriedad y belleza de los adornos, todo hace de este templo uno de los más bellos monumentos de Cataluña y uno de los primeros en el género romano-bizantino. ¡Cuan bella y marcada es en él la alianza de los dos estilos! Al paso que sus capiteles recuerdan los más delicados y caprichosos de San Vital y Santa Sofía, sus anchos sillares y sus macizas bóvedas trasladan la imaginación á las sólidas galerías del antiguo Coliseo*" (PI I MARGALL i PIFERRER sd (1848), 175-176); citat per Eduard Riu (RIU-BARRERA 2006, 103); text i il·lustració reproduïts parcialment per Granell i Ramon (GRANELL i RAMON 2006, 16).

gòtics.<sup>24</sup> Rogent, el 1886, ja veu suports composts: troba en la seva complexitat “l’interès d’aquesta església”, que li sembla “especialíssim”, i n’escriu una descripció –tan precisa que sembla una axonometria<sup>25</sup>- enmig de la qual en subratlla la singularitat “dins de l’art romànic secundari”. El 1892, Brutails la veu força més contundent, la singularitat: tot i que procura esbossar un mínim context per a l’edifici assenyalant-hi analogies amb Sant Andreu de Sureda (il 3), considera l’ordre –ara proporció inclosa- responsable de la “impressió estranya” de ser dins d’un monument amb vinculacions estilístiques més fortes amb els d’una altra època que no amb els del seu temps.<sup>II</sup> En canvi, Antoni de Falguera, el 1905, tot i que troba “curiosíssims” aquests suports –que dibuixa en detall (il 4), a més d’aixecar plànols del conjunt del monestir (il 5)-, no té cap dificultat a explicar-se’ls des de la idea de l’essència estructural de tots els elements de l’arquitectura medieval, i a veure’ls doncs perfectament contextualitzats dins del romànic;<sup>III</sup> abans que, amb Puig i Cadafalch i Josep Goday, torni a publicar la seva descripció esporgada de comentaris d’aquesta mena i amb una planta nova (il 7),<sup>26</sup> se’n vagi a la memòria del classicisme i l’església se li torni un “tipus únic, isolat entre nosaltres”,<sup>27</sup> Vicente Lampérez –el 1908- li recircula els

<sup>24</sup> “L’església desenvolupa sa planta en creu llatina, estesa d’O. a P., formada per tres naus, espaiosa la major i molt estretes les laterals, interceptades pel transepte, i acabant en semicircular absis. Venen dites naus formades per sis matxons, tres per banda, sostinguts cadascun per un triple pedestal robustíssim, d’uns cinc pams d’alçada, format per grans carreus d’una regularitat veritablement romana, termenat per una ample cornissó adornat d’una mitja escòcia. Damunt del pedestal, hi descansen tres altes columnes, adossades respectivament a les cares anteriors i laterals dels dits matxons. Els capitells i les grans impostes que els adornen són ricament esculpturats, formant trenats delicadíssims o bé fullatges d’una execució de mà mestra. Alguns presenten la clàssica fulla d’acant, i tots tenen les proporcions matemàtiques que Vitruvi i Vignola assenyalen al capitell corinti. Les bases presenten, com l’àtica, un alt plint, una escòcia entre dos tors i altres tans filets, i els fusts finament polits i llisos són coronats per un delicat collarí. De les columnes laterals arrenquen els arcs semicirculars que uneixen els matxons entre ells paral·lelament i damunt de la columna que mira a la nau central i suportada pel seu gran àbac cisellat, s’alça una altra columna, de més petites proporcions, però igualment rica en línies, en la qual descansa l’arc romà que sosté la volta de la nau principal. Aquests sis grups, del més bell efecte estètic, terminen en el creuer, que no porta cimbori, circuint el presbiteri tres baixes cintres. L’arc d’ingrés és sostingut per dues esveltes columnes, arrambades al mur, que neixen arran del paviment. El conjunt no pot ser més encisador. **La fermesa romànica s’agermana bellament amb l’elegància clàssica;** el geni artístic del feixuc llombard es veu enlairat per l’harmonia hel·lènica; i amb una inspiració plena de bellesa, l’ignorat arquitecte que féu la traça de l’edifici, hi encarnà en ell la representació simbòlica de la Nova Llei, dipositada en l’Església Catòlica, enllaçant l’antiga Era amb la Nova. ¿Qui sap si preveia l’expert arquitecte, les èpoques venidores en què la matèria prendria la volada envers l’espai, portat en ales de l’art més espiritual que ha existit? Perquè és la veritat que l’elegància del temple de Sant Pere de Roda és germana de l’estil ogival, i **no s’hi troba res que recordi la fermesa del romànic;** la nau central sembla que s’enlaira d’una manera meravellosa; no pesa ni ofega el fidel com la volta d’un sepulcre, no entristeix com el *confessium* de les velles basíliques, sinó que anima el cor i fa alçar la vista al cel, parlant-li de dolces promeses...” (CASADES I GRAMATXES 1879, 280-283).

<sup>25</sup> “[...] los pilares [...] empiezan por un basamento elevado formando martillo por la parte que mira a la nave mayor quedando sin resaltos en las menores y dispuesto de manera que puede recibir el arco toral y los laterales sucesivos. La parte superior del basamento se divide en cuatro partes. Las tres primeras reciben columnas aisladas de grande modelo y la parte central se convierte en pilar cuadrado que en tres de sus caras tiene adosadas las columnas mencionadas. Las dos laterales reciben directa y respectivamente con el intermedio de robustos abacos las arquerías laterales que se extienden longitudinalmente el muro superior y la columna mas adelantada recibe a su vez los arcos cabeceros que dividen en tramos el cañon seguido hemicircular, pero esto lo verifica por medio de una segunda columna, colocada sobre la primera por requerirlo la mayor elevación de la boveda central muy superior a la de los laterales presentando un juego de fustes y capiteles admirable. Uno de los caracteres que singularizan estas columnas dentro del arte romanico secundario es su grande diametro y su altura y tambien porque la columna alta que recibe el arco cabecero, descansa directamente sobre el robusto abaco de la columna inferior, considerandose la segunda como continuación de la primera, destruyendo toda tradicion romana y recordando su detalle las dobles columnas que miramos en las Cellas de Posidonia, Egina y del Partenon que los romanos no supieron comprender. Las basas son de perfil atico bastante puro y correcto y sus capiteles, en mayoria tienen dos ordenes de hojas en su respectivo tambor, los cauliculos y las demas partes que caracterizan el corintio del primer siglo de la era cristiana. Hay tambien capiteles que conservan la tradicion romana, tiene lacerias cables y otra exhornacion propia del romanismo” (ROGENT, Elies. “Terminación del viaje a la Cerdaña y Francia. San Pedro de Roda, I de setiembre de 1886”. Llibreta del fons documental de la família Rogent (Barcelona-Collbató, transcrita per Eduard Riu-Barrera a (RIU-BARRERA 2006))

<sup>26</sup> Directament dependent de la dibuixada probablement per Antoni M<sup>a</sup> Gallissà per a Domènech i Montaner el 1893 (il 6).

<sup>27</sup> (PUIG I CADAVALCH I, FALGUERA i GODAY 1909-1918, III (1918), 359); “la planta de l’església és de tres naus, essent la central molt més espaiosa que les laterals, i dividides per quatre parells de pilars, amb columnes en tres dels seus costats [que

dibuixos, i també el “curiosíssim”, per assegurar que aquestes columnes dobles són una excepció, una composició “singular”<sup>IV</sup> que fa de l'església “un exemplar especialísimo” –els superlatius de Rogent també es reutilitzen-, “originalísimas” com són.<sup>V</sup> Potser és de tan insòlits –el 1898, per a l'enginyer de mines Lluís Maria Vidal: “el constructor va seguir un criteri [...] independent, i [...] va imprimir a l'obra un segell d'originalitat gran”;<sup>VI</sup> el 1930, per a l'historiador i arxiver de la Diputació de Girona Antoni Papell: “l'arquitecte [...] home indiscutiblement genial [...] volgué harmonitzar els ordres coneguts en una obra famosa i única”;<sup>VII</sup> el 1951, per al Gómez Moreno d'*Ars Hispaniae*: “los pilares divisorios se rodearon de columnas tangentes a ellos, y se complicó en forma sorprendente y magnífica toda la estructura inicial”<sup>VIII</sup>– que va costar tant de temps arribar a adonar-se de com eren de debò: sembla que no és fins a la planta de Panyella que publica Gudiol i Ricart el 1948 (il 8)<sup>IX</sup> que algú vol veure que no tots els suports de la nau són iguals;<sup>28</sup> i fins a la descripció i els plànols de Francisco Íñiguez de 1962 (il 9),<sup>X</sup> que no s'entén que la diferència entre els de la meitat oriental i els de la meitat occidental és d'origen: el mateix Domènech escriu amb totes les lletres que “els pilars tenen tots cap a la nau columnes adossades amb rics capitells”,<sup>XI</sup> i així els fa dibuixar (il 6) –com abans Parcerisa, per a Pi i Margall (il 10);<sup>29</sup> com després Falguera, tot sol i acompanyat (il 5 i 7)-, mal que ell mateix aconsegueixi fer una fotografia amb l'alçat sencer del costat nord que mostra exactament el contrari (il 11).

La bibliografia, de tota manera, no s'atura gaire en aquesta limitació de l'ordre doble als primers suports: o fa com qui encara no se n'ha adonat,<sup>30</sup> i continua parlant de particularitat, indesxifrabilitat, originalitat i efectes hel·lènics,<sup>XII</sup> o assenyala el canvi com un defecte compositiu per al qual cal trobar explicació.<sup>XIII</sup> Leopold Zahn, el 1976,<sup>XIV</sup> s'explica l'ordre doble com a procediment per controlar un increment d'altura de la volta sobre la nau, i en busca un precedent a les columnes superposades de la cripta de Saint-Oyand, a Saint-Laurent de Grenoble, raonablement datades al segle IX (il 12)<sup>31</sup> -Durliat<sup>XV</sup> i Carbonell<sup>XVI</sup>

---

dibuixaven així efectivament (il 7), i fins veien columnes davant les pilastres de la façana de la capçalera, semblants a les que Domènech havia dibuixat en alçat al seu croquis del 20 de juliol de 1905 –v la coberta del nostre volum de plànols-: Zahn, el 1976, encara sostenia que aquestes darreres columnes havien estat previstes (ZAHN I 1976)]. Al fons hi dóna l'absis voltat de la girola sense capelles secundàries; la galeria, doncs, era dedicada a la veneració de l'altar que presidia el temple. La girola pren rares vegades aquesta forma d'un gran absis sense capelles radials... Els pilars que aguanten els arcs torals de la nau central estan formats per un triple pilar robustíssim que a l'altura de tres metres del nivell de l'església, està guarnit en tres de ses cares, per columnes independents; en la banda de la volta mestra se'n superposen dues en sentit de l'altura. És això evidentment un record de l'art clàssic, reproduït després a Itàlia (Sant Marc de Venècia) Sobre els sòcols d'aquests pilars, formats de grans carreus, s'assenten les bases de les columnes, de perfil romà degenerat. Les columnes són cilíndriques i amb un graciós collarí, rematant en un capitell robust, l'àbac del qual, de perfil senzillíssim, volta a manera d'imposta el pilar en les cares en què hi ha les tres columnes. De l'última columna superior arrenquen els torals, fets de petits carreus ben polits, a diferència de la volta, que és feta amb reble més groller” (PUIG I CADAFALCH I, FALGUERA I GODAY 1909-1918, 362-363).

<sup>28</sup> Adell (ADELL I GISBERT 2 1990) explica que Panyella havia fet un aixecament el 1932, no publicat.

<sup>29</sup> Ja hem llegit (v nota 23) que Pi i Margall havia arribat a precisar que “los capiteles presentan todos la altura del de Corinto”; i això que bé s'hi havia fixat, perquè havia vist correctament que “algunos hasta sus hojas de acanto y sus caulículos” (PI I MARGALL I PIFERRER sd (1848), 176).

<sup>30</sup> El 1979, Marcel Durliat descrivia tots els suports iguals; curiosament, tots tenien la base rectangular –com els quatre de més a l'oest, i tots projectaven columnes dobles dins de la nau –com els quatre de més a l'est (DURLIAT 2 març 1979, 58).

<sup>31</sup> Colardelle (COLARDELLE 2 1995), a partir d'HUBERT, Jean. *L'architecture du Haut Moyen Âge en France*. París: Imprimerie Nationale, 1952; i d'ell mateix “La date de la 'crypte' de Saint-Laurent de Grenoble”. A: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*. 1952-1963, 64-68. Éliane Vergnolle proposava el 1998 una cronologia anterior –no tan reculada com la que s'havia arribat a mantenir- que situaria la cripta a finals de l'època merovíngia o principis de la carolíngia; però ho feia a partir d'un text de 1986 de la mateixa Colardelle. Erlande-Brandenburg vol que les columnes siguin dels segles VIII-IX, resultat d'una reorganització de la cripta preexistent (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 125); ja és el marge que es donaven Michel i Renée Colardelle: “cette église funéraire est réaménagée radicalement aux VIII-IX<sup>e</sup> siècles, sans toutefois que son plan soit transformé. C'est à cette époque que la crypte orientale reçut la colonnade qui l'a fait remarquer, et qui sera dans l'ensemble conservée lors de la restauration romane” (COLARDELLE I 1987, 708).

veuen igualment possible la relació amb Grenoble; Lorés,<sup>XVII</sup> en canvi, veu més probable una referència romana, que no precisa; Adell proposa la basílica de Tebessa, a Algèria (il 13)<sup>XVIII</sup>; li interessa més, però, que el suport combini pilar i columnes, superposades o no, per referir-lo als de Santa Maria de Lebeña (il 14) o als d'accés al creuer de San Cebrián de Mazote (il 15), i poder caracteritzar l'església de Sant Pere de Rodes com una "creació nova" nascuda de la síntesi d'"elements de l'arquitectura carolíngia del nord i de la mossàrab del sud"; segueix en això, retallant-la, una breu indicació de Renate Wagner-Rieger, del 1969, que veu a la nau –no a la capçalera, que és ben francesa- el punt àlgid d'una arquitectura preromànica hispànica feta de l'amalgama de l'arquitectura del sud, la del nord i la de Bizanci;<sup>32</sup> el 1977, Fontaine proposa un altre lloc on anar a trobar el suport combinat, l'església de Sant Pere de Nant, al Roergue –del XII- (il 16a i 16b);<sup>XIX</sup> torna a manejar l'articulació dels suports per mostrar que gran que és la distància amb Sant Vicenç de Cardona, que entén canònic<sup>33</sup>, i suggereix que moltes rareses aparents poden atribuir-se a un procés constructiu d'història accidentada: però al final, la seva lectura de "*cette œuvre hors série*"<sup>XX</sup> requereix la mateixa geografia que la de Zahn de l'any anterior: Sant Pere de Rodes és possible en la trobada de tota la tradició hispànica -cristiana i musulmana- amb les aportacions carolíngies; tot hi és molt singular, però el temps on la singularitat pot ser comprensible és el del mil·lenni que s'acaba. Durliat es refereix també a Sant Pere de Nant el 1989, però assenyala alhora uns quants edificis més del Massís Central i del segle XI, per imaginar-los un precedent comú amb Sant Pere de Rodes,<sup>34</sup> i es queda, doncs, al nord; malgrat els parentius que suggereix, els suports continuen essent "*une création surprenante*", produeixen "*l'impression très forte de quelque chose de grand et d'insolite*" i en resulta un "*genre d'élévation*" que "*est unique en Europe à l'époque*". En perfecta continuïtat, en això, amb Fontaine, el 1982 havia explicat l'església com a resultat de tradicions arquitectòniques consolidades de segles i ben diferents de les que havia d'instituir el romànic.<sup>XXI</sup>

Amb voluntat de moure's en un marc de generalitat superior i alguns anys abans –el 1968-, a partir del mateix alçat de la nau, però també -i al capdavall, sobretot- del deambulatori, Kubach veu en

<sup>32</sup> (WAGNER-RIEGER 1969, 205); les columnes tenen relació amb l'arquitectura islàmica (WAGNER-RIEGER 1969, 174). Hermann Fillitz, al mateix volum de la *Propyläen Kunstgeschichte*, considerava que el més propi de la terra era la modulació de la nau amb els torals, que apropaven la nau al Naranco i l'allunyaven de Sant Martí del Canigó i de Ripoll (FILLITZ 1969, 74)

<sup>33</sup> Cardona és el "*pur chef-d'œuvre du premier roman catalan*", la mesura del romànic llombard, en planta i en alçat: Rodes és preromànic i sedimentari -per romà, visigòtic, mossàrab i carolíngi (FONTAINE 2 1977, 294-300). En el mateix sentit, Stalley (STALLEY 1999, 134): "*the church at Cardona, consecrated in 1040, is a more compact and harmonious building*" [que no l'església de Sant Pere de Rodes]; i també Fernie (FERNIE 16 2006, 295): "*its [del romànic] main characteristic, which is most often seen, in all the visual arts but specially in architecture, as the articulation of parts from smallest to largest, forming clear geometrical shapes which relate to one another in undestandable ways. The early eleventh-century church of St Vincent at Cardona in Catalonia can be used to exemplify the style, in that it is composed of clearly readable masses and volumes and has an interior which can be determined from the exterior*"; v nota 36.

<sup>34</sup> "*Ce genre d'élévation [...] dénote chez son créateur une réelle culture et beaucoup d'ambition. L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il s'est inspiré de modèles carolingiens combinant le motif des colonnes superposées, comme il en existe un exemple dans la crypte de Saint-Laurent de Grenoble, et le motif des colonnes reposant sur des hauts socles utilisé notamment à Germigny-des-Prés. [...] Il est probable que les modèles dont disposa réellement le maître de l'oeuvre de Sant Pere de Rodes étaient moins éloignés. La formule des colonnes jumelées non engagées connut en effet un très vif succès au XI<sup>e</sup> siècle, postérieurement à la création de Sant Pere de Rodes, dans les régions orientales et méridionales du Massif Central, qu'il s'agisse du Puy-en-Velay, de Saint-Romain-le-Puy en Forez - une église qui procure au visiteur une impression aussi forte et inattendue que l'abbatiale catalane -, à Nant, dans le sud du Rouergue et même à Artonne, au coeur de l'Auvergne, à une trentaine de kilomètres de Clermont-Ferrand. On est en droit de se demander s'il n'a pas existé pour tous ces monuments une source commune*" (DURLIAT 4 1989, 216-217); que Sant Pere de Rodes era exclusivament del nord ja ho havia dit el 1979 (DURLIAT 2 març 1979, 58-59). Lorés (LORÉS 3 2002, 56-57) es refereix clarament al mateix grup d'esglésies; tret de Nant, no sabem veure-hi cap relació d'interès, ni tampoc amb la de Vathcrabèra (Nauta Garona) – probablement també del XII-, que Vergnolle posa també al costat de Rodes (il 17); tant se valdria parlar de Sant Pere de Champagne, igualment del XII (il 18a i 18b).

l'arquitectura de l'església “*eine Fülle von weit vorausweisenden Erscheinungen*”<sup>xxii</sup>, completament orientada cap a un futur que després es concretarà o no. És a partir del deambulatori<sup>35</sup> que proposa un parent ben difícil: el Sant Miquel de Hildesheim de la tan nítida delineació (*il 19a i 19b*), per la seva cripta occidental.<sup>xxiii</sup> Grodecki no arriba tan lluny, el 1973, però després de complexificar –sense excessos– l'esquema de les dues tendències majors a l'entorn de l'any 1000, la geometria otoniana i la pedra irregular del sud, exclou les formes de Sant Pere de Rodes de les del Primer art romànic i no li dóna cap context alternatiu<sup>xxiv</sup>. Formes diverses d'una unanimitat: Sant Pere de Rodes no encaixa.<sup>36</sup>

Els responsables de l'excavació arqueològica definitiva consideren que han aclarit la cronologia de l'edifici amb aproximació suficient: la construcció va començar al segon quart del segle X i no es va acabar fins a principis de l'XI: força abans, de tota manera, de la consagració del 1022. No hi va haver fases diferenciades ni canvis de projecte significatius; a partir dels fonaments, es pot assegurar que tots els suports de la nau van ser pensats de bon principi tal com són avui;<sup>37</sup> les columnes no procedeixen de cap espoli, sinó directament d'una pedrera localitzada i propera.<sup>xxv</sup> La capçalera sí que va ser modificada molt significativament entre els segles XII i XIII.<sup>xxvi</sup> L'explicació permet integrar el document escrit més antic que, aparentment, feia referència a la construcció i n'indicava la finalització d'alguna part, i relacionar-lo amb l'església actual: la làpida sepulcral del pare del primer abat, que les fonts assenyalen com a personatge decisiu en la primera consolidació del monestir, i que hauria mort l'any 955<sup>xxvii</sup>; la peça es va perdre, però n'existeixen dues transcripcions de correcció demostrada<sup>xxviii</sup> pels fragments que se n'han recuperat.<sup>38</sup> L'autora de la monografia més recent sobre el monestir, però, situa tot el procés de construcció de l'església dins de la primera meitat del segle XI, proposa que el 1022 es va consagrar un edifici inacabat i entén que la construcció de la nau i els laterals és posterior a aquest 1022, en considerar impossible una datació més antiga dels capitells d'aquest cos;<sup>39</sup> en aquest cas, el text escrit que encaixa bé amb l'explicació és la carta que fa referència a la consagració del 1022,<sup>xxix</sup> en tant que és habitual consagrar una església just quan se n'ha acabat la capçalera; de tota manera, tampoc no és decisiu que en aquesta carta es parli de la *consecratione ejusdem loci novae aedificatae Ecclesiae*: no sempre

<sup>35</sup> Els responsables de la investigació arqueològica, però, entenen que el deambulatori no es va configurar com a tal fins a finals del XII o principis del XIII (RIU-BARRERA 2006, 33); ja en discutien la continuïtat el 1998 (ADELL I GISBERT 5 1998); en tot cas, sembla clar que la concepció de les peces a Sant Pere de Rodes i a Hildesheim no suporta paral·lels.

<sup>36</sup> Immaculada Lorés (LORÉS I OTZET 4 2010, 121-122) suggereix que encaixaria –corregint caracteritzacions seves anteriors: “és un edifici que ha estat tractat d'«estrany» pel que té d'insòlit, per la seva espectacularitat i per la seva originalitat en la combinació de solucions, elaborades probablement a partir de models diversos, i que configuren un conjunt diferent de tot el que coneixem i en el qual el pes del clàssic hi es molt visible, i el converteixen en una obra molt destacable de l'arquitectura europea meridional de la primera meitat del segle XI” (LORÉS 3 2002, 40)- si no haguessin desaparegut Ripoll o les catedrals de Vic, Girona i Barcelona: perquè Cardona no és pas menys singular que Sant Pere de Rodes –i haver-ne fet un model és una decisió- i que allò que tenien en comú les arquitectures de l'època era precisament la seva singularitat relativa.

<sup>37</sup> Fontaine (FONTAINE 2 1977) assenjala que la volta de l'església és perfectament imaginable al segle X, i ho autoritza amb les voltes documentades a Banyoles el 955 i a Ripoll el 977.

<sup>38</sup> Mundó havia suposat que el primer fragment recuperat corresponia a una reproducció, feta al segle XIII, de la làpida original del X; però se'n retracta i admet que es tracta de l'original quan torna a publicar el seu article del 1965 a *Obres Completes I. Catalunya. I. De la romanitat a la sobirania*. Barcelona: Curial-PAM, 1998.

<sup>39</sup> (LORÉS 3 2002, 40 i 42-43); Joan Duran, en un article recent sobre les criptes, també situa l'inici de les obres a l'entorn de l'any 1000 (DURAN-PORTA 2 2009); Barrachina les vol acabades el 1030 (BARRACHINA NAVARRO 1998-1999, 10); Vergnolle, que el 1994 les allargava fins a la segona meitat de l'XI (VERGNOLLE 4 1994, 149), les endarreriria encara més el 1998: “*bien que la nef de San Pedro de Roda ait souvent été datée très tôt, sa construction ne saurait, en raison notamment de la technique de son voutement, guère être antérieure au dernier tiers du XI<sup>e</sup> s.*” (VERGNOLLE 5 1998, 157, n 58).

s'edifica amb pedres.<sup>40</sup> La discrepància és, doncs, de l'ordre de setanta-cinc anys per a l'inici de la construcció (c925 o c1000), i de cinquanta per a la seva finalització (c1000 o c1050), força menor que d'altres que s'havien sostingut;<sup>41</sup> i sembla difícil que pugui aparèixer documentació que la redueixi de manera significativa.<sup>XXX</sup>

Ja hem seguit més amunt la dificultat d'acceptar la diferència dels suports de la nau; igualar-los, sobre basaments rectangulars o en T, no ha estat l'única sol·licitació que s'ha fet a la imaginació. Domènech i Montaner va veure-hi un “creuer [...] alt” que “trenca les tres naus” del tot inexistent; arqueològicament, no la va encertar gens quan va proposar que el nivell original de l'església era el de la base de les columnes, i que els basaments eren afegits després d'una excavació posterior;<sup>XXXI</sup> va comentar la idea amb Falguera, que assegura que va esforçar-se, sense èxit, a trobar-ne alguna evidència;<sup>XXXII</sup> l'edició del 1930 del llibre de Lampérez, però, encara donava per segur aquest canvi de nivells del paviment.<sup>XXXIII</sup> El 1956, Gaillard volia escultors musulmans, o que havien après l'ofici directament dels musulmans, treballant a peu d'obra per fer els capitells.<sup>XXXIV</sup> El 1962 Iñiguez veia ben feble la hipòtesi d'una primera coberta de fusta, però volia que s'hi hagués començat una capçalera quadrada propera a la de Cuixà i s'hi hagués tingut la intenció d'alçar un creuer;<sup>XXXV</sup> el 1972, Durliat assegurava que la primera idea havia estat cobrir d'encavallada, i que els suports de la nau central devien ser cosa d'una segona campanya,<sup>XXXVI</sup> i ho mantenia el 1979;<sup>XXXVII</sup> el 1982 parlava d'aquestes encavallades no com una previsió, sinó com una certesa que segurament devia existir encara el 1022;<sup>XXXVIII</sup> el 1983, Junyent aguantava les encavallades fins al segle XII;<sup>XXXIX</sup> i encara el 1995, Erlande-Brandenburg continuava volent-les.<sup>XL</sup> Badia reutilitzava fusts de columnes el 1981<sup>XLI</sup> i el 1990<sup>XLII</sup>. L'estudi arqueològic permet descartar del tot aquestes especulacions; però contenen intuïcions arquitectònicament valuoses, perquè sí que l'encaix del cos de les naus amb la capçalera i la manera com es cobreix de volta són problemàtics; i Domènech quan rebaixava el nivell del paviment més de tres metres, pura llum.

El 1976, Zahn va escriure que l'objectiu del seu estudi era “*eine relative Bauchronologie zu erstellen und – unter Zuhilfenahme einer vergleichenden Stilanalyse- sie Daten der einzelnen Bauteile zu ermitteln*”, perquè “*erst auf der Grundlage dessen können wir uns jenen grundlegenden Fragen mittelalterlicher Architekturgeschichte zuwenden, welche mit diesem Bau auf engste verknüpft sind*”<sup>XLIII</sup>; creiem que l'oscil·lació cronològica que la bibliografia continua mantenint no obstaculitza l'estudi dels problemes bàsics que nosaltres volem discutir-hi. És cert que aquesta oscil·lació es refereix a uns anys llargament manejats per

<sup>40</sup> Bousquet (BOUSQUET 1972, 58) addueix casos del 1040 i el 1058 en què les “noves edificacions” de la documentació no tenen cap relació amb processos de construcció. Altrament, la consagració del 1022 no implica que no n'hi hagués cap d'anterior; les consagracions successives eren habituals (ZIMMERMANN 4 2003, 47).

<sup>41</sup> Badia podia explicar, el 1981, que “la cronologia atribuïda al temple de Sant Pere de Rodas pels diferents autors que fins ara se n'han ocupat, va des del segle VII fins al segle XII. Entre aquestes dues datacions extremes s'hi encabeixen tota mena d'opinions sobre l'època d'erecció, no sols de l'església en la seva totalitat, sinó també dels seus diversos elements” (BADIA I HOMS I 1981, 102); és veritat que la datació més primerenca havia estat sostinguda per fonts que l'Acadèmia mai no havia estimat gaire; però no era aquest el cas de la tardana: Puig i Cadafalch l'havia vista tota del segle XII (PUIG I CADAFALCH I, FALGUERA i GODAY 1909-1918, III, 362); el 1930 considerava, però, que la consagració del 1022 corresponia a l'església actual (PUIG I CADAFALCH 2, La geografia i els orígens del primer art romànic 1930, 248). Aquell mateix any 1930, Gómez Moreno es remetia a l'autoritat del primer Puig per assegurar que “*aun posterior [al 1100] ... surgió la elegante iglesia de S. PEDRO DE RODA, sobre el cabo de Creus, cuya correspondencia con la fecha de consagración, 1022, es imposible, según lo reconoce el Sr. Puig y Cadafalch; y representa, por su girola y columnatas, un avance máximo, dentro de este orden de estructuras*” (GÓMEZ MORENO I 1930, 49).

tots aquells que han intentat delimitar i caracteritzar períodes;<sup>42</sup> però caldrien cataclismes molt concrets i localitzats –que no hi són- per plantejar que a Rodes, a banda i banda de l'any mil, els referents intel·lectuals i la manera de manejar-los en imaginar una arquitectura no siguin pràcticament idèntics.

---

<sup>42</sup> Frankl (FRANKL I 1926) volia començar el romànic a l'any 1000, però –tal com assenyalava Francastel (FRANCASTEL 1942, 27), el seu romànic es distingia del carolingi des de consideracions de qualitat, i el trencament fort era amb el gòtic. Francastel mateix no veia cap trencament entre el carolingi i l'art de l'any mil (FRANCASTEL 1942, 83). Grodecki sí que veia lluny l'art carolingi, que considerava acabat amb la mort de Lluís el Germànic el 876 i de Carles el Calb l'any següent; però situava el trencament, en tot cas, precisament en aquests anys, per proposar que “*les monuments catalans du X<sup>e</sup> siècle appartiennent à un même ensemble stylistique que ceux du XI<sup>e</sup>*” (GRODECKI I 1958, 11) i decidir que, en el seu estudi de l'arquitectura otoniana, es concentraria “à l'étude des monuments entre 950 et 1050” (GRODECKI I 1958, 15); el 1968, Kubach insistia a veure junts els edificis catalans d'abans i de després del 1000 (KUBACH 2 i ELBERN 1968), i Carbonell ho repetia el 1994 (CARBONELL I ESTELLER 1994). Tornem a les perioditzacions generals: el 1974, Kubach es referia a la tendència dels estudis francesos a veure un tall important a l'any 1000 i a fer-hi començar el romànic, i a la dels alemanys a veure lligats, i preromànics, el segle X i l'XI otònida: per proposar ell mateix un trencament a mitjan X i llegir otònides i salis ja com a romànics (KUBACH 4 1974). Al seu estudi sobre el discurs a l'entorn de l'edifici de l'església, logna-Prat qüestiona també l'èmfasi de Focillon o de Duby en el canvi de l'any 1000: “*Dans le domaine francophone, il ne manque désormais pas de spécialistes pour soutenir, sur la base d'études... de la morphologie des édifices et de l'évolution des formes fonctionnelles, qu'aucune révolution majeure ne permet de justifier la césure chronologique faisant naître un art monumental nouveau aux alentours de l'an Mil*”, i addueix J.-P. CAILLET, “*Le mythe du renouveau architectural roman*”, a *Cahiers de civilisation médiévale* 43 (2000), p 341-369; ÍD., “*L'architecture religieuse dans l'Occident de l'an Mil: rupture ou continuité?*”, a *Années Mille, An Mil*, de CAROZZI, C i TAVIANI-CAROZZI, H (dir), Ais de Provença, 2001, p 71-104; SAPIN, C. “*Architecture et décor des débuts du XI<sup>e</sup> siècle en Bourgogne. Nouvelles recherches et perspectives*”, a *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 32 (201), p 51-63 (IOGNA-PRAT 3 2006, 359-360). Des de la història general els talls també han anat amunt i avall; Richard E. Sullivan el veia molt localitzat i a l'any 1000: “*beginning in the tenth century there occurred over much of Western Europe a radical transformation of basic economic and social structures which in turn created an ambience requiring new behavioral patterns and new mentalities at every level of society. Even more significantly, the same evidence strongly suggests that the causative forces involved in this massive transformation had little to do with the carolingian past [...] Collectively, this scholarly effort has been more successful in establishing the year 1000 as the annus mirabilis than ever were Ralph Glaber and other medieval millenarianists*” (SULLIVAN abril 1989, 287); però Timothy Reuter explica que “*though Europe in 1100 was clearly very different from the Europe of 800 or 900, not all would see the decades around the millennium as marking a clear period in which most of the transition took place. The consolidation of a small aristocracy and its warrior following into a single, wider class was a process which does seem to have occurred across most of Europe between the Carolingian era and the thirteenth century, but it was hardly a homogeneous or simultaneous one*” (REUTER 1999).



## Notes finals de les pàgines 13-19

- <sup>I</sup> Els resultats de l'excavació arqueològica de l'església es troben a (SAGRERA I ARADILLA 1994) i (LLINÀS I, et al. 1996); les excavacions efectuades al monestir estan publicades de manera dispersa ((BLAJOT, et al. 1986), (MATARÓ I, et al. 1991), (BURCH I, et al. 1992), (BURCH 2, et al. 1994), (MATARÓ 2, et al. 1994), (LLINÀS I POL 2 1996) i (LLINÀS I POL 3 1997), (AGUSTÍ I FARJAS i CODINA I REINA 2002), (PANCORBO i MORET 2010) i sembla que també CODINA, D i PUIG, A.M. "Intervenció arqueològica al monestir de Sant Pere de Rodes, Port de la Selva, Alt Empordà, 2004, i PUIG, A.M. "Intervenció arqueològica als horts del monestir de Sant Pere de Rodes, Alt Empordà", tots dos a *Actes de les VIII Jornades d'Arqueologia, Girona-2006*, que no hem pogut consultar).
- <sup>II</sup> (BRUTAILS I 1892, 67 nota I).
- <sup>III</sup> (FALGUERA I octubre-novembre 1905); Falguera va tornar a publicar la seva descripció, sense canvis, l'any següent (FALGUERA 2 1906).
- <sup>IV</sup> (LAMPÉREZ Y ROMEA I 1908, 356).
- <sup>V</sup> (LAMPÉREZ Y ROMEA I 1908, 635-636).
- <sup>VI</sup> (VIDAL abril-maig 1898).
- <sup>VII</sup> (PAPELL 1930).
- <sup>VIII</sup> (GÓMEZ MORENO 2 1951, 366).
- <sup>IX</sup> (GUDIOL I RICART i GAYA NUÑO 1948, 20).
- <sup>X</sup> (ÍÑIGUEZ ALMECH 1962).
- <sup>XI</sup> Notes de la visita del 4 de novembre de 1893, publicades per Granell i Ramon (GRANELL i RAMON 2006, 73-79).
- <sup>XII</sup> (YARZA 1979).
- <sup>XIII</sup> (BADIA I HOMS I 1981, 92).
- <sup>XIV</sup> (ZAHN I 1976).
- <sup>XV</sup> (DURLIAT 4 1989).
- <sup>XVI</sup> (CARBONELL I ESTELLER 1994).
- <sup>XVII</sup> (LORÉS 3 2002, 56-57).
- <sup>XVIII</sup> (ADELL I GISBERT 4 1990). Una referència tan propera formalment com difícil d'acceptar històricament.
- <sup>XIX</sup> (FONTAINE 2 1977, 302).
- <sup>XX</sup> (FONTAINE 2 1977, 300).
- <sup>XXI</sup> (DURLIAT 3, L'art roman 1982, 537-538).
- <sup>XXII</sup> (KUBACH 3 i ELBERN 1968, 15).
- <sup>XXIII</sup> (KUBACH 3 i ELBERN 1968).
- <sup>XXIV</sup> (GRODECKI 2 1973).
- <sup>XXV</sup> (ADELL I GISBERT 5 1998).
- <sup>XXVI</sup> (RIU-BARRERA 2006).
- <sup>XXVII</sup> Les consideracions de Mundó (MUNDÓ 2 1965, 299) sobre aquesta data són generalitzadament acceptades.
- <sup>XXVIII</sup> Mundó (MUNDÓ 2 1965) i Masmartí (MASMARTÍ I RECASENS 2008).
- <sup>XXIX</sup> Se'n conserva la transcripció de Pere de Marca (MARCA 1688); reproduïda i amb traducció de Joan Bellès i Sallent a *Catalunya Romànica, IX* (BADIA I HOMS 2 1990, 672).
- <sup>XXX</sup> Vigué (VIGUÉ I VIÑAS 1990, 660) es refereix a la deïxa testamentària de Borrell II a Sant Pere de Rodes, el 992, de cent vaques per a les obres; documents d'aquesta mena són interpretables infinitament.
- <sup>XXXI</sup> Notes de la visita del 4 de novembre de 1893, publicades per Granell i Ramon (GRANELL i RAMON 2006, 73-79).
- <sup>XXXII</sup> (FALGUERA 2 1906).
- <sup>XXXIII</sup> (LAMPÉREZ 2 1930).
- <sup>XXXIV</sup> (GAILLARD 2 1956, 30); els de Rodes i els de tot Catalunya, i d'aquí a tot el romànic (GAILLARD 2 1956, 34-35).
- <sup>XXXV</sup> (ÍÑIGUEZ ALMECH 1962).
- <sup>XXXVI</sup> (DURLIAT I 1972, 49).
- <sup>XXXVII</sup> (DURLIAT 2 març 1979, 58).
- <sup>XXXVIII</sup> (DURLIAT 3, L'art roman 1982, 537-538).
- <sup>XXXIX</sup> (JUNYENT I 1983, 153-154).
- <sup>XL</sup> (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 161).
- <sup>XLI</sup> (BADIA I HOMS I 1981, 92).
- <sup>XLII</sup> (BADIA I HOMS 3 i RAMOS I MARTÍNEZ 1990, 682).
- <sup>XLIII</sup> (ZAHN I 1976, 12); del text de Zahn, se'n va començar a publicar una traducció, que va quedar incompleta, a *Quaderns d'estudis medievals* (ZAHN 2 juny 1987).

2. Sabem quins són els orígens del nostre coneixement genèric de l'arquitectura altmedieval, i tenim consciència d'algunes de les limitacions d'aquest coneixement; en particular, de la mesura del seu anacronisme, de com han pesat en la seva constitució interessos d'adscripció impossible als homes de fa mil anys. I sabem també que és més fàcil detectar això que no construir el contrari; que més que no preocupar-nos de si els valors relatius que donem, en aquesta arquitectura, al tectònic, a l'escenogràfic, al típic, al significatiu o a l'instrumental són o no els justos, hauríem d'aclarir si les nostres compartimentacions mateixes –la separació de forma i contingut, per exemple- són o no legítimes a l'Edat Mitjana; i encara, és clar, sabem que tenim més possibilitats de disminuir la distància que ens separa de l'objecte que estudiem si demanem en aquest coneixement anacrònic que ens obri els ulls, que no si creiem que, sense ajuda, allí on mirem hi veurem el que ens convé.<sup>1</sup>

Tina Waldeier Bizzarro va reconstruir, el 1992, les estacions del recorregut que va de la constatació de Félibien el 1687 -al *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*- sobre l'existència de dues menes d'edificis gòtics -“*les plus anciens [dels quals] n'ont rien de recommandable que leur solidité & leur grandeur*”, ben diferents dels moderns, que “*sont d'un goût si opposé à celui des anciens Gothiques , qu'on peut dire que ceux qui les ont faits , ont passé dans un aussi grand excés de délicatesse , que les autres avoient fait dans une extrême pesanteur & grossiereté*”<sup>43</sup>-, o de la manera “rodona” de l'arquitectura medieval de John Webb i de Roger North,<sup>43</sup> fins a la proposta de l'antiquari Charles de Gerville, en la seva correspondència privada del 1818, de designar aquesta arquitectura medieval antiga amb el terme *romane*, l'aparició de la paraula *romanesque* en un llibre de William Gunn publicat el 1819 (il 20),<sup>44</sup> i la primera utilització pública efectiva de la paraula a França, el desembre del 1823, quan Arcisse de

<sup>43</sup> Conrad Rudolph assenyala que cap al 1640, abans del llibre sobre Stonehenge de John Webb, del 1655, i òbviament també de les *Cursory Notes of Building* de Roger North, del 1698, William Somner “wrote on a number of medieval churches, including the Cathedral of Canterbury, distinguishing between *romanesque* and Gothic elements (though not using these terms) and trying to use architectural form as a means of dating” (RUDOLPH 2006, 7).

<sup>44</sup> “The characteristic mark by which Gothic architecture is recognised and ascertained consists in the location of pointed arches upon the capital of the column [...] I consider this style as having originated in ancient Rome, where the first symptoms are to be traced in a vitious deviation from legitimate architecture [...] It is hardly necessary to premise that in all regular architecture, the entablature, or that assemblage of members which is supported by a column over the capital, consists of three parts, the architrave, the frieze, and the cornice; and that the architrave rests upon the capital of the column; by which means they are united, and the superincumbent weight is regularly and equally borne. If arches were introduced, they were placed between the columns, below the line of the architrave, and the strength of the fabric was not impaired (il 20 Pl I fig. 1); but in the age of fanciful innovation [...] a remarkable deviation from every prescribed rule gained admission. It consisted in the removal of the arch from its native position between the columns, in order to raise it upon them; sometimes it sprang from the abacus of the capital (il 20 Pl. I fig 3), sometimes from the cornice of the entablature (il 20 Pl I. Fig 2) [...] In the circular church built at Rome by Constantia, the daughter of the first Christian Emperor, (all of whose family were partial to churches of this form, the internal arrangement of which was commonly that of the Greek cross,) the arches that support the cupola arise also from the cornice of the entablature; but in the basilic church of St. Paul, begun by Constantine and completed by Theodosius or Honorius, the arches spring from the abacus of the capital (il 20 Pl. I fig 3). This innovation once sanctioned was never afterwards abandoned. It is not however assumed that this departure from sound architecture was universally and on a sudden adopted, since many instances prove the contrary; but I assert that wether the span of the arch was bold or diminutive, wether elegant or clumsy, wether round or pointed, for use or for ornament, it by degrees obtained the general preference, so that in edifices constructed subsequently to the reign of Constantine, it became their prevailing character, and which, as expressive of the architecture from which it is a vitious deviation, I shall denominate ROMANESQUE” (GUNN 1819, 1-6).

Caumont va llegir el seu *Essai sur l'architecture religieuse du moyen-âge* a la Société d'Émulation de Caen.<sup>45</sup> Per al segle XVIII i el primer XIX, aquesta manera rodona –que es distingia, en coherència amb la designació, a partir de característiques morfològiques immediatament visibles- havia estat, des del segle III fins al segle XII,<sup>III</sup> la pròpia de l'arquitectura europea (il 21).<sup>46</sup>

El XIX va dotar-se de molts més instruments, i va matisar molt més: Anton Heinrich Springer, el 1854, publicava *Die Baukunst des christlichen Mittelalters* (il 22) i hi diferenciava una arquitectura cristiana antiga que s'havia construït entre el segle IV i el mil·lenni on el fonamental havia estat el desenvolupament del tipus de la basílica;<sup>IV</sup> la generalització de la volta al conjunt de l'església, a la segona meitat del segle XI, responia tant a motius tècnics com a motius estètics, i definia el canvi a una arquitectura ja romànica que mantenia la basílica; aquesta arquitectura romànica aplicava generalitzadament un sistema proporcional a base de quadrats i mitjos quadrats per fixar la posició dels seus elements constituents en planta.<sup>V</sup> Sembla, a més, que “Springer encouraged his students to study the iconography as well as the visual characteristics of medieval illuminated manuscripts in relation to liturgical and literary texts of the period –hymns, psalms, mystery dramas, epic poems and so on”, que “he saw in literary sources a potential key to deciphering the visual culture of the Middle Ages”,<sup>VI</sup> que va anar accentuant amb el temps el seu allunyament de la voluntat d'amplitud de la història cultural i que va rebutjar sempre –per perillósament subjectiva- fins a la seva mort el 1891, qualsevol possibilitat d'integració de la imaginació artística en la seva aproximació.<sup>VII</sup>

Paul Frankl es situava ben diversament, el 1926, a *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*: dedicava una part del capítol “Lehrjahre”, que s'havia d'ocupar de l'arquitectura carolíngia i otoniana, a explicar el mosaic de les diferents posicions davant del seu tema, i hi distingia aquells que “sehen in der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst vornehmlich eine fortschreitende Verbesserung der Konstruktion”; el grup que “legt den Ton [...] mehr auf den jeweiligen Zusammenhang von Architektur und Zeitgeist”; els morfologistes de les escoles regionals franceses i els que “ganz allgemein nach Raumformen den Stoff

<sup>45</sup> (BIZZARRO 1992, 33, 55-56 i 133-139). El text d'Arcisse de Caumont va ser publicat l'any següent al primer volum de les memòries de la Société des Antiquaires de Normandie –“en 1819, M. de Gerville composa deux notices intéressantes, dont l'une renferme un catalogue raisonné des églises les plus anciennes et les plus curieuses du département de la Manche; et l'autre des recherches sur l'origine de l'église de Mortain et de la cathédrale de Coutances: ces deux notices n'ont été imprimées qu'en 1824 dans le premier volume des mémoires de la société des Antiquaires. Ce fut dans le même volume que parut mon essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, qui avait été communiqué, en 1823, à la société d'émulation de Caen, et dans lequel j'ai établi une classification chronologique des monuments religieux, basée sur les changements qui se sont manifestés successivement dans les styles architectoniques” (CAUMONT 1831, 23-24)- que ell mateix acabava de fundar (BAZIN 1986, 124): el 1830, de Caumont explicava que “l'architecture des premiers siècles du moyen âge offrait donc tous les caractères de l'architecture romaine, mais dans un état avancé de dégénérescence; nous la désignerons sous le nom d'architecture romane. Cette dénomination d'abord employée par M. de Gerville, et que j'ai adoptée en 1823 dans mon essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, me paraît préférable à celles de lombarde, saxonne, normande, gothique-ancienne, et à plusieurs autres dont on s'est servi pour désigner l'architecture postérieure à la domination romaine et antérieure au XIIe siècle. Ces noms impliquent en effet une idée fautive, car ils peuvent faire croire que l'architecture dont nous parlons est venue des Goths, des Saxons, des Normands, des Lombards; [...] l'architecture qu'ils désignent est partout la même, [...] celui que je propose, d'après M. de Gerville, réunit, je crois, toutes les conditions qui peuvent le faire préférer; il a le mérite d'indiquer l'origine du style d'architecture auquel je l'applique, et il n'est pas nouveau, puisqu'on s'en sert déjà pour désigner la langue du même temps. Tout le monde sait que la langue romane est la langue latine dégénérée: pourquoi ne désignerait-on pas aussi l'architecture romaine abâtardie, sous le nom d'architecture romane?” (CAUMONT 1831, 38-40).

<sup>46</sup> Jacques-Guillaume Legrand, però, tal com també recull Waldeier Bizzarro (BIZZARRO 1992, 126), ja explicava el 1809, en el que ja aleshores es presentava com una nouvelle édition d'un seu *Essai sur l'Histoire générale de l'architecture*, que adreçava a J.N.L. Durand, que “il y a du gothique de différents caractères, dont l'origine est très-différente, et qu'on doit, en conservant si l'on veut le nom générique, distinguer par un autre nom caractéristique, tel que Gothique Grec (du temps bas), Gothique Romain, Gothique sarrasin, Arabe ou Mauresque, Gothique Barbare, avant Charlemagne, Gothique Lombard, sous Charlemagne et depuis, Gothique Normand, Saxon, Allemand, etc.” (LEGRAND, J.G. *Essai sur l'Histoire générale de l'architecture*. Paris: L.Ch. Soyer, 1809, p 66, desenvolupat a les següents).

gliederte [...] in Zentralbau und Langbau, in Halle und Basilika, in Kirchen mit und ohne Emporen, in flachgedeckte und gewölbte, die gewölbten nach ihren Unterabteilungen usf”; i finalment els que són capaços d'arribar a la “Zusammengehörigkeit äußerlich verschiedenartiger Formengattungen” que expressa la idea d'estil, perquè són com el que “auf die Kunstwerke sinnlich reagiert, der sie erlebt”, els “Sensualistischen” capaços d'experimentar “das allen Menschen, die überhaupt künstlerisch empfinden, gemeinsame subjektive Verhalten”, on volia situar-se ell, perquè “die immanente Stilentwicklung läßt sich ablesen, nachleben, verstehen, sowie man sich ganz dem sinnlichen Eindruck hingibt. Dies bleibt die wichtigste Aufgabe der kunstgeschichtlichen Darstellung, die anderen Erkenntnisse sind nur soweit zugelassen, aber auch soweit unentbehrlich, als sie den tragenden Untergrund bekanntmachen”.<sup>viii</sup> A partir d'aquí, i ara sí sobre l'arquitectura de l'alta Edat Mitjana, exercitava aquesta “reacció sensorial subjectiva comuna”: “der Meister von Aachen [...] liebt die klare geometrische Figur, das was mit Regelmäßigkeit gesättigt ist, leicht faßlich und innerlich notwendig. Er denkt sicher, baut sicher, aber er fühlt nicht sicher. Der Mittelraum bietet nach allen Seiten das gleiche Bild, Umgang und Empore umringen ihn; richtungslos, weil alle Richtungen gleichwertig sind, ruht der Raum um seinen Schwerpunkt” (il 23); els arquitectes de l'època dels otònides preparen el romànic fent desaparèixer “die dichte Folge von Säulen, die eine dünne Oberwand tragen”, per deixar lloc als “massige Pfeiler oder rhythmischen Wechsel von Säulen und Pfeilern, oder auch nur Säulen (Cluny), aber weit auseinandergestellt, so daß das Seitenschiff mitspricht und statt als langer Korridor als Folge ungefähr quadratischer Raumteile wirkt. Die Proportion hat sich geändert, das Mittelschiff ist schmaler und höher geworden, die Mauern absolut dicker und je näher die Mittelschiffwände zusammenrücken, um so mehr wirken sie nicht mehr als Wände, dünne Flächen, sondern als massive Mauern, sie scheinen schwerer, sie trennen die Schiffe entschiedener”<sup>ix</sup>, i “so messen wir an der Zunahme des additiven Charakters das Herannahen des romanischen Stiles, an seinem Fehlen die konservative Gesinnung”;<sup>x</sup> ben naturalment, aquesta elaboració, capaç de ser contínua saltant el “dunkles Jahrhundert”, és objecte de judici de valor: “man mußte nur noch die Kraft finden, von diesen Bauten einen bestimmten Stil zu fordern. Stil im allerstrengsten Sinne hat die karolingisch-ottonische Epoche nicht gehabt”.<sup>xi</sup>

Les posicions historiogràfiques que Frankl esquematitzava el 1926 poden contenir, en molta mesura, les elaboracions posteriors. Pierre Francastel, a *L'Humanisme roman: critique des théories sur l'art du XIe siècle en France*, de 1942, malgrat que acusava Frankl de regionalisme, li era molt pròxim quan negava que un nou estil fos qüestió d'ús de noves formes, i el situava en la comprensió nova de la relació entre aquestes formes: “la conception traditionnelle suivant laquelle c'est la voûte qui caractérise l'époque romane se trouve à la fois confirmée et dépassée lorsqu'on série de près la notion de style. Ce n'est pas l'apparition de la voûte en Occident, ce n'est même pas son application systématique à la basilique, qui permettent de définir une nouvelle Forme. A partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, on peut dire que ce n'est plus la voûte qui est commandée par l'édifice, mais l'édifice par la voûte et aussi que la dissociation du mur, soutien de la voûte et paroi, est consommée. Là est le fait capital qui commande la transformation de l'édifice tout entier et qui permet de définir un nouveau style. Les éléments restent, le monument diffère”.<sup>xii</sup> Louis Grodecki, a *L'architecture ottonienne*, del 1958, treballava molt clarament des de la morfologia, amb “les différences dans le mode de liaison entre la nef, le chœur et le transept” (il 24) com a gran criteri de la classificació.<sup>xiii</sup> Kenneth John Conant, a *Carolingian and Romanesque Architecture*, del 1959, qualificava Frankl d'enciclopèdic i prometia una narració més personal, però més que no en el “sensualisme”, tant el seu carolingi que és romànic perquè és romà, com la romanitat geomètrica de la volta de canó, poden pensar-se fonamentats més enrere, en la manera rodona dels anglesos del XVII: en tot cas, el seu “Carolingian Romanesque”, mira més enrere que no endavant.<sup>xiv</sup> Kubach, a *Das frühmittelalterliche Imperium*, del 1968, semblava adreçar-

se en aquest Conant quan afirmava que “so steht im Vordergrund des Interesses heute nicht mehr so sehr die Frage: wie wird die Antike tradiert und interpretiert? Sondern die andere: was leistet die karolingische Architektur für die Ausbildung der romanischen Baukunst, inwiefern ist sie vor-romanisch?”,<sup>xv</sup> i es situava molt proper als àrids morfòlegs de Frankl<sup>47</sup> quan seleccionava els temes significatius: “neben der Entwicklung der Raumanlage, des Raumes und der Gewölbelösungen ist auch diejenige der Einzelformen, insbesondere der Wandgliederung un der Stützen, von großer Bedeutung”;<sup>48</sup> ; el 1972, a *Architettura Romanica*, semblava referir-se directament al llibre de 1926 quan, després de reivindicar la utilitat de treballar des dels “tipi fondamentali” de la “*basilica a soffittatura de legno e la sala con volta a botte*”, afegia que “ci si può chiedere se questa distinzione no sia stata di gran lunga più determinante delle transitorie modificazione che usiamo definire storia dello «stile»”.<sup>xvi</sup>

L'aproximació iconogràfica podia entendre's, el 1926, estranya al terreny de la història de l'arquitectura, integrable, si de cas i modestament, dins de la història de la cultura;<sup>49</sup> però el 1942, un Francastel que s'hi mostrava hostil ja es considerava obligat a enfrontar-s'hi obertament per negar-li validesa intrumental,<sup>50</sup> i el 1951 Günter Bandmann podia reivindicar-la com a central (II 25): “Hier wird das Auftauchen von Architekturgliedern nicht durch das «Kunstwollen» erklärt, durch das wechselnde optisch-sensualistische Verhältnis zur plastischen oder flächigen Gestaltungsweise, sondern durch den Zwang, den eine im Kunstwerk eingeschlossene Bedeutung auf die Erscheinung ausübt”.<sup>xvii</sup> Bandmann parlava en un context configurat per una bibliografia que no es limitava als repertoris més o menys lexicogràfics –un gènere que no estava pas esgotat<sup>xviii</sup>– sinó que incloïa textos clarament ambiciosos: de la nova crítica a què es referia en formaven part Richard Krautheimer amb la “Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»” (II 26), de 1942, i Hans Sedlmayr amb *Die Entstehung der Kathedrale*, de 1950. Krautheimer reivindicava la pertinència històrica de la qüestió: “the « content » of architecture seems to have been among the more important problems of medieval architectural theory : perhaps it was indeed its most important problem. The total of these questions would form the subject of an iconography of architecture. Such an approach would merely return to an old tradition which as recently as a century ago was still present in the minds of ecclesiastical archeologists; it is during the last fifty years only that this has apparently been superseded by a purely formalistic approach”.<sup>xix</sup> Difícilment podrem fer servir aquí un Sedlmayr centrat en el gòtic i

<sup>47</sup> Ja era amb criteris d'aquests com havia organitzat la major part d'un seu article de revisió de bibliografia recent sobre el tema publicat el 1955 (KUBACH I 1955); l'anterior, de 1951, havia donat considerablement més pes a la cronologia (KUBACH I i VERBEEK 1951).

<sup>48</sup> (KUBACH 3 i ELBERN 1968, 98). En el mateix sentit, encara, alguns plantejaments d'Eric Fernie: “In the Carolingian period the articulation of forms and volumes which is a feature of some monuments of the Roman period takes a major step toward its consistent use, new features like the outer crypt, the westwork and the crossing provided the basis for some of the most characteristic developments of the tenth, eleventh, and twelfth centuries, and (in one of the most marked changes of any date to the Western architectural vocabulary), the silhouette of the building is for the first time treated as a feature of the design. In addition to this evidence from the buildings, the building industry itself underwent a revolution [...] In the centuries of greatest economic weakness, from the fifth to the eighth, stone buildings were largely restricted to the patronage of the ruling elite, yet by the eleventh century almost every parish church was built of stone [...] To sum up, if the Carolingian period marks the start of a new culture, not only in politics and economics but also in architecture, providing a historical context for the origins of the Romanesque style, it has to be asked what utility is served by maintaining a major hiatus between styles called Carolingian and Romanesque” (FERNIE 16 2006, 300-301).

<sup>49</sup> Era el lloc que reivindicaven els autors mateixos: “was unsere Studie bieten soll: eine vollständige, systematische Untersuchung der symbolischen Elemente am Gotteshaus in ihrem Ursprung, ihrer Fortentwicklung, ihrer Verwendung in der Kunst und ihrer Zusammenhang mit der mittelalterlichen Kultur, ist bisher nicht unternommen worden” (SAUER 1924 (1902), 47).

<sup>50</sup> Semblava matisar, però, que podria tenir-ne per treballar l'art d'abans de finals de l'XI (FRANCASTEL 1942, 191).

que va rebre atacs duríssims,<sup>51</sup> però alguns aspectes del text de Krautheimer, ultra fer referència a l'època de la construcció de l'església de Sant Pere de Rodes, han estat llargament en valor; en particular, la seva explicació del funcionament de la còpia a l'Edat Mitjana s'ha fet servir molt repetidament,<sup>52</sup> i de lectures que combinen iconografia i morfologia se n'han practicades moltes: la

<sup>51</sup> "German art historians have been interested in architectural iconology for a long time. [...] the maxim of « the Gothic cathedral as Heavenly Jerusalem » originated in this milieu. Everybody knows that this maxim was largely developed by Hans Sedlmayr in his book *Die Entstehung der Kathedrale* (The Origins of the Cathedral), published in 1950. But Sedlmayr's method is suggestive rather than scientific. [...] In Sedlmayr's interpretation of the gothic cathedral all parts and details of the building have to hover; to be in suspension is –in Sedlmayr's opinion- the characteristic of the gothic cathedral: not raised on human ground, but coming down from Heaven [...] [Sedlmayr's] Ganzheitsanalyse seems to be not far from Iconology, but in reality there is a great difference. Panofsky's Iconology goes step by step and each level of analysis works with a new method of its own. Sedlmayr however begins with a holistic impression and ends with a holistic vision: his method is a vicious circle. [...] «The [Gothic] Cathedral is only approachable by a mental transcendence of our psychological seeing. Sensation, presentiment and imagination must go together with our visual perception, to come to a vision of the whole» [de fet: «Subjektiv genommen erscheint sie [die Kathedrale] nicht für das Auge eines Menschen geschaffen, ist in ihrem Bau 'impressionistisch' als Augeneindruck nicht zu erfassen, sondern nur in einem geistigen Transzendieren des körperlichen Sehens: Ahnen und Vorstellen muß mit dem Sehen zusammenarbeiten zur 'Vision' des Ganzen»] (Sedlmayr, *Entstehung...*)" (SCHLINK 3 1998, 275-281). De tota manera, pocs atacs haurien pogut resultar-li tan dolorosos com les paraules de Paul Crossley -que a "Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography", de 1988, sintetitza les seves posicions, i també les de Krautheimer, Bandmann i Panofsky-, no quan el qüestiona directament, sinó quan afirma que "Sedlmayr views the structure of the gothic cathedral through the lenses of expressionist and modernist aesthetics of the 1920s and '30s"; que en molta mesura, allò que veu ve de la Ciutat en l'Espai, de Kiesler, i de la *Glasarchitektur* de Scheerbart (CROSSLEY febrer 1988, 119).

<sup>52</sup> "Most reproductions are limited to a few elements essential for identifying [l'original ...] a number of elements were evidently considered essential to any edifice during the Middle Ages and [...] these characteristic features were different from what a modern beholder would consider of fundamental importance" (KRAUTHEIMER 2 1942, 15-20); i interpretable de la mateixa manera, "pur sempre entro confini di dichiarata schematicità, i piccoli modelli [que apareixen en les representacions de l'ofertent d'una església...] presentano generalmente qualche plausibile rispondenza con gli edifici realizzati" (PERONI 1974, 687). Aquesta reducció a l'element ha estat assenyalada, a l'Edat Mitjana, en els terrenys més diversos, sempre entesa com a productiva amb independència del nivell de consciència amb què es manegi; el llibre d'òptica que Ibn al-Haytam va escriure a la segona dècada del segle XI no es va difondre a Occident fins a finals del XII, però ja s'hi distingia, entre els tipus de comprensió a què és possible arribar, una comprensió per acció de la memòria, que reconeix la cosa a través dels signes: "Se esse sono consuete noi ne possederemo una nozione generale (generalis notio) per la quale è sufficiente che abbiamo l'intuizione, in questo momento, anche di una sola delle proprietà particolari della forma della cosa (signum) perchè possiamo riconoscere immediatamente tutta la forma della cosa, senza bisogno di dover ripetere l'operazione della comprensione intuitiva di tutte le proprietà particolari che costituiscono la forma di quella cosa. In questo caso noi conosciamo per signa e non per induzione (per inductionem) di tutte le proprietà particolari. [...] Il procedimento cognoscitivo fondato sul riconoscimento dei «segni» si chiama per «anticipata nozione», o cognizione precedente (praecedens cognitio)" (FEDERICI VESCOVINI I 1965, 126-127); però també, ara saltant molts més segles, accentuant el component voluntari i veient en la reducció un instrument imprescindible per a la diversificació més gran, "«plain looking» (la pur vista) is useless in itself. The image needs contextualizing, Virgil says [a Dant quan baixen a l'infern, una contextualització] which Dante must supply from his own memory store. [En referència a les llistes de personatges o d'imatges que Dant o Chaucer acumulen], readers who will not remember what they have read previously in the poem and who bring no inventory of dicta et facta memorabilia to it cannot use it: for them it is like a blank wall without a gate. These structures, in other words, are not informative. They are inventional, both in the sense of putting things away and in the sense of discovering things [...] The real power of the mnemonic structure is not as a device for repetition (rote), but as a collecting and recollecting mechanism with which to construct one's own education [...] This view of how a person learns accords with the fundamentals of classical education, a set of methods that built solidly upon procedures of memory" (CARRUTHERS 1993, 883, 887-888). De les concrecions pràctiques, se n'han buscat justificacions funcionals i primerenques -"l'arte protocristiana [és] tutta tesa a tradurre figurativamente eloquenti paradigmi di salvezza [...] privilegiando quegli elementi utili ad un immediato intendimento delle azioni meravigliose e miracolose per questo ridotte all'essenziale [...] Secondo questo criterio il primo elemento a scomparire dall'economia figurativa, in quanto giudicato fuorviante, sovrabbondante o, comunque, poco determinante per la comprensione del messaggio, è proprio l'ambientazione che, tra l'altro, infonderebbe a queste scene un tono realistico, da cui l'arte paleocristiana rifugge volentieri, a favore di atmosfere più simboliche ed emblematiche" (BISCONTI 1989, 1305-1306)-, que són fàcils de generalitzar -"il convient de caractériser, comme servant de toile de fond, la vision patristique du monde qui présente la Creation comme une sorte de grand livre rempli d'allégories dont le déchiffrement rapproche le Chrétien de Dieu [...] À l'époque carolingienne, cette vision isidorienne du monde se retrouve chez un élève d'Alcuin à Tours, Raban Maur, le « précepteur de la Germanie ». Encyclopédie en 22 livres, son De universo prétend envisager « la nature des choses, les propriétés des mots, et aussi la signification mystique de ces choses ». S'il est vrai que l'essentiel de l'information provient d'Isidore, son traitement n'en est pas moins révélateur. Tandis que diminue l'attention prêtée aux vestiges de la science antique, l'intérêt porté aux choses va se réduisant à leur signification symbolique, elle-même source d'enseignements moraux et religieux [...] De Saint Augustin a Hugues de Saint-Victor, c'est un lieu commun que de considérer la nature comme un livre écrit du doigt de Dieu, un livre se prêtant, comme la Bible, à une lecture à la fois littérale et symbolique [...] S'aidant volontiers de

història del transsepte a la França de finals del VIII i principis del IX s'ha relacionat, a través del paral·lel amb les grans basíliques papals, amb la política romana dels carolingis;<sup>xx</sup> i a la Catalunya de principis de l'XI, i per la mateixa via, amb la d'Oliba;<sup>xxi</sup> els treballs de síntesi han acabat incorporant la idea.<sup>xxii</sup> A Sant Pere de Rodes, la cripta també ha estat relacionada en aquests termes amb la cripta anular de Sant Pere del Vaticà.<sup>xxiii</sup>

Tota sola, la morfologia ha tingut un desenvolupament tan intensiu com específic: "l'evolució [...] de l'articulació mural i dels suports" de Kubach ha esdevingut pràcticament una història de la transformació del mur pla de la basílica, amb els seus sistemes diversos,<sup>53</sup> fins a arribar a l'articulació d'unitats amb entitat tridimensional<sup>xxiv</sup> amb què s'ha caracteritzat el romànic,<sup>xxv</sup> i s'han descrit individualitzadament els moments d'aquesta transformació, naturalment amb contradiccions;<sup>54</sup> se n'han assenyalat variants<sup>55</sup> i se n'han explicat desenvolupaments ulteriors.<sup>xxvi</sup> S'han tipificat les criptes, de la *confessio* sota l'altar dels primers temps i la construcció de corredors per acostar-se a les relíquies, amb la cripta anular de Sant Pere de Roma de finals del VI o principis del VII com a model original de les de la seva mena,<sup>xxvii</sup> als sistemes amb corredors molt llargs de què parla Sapin,<sup>xxviii</sup> les criptes exteriors,<sup>xxix</sup> les criptes de corredor occidental, les criptes de sala -que s'havien situat al VIII i el IX<sup>xxx</sup>, però que en versions senzilles s'han documentat al VI<sup>xxxi</sup>-, i s'ha posat data també als obliterats i recuperacions de cadascun d'aquests tipus;<sup>xxxii</sup> s'han buscat, a partir de les criptes, els primers deambulatoris.<sup>xxxiii</sup> Es pot acusar aquesta investigació de reduccionista<sup>xxxiv</sup>, però difícilment d'irrellevant per aproximar-se a una època on l'ordre de fixar-se en el model venia del Primer Arquitecte: "*facient mihi sanctuarium et habitabo in medio eorum iuxta omnem similitudinem tabernaculi quod ostendam tibi et omnium vasorum in cultum eius*" (Ex 25,8-9), o "*dixisti aedificare templum in monte sancto tuo et in civitate habitationis tuae aram similitudinem tabernaculi sancti tui quod praeparasti ab initio*" (Sa 9,8).

Quant a la lectura estrictament iconogràfica, Robert Suckale va assenyalar, a principis dels anys noranta, la necessitat de tenir en compte la multiplicitat de nivells de significació en l'exegesi medieval per poder entendre l'operativitat de les referències a les architectures bíbliques;<sup>xxxv</sup> tot i que el moment que estudiava concretament era posterior al nostre,<sup>xxxvi</sup> la procedència de resituar la qüestió en aquests termes per a tota l'Edat Mitjana és històricament indiscutible.<sup>xxxvii</sup>

A un altre nivell, els quadrats de Springer -i els traçats de Viollet-le-Duc- han tingut, al llarg dels anys, efectes continuats. La recerca de bases geomètriques per als traçats ha preferit llargament els edificis

---

*l'arithmologie et d'étymologies réelles ou supposées, la contemplation du monde est, avant tout, décryptage de symboles*" (BEAUJOUAN 7 1983 2, 510-511); aquí ens haurà d'interessar, en tot cas, mesurar-ne l'eficàcia.

<sup>53</sup> (DEICHMANN 5 1966, 334-338), a partir de Sedlmayr: "Bei einem solchen Forschungs-Stand konnte man es nur lebhaft begrüßen, als jüngst [1958] H. Sedlmayr in seiner Schrift «Spätantike Wandsysteme» einen ganz anderen, neuen Weg [en la investigació sobre l'evolució de la basílica] einschlug. Gedanken eines nunmehr über fünfzig Jahre zurückliegenden Artikels von M. Schwarz aufnehmend und weiterführend: danach läge das Neue, das eigentlich Spätantike der frühchristlichen Basilika in den Wandsystemen [...] Sedlmayr unterscheidet folgende Wandsysteme: 1. IA, Fenster-Hochwand [...]. 2. IB, Pfeilerarkaden-Hochwand [...]. 3. II, Kolonnaden-Hochwand [...]. 4. III, Säulenarkaden-Hochwand [...]. Ein eindeutiges Element der Gestalt ist dagegen die bei allen vier Systemen postulierte « absolute Flachheit »".

<sup>54</sup> Sanderson veu un moment fundacional a Sant Pantaleó de Colònia, desenvolupat plenament després a Sant Miquel de Hildesheim (SANDERSON 3 2003, 86); per a Armi, la idea de la integració vertical i les unitats de crugia additives ve del Primer romànic del sud (ARMI 1 octubre 1975).

<sup>55</sup> La paret de la volta a terra amb vores escairades, sense divisions, de Sant Vicenç de Cardona (ARMI 1 octubre 1975, 176); o les variants de l'ordre colossal i el mur buidat al segle XI (HÉLIOT 1957).

gòtics,<sup>xxxviii</sup> però ha tingut sovint la pretensió d'haver obtingut resultats de validesa general: “we have succeeded in showing the geometrical system according to which not only the cathedral of Nidaros was planned, but all the large medieval cathedrals as well as the most ancient sacred buildings of antiquity”,<sup>xxxix</sup> “podemos establecer que el modelo en función 3/2 en estudio es aplicable tanto a iglesias paleocristianas de la España romana (s. IV-VI) como a iglesias bizantinas (s. V-XIV) y a iglesias románicas del Alto Aragón y de Castilla. El mismo modelo en función  $\sqrt{2}$  es aplicable a otras iglesias paleocristianas de la España romana, especialmente de planta basilical, a las iglesias de los monasterios de Saint Gallen y Cluny III y a la iglesia gótica de Santa María del Mar”<sup>xl</sup> o “Greco-Roman, Early Christian, Byzantine, and Gothic architects were perfectly capable of drawing, articulating and varying hexagrams, octagrams, and other similar figures” (il 28);<sup>xli</sup> i en tot cas, també s’ha exercitat concretament sobre edificis o documents anteriors, més propers cronològicament al tema d’aquest estudi: la malla quadrada publicada per Walter Horn i Ernest Born per a la planta de Sankt Gallen (il 29), el 1966;<sup>xlii</sup> la crítica d’Eric Fernie en aquesta mateixa malla,<sup>xliii</sup> i la seva proposta de llegir el document des de l’ús de la raó  $\sqrt{2}$  en el dibuix de la planta, en els límits del seu suport material, i també en els edificis de l’església, el claustre i el dormitori;<sup>xliv</sup> o les diagonals de Conant per a Cluny (il 30), del 1968.<sup>xlv</sup> En la immensa majoria dels casos, és just dir que “many authors have followed Viollet-le-Duc in drawing a series of lines connecting bases or capitals with apices of vaults in sections, or points on the circumference of the plan, and have thus « demonstrated » the use of some geometrical system of proportions. If the grid becomes complicated enough, and if the building is fairly regular and symmetrical in its structure, one always finds some kind of system”,<sup>xlvi</sup> perquè és veritat que, de les “two approaches to Gothic architectural theory and practice, which may be described roughly as the mystical and the scientific”, “the former has had by far the greater number of adherents because it may be pursued with a collection of inaccurate modern plans and sections, some drafting equipment, and a fertile imagination”, i “the latter is in a primitive stage: mysticism has so dominated the field that the sources which make objective study possible are mostly unpublished or undiscovered”;<sup>xlvii</sup> i és immediatament evident que “in seeking to understand these designs [de les catedrals gòtiques] modern scholars often weave elaborate overlays of circles, polygons and grids that may illuminate the theoretical geometry behind the patterns, but offer scant correlation to the documented working methods of the masons who drew and built them”,<sup>xlviii</sup> i les justificacions sistemàticament candoroses dels autors mateixos -sempre del gènere del lloc comú més ingenu- serveixen més aviat per donar suport en aquesta crítica que no per desmentir-la: el 1957, “we now venture to say that, during the Middle Ages, a church dedicated to Omnipotence had of necessity to be conceived and planned according to a « hierarchical » geometry where all parts and measures radiate from a central point which marks the apex and focus of the design: in other words, a circular or, if we may so put it, a centripetal geometry”;<sup>xlix</sup> el 1968, “this is a new observation on Roman and mediaeval procedure, not guaranteed by a text, but simple, forthright, and practical in quite the Roman way”;<sup>l</sup> i encara el 2002, fent referència a Sant Esteve de Nevers, del tercer quart del segle XI, “arguably, geometric methods were more common than arithmetic ones for construction during the period in question”,<sup>li</sup> sense que l’“arguably” tingui cap més ampliació. És comprensible que hi hagi hagut intents de definir criteris de validesa; la crida a la comprovació documental és gairebé innecessària,<sup>lii</sup> per òbvia, però també perquè, de documents, n’hi ha ben pocs; i la resta dels criteris que es proposen són, normalment, qüestions igualment de sentit comú<sup>56</sup>; quan avancen una mica més enllà, són creïbles en la mesura que es

<sup>56</sup> “[...] the majority of buildings in antiquity and the Middle Ages were designed using units of length or geometrical systems or both [...]

- The study should only deal with actual measurements [...].
- Measurements should be taken consistently between the same kind of points; an analysis which allows itself to choose between the interior, exterior or centre of a wall for different measurements will always find an answer, which is no answer at all.
- A study should not be restricted to a single building [...].



fonamenten en un nombre molt gran d'observacions en edificis propers en el temps i l'espai,<sup>57</sup> o tan increïbles com les fantasies que critiquen, en cas contrari.<sup>58</sup> El marge d'inexactitud dels edificis mateixos, ja originalment, no és un problema menor.<sup>LIII</sup> Però, tot i les dificultats, el cert és que els edificis altmedievals es dimensionaven d'alguna manera, que no es pot excloure que hi hagi casos en què aquesta manera de dimensionar-los fos especialment intencionada, que les dimensions mesurables entre punts arqueològicament validats són la més objectiva de les dades que l'edifici ens subministra i que hauria de ser possible, enllà d'entusiasmes místics i rebuigs irracionals, analitzar-la.

La volta ha continuat essent descrita com “*the outstanding engineering achievement of the early Middle Ages*”<sup>LIV</sup>, i és cert que, encara, “*the most popular explanation for its rise [la del romànic] is the effect on church design of an intention to vault in stone*”.<sup>LV</sup> La bibliografia de síntesi<sup>LVI</sup> ha continuat repetint la vella idea (il 31) que “*dès l'époque paléochrétienne et [...] durant les quelque cinq siècles qu'il est convenu d'appeler préromans, les absides, saint des saints [...] sont vouées systématiquement comme signe ostensible de leur dignité. [...] L'époque carolingienne étend le voutement aux dédales des cryptes [...] et des berceaux sur les travées de chœur et les croisillons. Dès 957, le premier art roman de Catalogne voûte, au moins en partie, l'église de Banyoles*”;<sup>LVII</sup> però el tema ha estat, per a l'alta Edat Mitjana, més qüestió de filologia que no de tectònica, i si alguna cosa sobta és que no ho hagi estat més: és cert que Cosme l'Indicopleustes –o Constantí d'Antioquia<sup>LVIII</sup>– vivia en un altre context construït quan s'imaginava, cap al 540, un cosmos de planta rectangular i cobert amb una volta de canó d'eix paral·lel al del costat llarg (il 32);<sup>LIX</sup> però les voltes que a Sant Pere de la Nave, a Zamora, cobreixen un bon tros de l'església, són de finals del segle VII,<sup>LX</sup> i Walafrid participava en les baralles amb què Lluís el Piadós i els seus fills animaven l'Imperi cap al 835, quan explicava, amb tota naturalitat, que “*camera dicitur a curvitate, quae solet in his aedificiis fieri, quae caementitio opere desuper concluduntur. Haec etiam a concavitate superiori, ad similitudinem ejustem animalis, testudo nominatur*”;<sup>LXI</sup> posant en present el que Isidor al segle VII havia explicat llunyà: “*testudo est camera*

- 
- *An attempt should be made to establish the way in which the building was designed in order to extract the most important dimensions.*
  - *Subsidiary measurements, that is those which are derived from the main dimensions, should not be taken as corroborative evidence for the use of a length.*
  - *Reconstructions should never be used to help establish the use or frequency of a particular length [...].*
  - *Only documented lengths should be accepted [...].*

*Finally a sharp distinction needs to be drawn between systems of length on the one hand and absolute lengths on the other. The mention of inches or perches, for example, in documents from two different places does not permit one to assume that the units referred to are of the same length, only that they are likely to bear a similar relationship to other named units, such as the foot, in both places” (FERNIE 10 1991, 1-2).*

<sup>57</sup> “*Trois principes élémentaires [...]:*

- *les lignes significatives correspondent à la surface interne des murs, ou à des lignes intérieures équivalentes, c'est-à-dire correspondant à des surfaces faisant face au centre, ou à l'axe, des bâtiments;*
- *des calculs arithmétiques simples doivent permettre de retrouver un nombre entier du même module pour définir toutes les dimensions importantes;*
- *l'analyse proprement métrologique doit commencer après la détermination empirique de ce module, et non avant.*

*[...] 114 angles sur 160 observés ne sont pas des angles droits, ce qui (dé)montre une (très) faible préoccupation pour l'orthogonalité [...] les dimensions significatives sont les dimensions intérieures, mesurées à partir de la face interne des murs; mais on ne trouve pas de grand module dans ces petits édifices: l'unité fondamentale est le pied” (GUERREAU 5 1998, 191, 196).*

<sup>58</sup> “*It seems time to reconsider the methods which were actually used by the architects. Their theories had to be practical and are thus remote from mystical interpretations and mere aestheticism. The first and most central design-shape was the square and its derivatives. It was used not only as an additive module, but also in rotation, that is as the generator of the dynamic and directional system underlying Gothic designs and structures. Secondly, one must consider the triangle in its useful double form resulting in hexagons. The circle and its segments played a fundamental role in the all important vault projection methods. Thirdly, I hope to eliminate the question of dimension, which was –in contrast to scale- of minimal importance” (BUCHER 1972, 37).*

*templi obliqua. Nam in modum testudinis veteres templorum tecta faciebant; quae ideo sic fiebant ut caeli imaginem redderet, quod constat esse convexum*".<sup>LXII</sup>

La “*fortschreitende Verbesserung der Konstruktion*” pot haver perdut de fa molt temps la condició d'instrument analític, però les aportacions dels “sensualistes”, ni que sigui en la seva versió més simplificada, també han passat molt mala època; Eric Fernie, el 1989, explicava que “*architectural historians have at their disposal three main tools: documentary or written evidence, archaeological or physical investigation of the fabric, and visual or architectural analysis of the design [...] You may be surprised to hear that in Anglo-Saxon studies in more recent years one of the three, architectural analysis, has come to be treated with suspicion and even rejected outright*”<sup>LXIII</sup>. Era una queixa, i ens sembla justificada en termes operatius: si pretenem, en alguna mesura, “*to learn how contemporaries thought about and reacted to the structure or structures in question*”,<sup>LXIV</sup> es difícil que tinguem èxit si ens limitem al nivell on s'esbrina, “*to borrow from Carl Becker, « whether Charles the Fat was at Ingelheim or Lustnau on July 1, 887 »*”,<sup>LXV</sup> i no intentem, també, apuntar directament una mica més amunt –també, perquè d'aquí a poques línies ens farà servei saber on va passar el dia de Nadal, l'any 869, el rei Carles el Calb.

Notes finals de les pàgines 20-29.

- <sup>I</sup> *Scimus autem quia ubi faciem intendimus, ibi quod necesse est uidemus* ("Sabem que allí on mirem, hi veiem el que ens convé") (Gregori el Gran, Homilia VI sobre Ezequiel, 12).
- <sup>II</sup> (FELIBIEN DES AVAUX 1687, Prefaci, p 5 (no numerada)).
- <sup>III</sup> (BIZZARRO 1992, 94-95).
- <sup>IV</sup> (SPRINGER 1854, 24-25).
- <sup>V</sup> (SPRINGER 1854, 72-73).
- <sup>VI</sup> (BRUSH I 1996, 31).
- <sup>VII</sup> (BRUSH I 1996, 26-29).
- <sup>VIII</sup> (FRANKL I 1926).
- <sup>IX</sup> (FRANKL I 1926, 57 i s).
- <sup>X</sup> (FRANKL I 1926, 63).
- <sup>XI</sup> (FRANKL I 1926, 63).
- <sup>XII</sup> (FRANCASTEL I, L'Humanisme roman: Critique des théories sur l'art du XIe siècle en France 1942, 112).
- <sup>XIII</sup> (GRODECKI I 1958, 18).
- <sup>XIV</sup> (CONANT 2 1959).
- <sup>XV</sup> (KUBACH 3 i ELBERN 1968, 8).
- <sup>XVI</sup> (KUBACH 4 1972, 65).
- <sup>XVII</sup> (BANDMANN I 1951, 9).
- <sup>XVIII</sup> (SAUSER 1960).
- <sup>XIX</sup> (KRAUTHEIMER 2 1942).
- <sup>XX</sup> (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 205-206), (JACOBSEN I 1988).
- <sup>XXI</sup> (BARRAL I ALTET 5 2006).
- <sup>XXII</sup> (STALLEY 1999, 43).
- <sup>XXIII</sup> (DURAN-PORTA 2 2009).
- <sup>XXIV</sup> (STALLEY 1999, 191-192).
- <sup>XXV</sup> (RADDING i CLARK 1992, 44)
- <sup>XXVI</sup> (WILSON 1990, 14-17); ja no sobre l'alçat, sinó sobre les peces, (WILSON 1990, 7).
- <sup>XXVII</sup> (KRAUTHEIMER 6 1980, 85-86), i també (CARBONELL I ESTELLER 1994). Igualment per la data, però sense referència a la prioritat, (STALLEY 1999, 149).
- <sup>XXVIII</sup> (SAPIN 3 2003).
- <sup>XXIX</sup> (VERBEEK 1950, 7).
- <sup>XXX</sup> (MAGNI 1979, 43)
- <sup>XXXI</sup> (CROOK, The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West c500-1200 2000, 124).
- <sup>XXXII</sup> (SAPIN 4 2003); també (LOGNA-PRAT 3 2006, 169-170).
- <sup>XXXIII</sup> (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 152-153).
- <sup>XXXIV</sup> "scholarship in the 1950s and '60s plunged into the safer world of formal analysis, documentary research, and the myopic examination of the fabric of single buildings. Only recently has this antiquarian accumulation of minutiae [...] met with intellectual resistance" (CROSSLEY febrer 1988, 121).
- <sup>XXXV</sup> (SUCKALE 2 març-juny 1990); actualitzant Bandmann, doncs, i no treballant estrictament des de les relacions amb models edificats reals tal com vol situar-lo Crossley (CROSSLEY febrer 1988).
- <sup>XXXVI</sup> (SUCKALE I 1989)
- <sup>XXXVII</sup> Orígenes ja teoritzava els sentits múltiples de l'Escriptura al segle II; i al segle IV, en Cassià i Jeroni, la idea està plenament consolidada encara que adopti formes diferents (LUBAC 1959).
- <sup>XXXVIII</sup> (LUND 1921); (LESSER I 1957)- (LESSER 2 1964); (MURRAY I 1989); (HISCOCK 2 2002), (SHORTELL 2002), o (WU 2002), d'entre els articles publicats a WU, Nancy Y (ed). *Ad Quadratum: The practical application of geometry in medieval architecture*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- <sup>XXXIX</sup> (LUND 1921).
- <sup>XL</sup> (VILA RODRÍGUEZ 1986, 31).
- <sup>XLI</sup> (LESSER I 1957, v. 1, 16).
- <sup>XLII</sup> HORN, Walter i BORN, Ernest. "The Dimensional Inconsistencies of the Plan of Saint Gall and the Problem of the Scale of the Plan". *Art Bulletin*, 48 (març 1966) p 285-308; després, (HORN 2 i BORN 1979).
- <sup>XLIII</sup> "Horn propounds the view that the plan was constructed on a grid of squares [per regular el traçat de la planta de Sankt Gallen.... però] beyond the church and the dormitory the grid of sixteen by twelve squares coincides with nothing (one must repeat, nothing) on the plan" (FERNIE 03 1982, 325).
- <sup>XLIV</sup> (FERNIE 02 desembre 1978). Fernie treballava aquí a partir de l'article de Horn i Born a l'*Art Bulletin* del 1966, no de la monografia que van publicar l'any següent: *The Plan of St. Gall: A Study of the Architecture & Economy of, & Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- <sup>XLV</sup> (CONANT 5 1968).
- <sup>XLVI</sup> (PRAK 1966, 209).
- <sup>XLVII</sup> (ACKERMAN 1953).
- <sup>XLVIII</sup> (M. T. DAVIS 2 2002, 183-184).
- <sup>XLIX</sup> (LESSER I 1957, v. 1, 9).
- <sup>L</sup> (CONANT 4 1968, 34).
- <sup>LI</sup> (ZENNER I 2002, 33).
- <sup>LII</sup> (FERNIE 01 desembre 1978).
- <sup>LIII</sup> "The same primitivity of the instruments [...] also caused gross deviations from the intended plan" (PRAK 1966, 210).

LIV (STALLEY 1999, 130).

LV (FERNIE 11 1991, 3).

LVI (STALLEY 1999, 133).

LVII (OURSSEL 1970, 339).

LVIII (KESSLER 3 1995).

LIX (COSME L'INDICOPLEUSTES c 547); (DILKE 2 1987).

LX (STALLEY 1999, 33).

LXI (WALAFRID ESTRABÓ c835, 925-926).

LXII (ISIDOR I 615 c, XV 8,8); però Raban Maur ho repetia literalment poc després del text de l'estràbic (RABAN MAUR 4 842-846, XIV, c XXIII).

LXIII (FERNIE 08 1989, 30-31).

LXIV (FERNIE 08 1989, 31).

LXV (PERKINS gener 1957).



3. El projecte de la primera església de Sant Pere de Rodes va ser precís i, en el que s'hi considerava fonamental, sostingut continuadament: el van concebre, elaborar, transformar i dirigir persones amb formació superior -i no mestres constructors-, amb la ment estructurada per la idea de les interpretacions múltiples, exercitada en l'exegesi de l'Esclitura. Les referències ideals d'arquitectes com aquests eren les construccions bíbliques, de què Déu havia mostrat el model –i principalment el Tabernacle, el primer Temple, el Temple de la visió d'Ezequiel i la nova Jerusalem- i els grans edificis a Terra Santa de l'època de Constantí –sobretot el complex a l'entorn de l'Anàstasi.

Hem seguit com des del 1848 i durant cent anys, tots els visitants de Sant Pere de Rodes van veure-hi una nau de cinc trams definits per quatre parells de suports idèntics; i que quan van aprendre que no era així, alguns es van dedicar a conjeturar què podia haver motivat un defecte com aquest: un defecte que els mateixos monjos del monestir havien intentat corregir amb columnes afegides (il 33) i amagar amb un cor (il 34), diuen que al XVII.<sup>59</sup> La diferència no era cap defecte per a aquells que van decidir, a l'origen, fer els suports quatre amb columna dins de la nau i quatre que no; la icnografia que hi correspon ja va dictar el retall de la roca i la disposició dels fonaments.<sup>60</sup>

Va ser igualment bastant abans d'haver acabat la capçalera que van determinar que la longitud interior de les naus seria igual que la longitud interior del transsepte, 85 peus;<sup>61</sup> i que la longitud interior de la capçalera, a través de l'absis, fins al mur del fons, seria la meitat d'aquesta, 42½ peus: la mateixa magnitud que hauria de fer d'amplada el cos de les naus entre les cares de les pilastres dels murs laterals. I van mantenir aquestes determinacions, i les que les complementaven, tot i els canvis que van anar introduint en la manera de concretar-les en elements construïts.

Hi ha una exactitud una mica més singular. Al Temple de la visió d'Ezequiel, descrit a partir d'Ez 40, les dimensions de l'hecal i del Sant dels Sants són les mateixes que les descrites per al Temple de Salomó a IR 5,15-9,25 i a 2Cr 1,18-5,1, però en Ezequiel els murs exteriors i la separació entre les dues peces tenen gruix i es diu quin és, i en els llibres històrics no s'hi fa referència; les dimensions, en Ezequiel, es donen en colzades “*qui habebant cubitum et palmum*” (Ez 40,5): de set pams, doncs, o d'un peu i tres quarts. El 1170, Ricard de Sant Víctor va il·lustrar amb dibuixos de planta, secció i alçat que tenien en

<sup>59</sup> Adell i Riu proposen que el cor i les galeries desaparegudes degueren construir-se entre el XVII i el XVIII (ADELL I GISBERT 5 1998, 151); ja era la suposició de Badia i Ramos -que veien al XVII les columnes afegides- el 1990 (BADIA I HOMES 3 i RAMOS I MARTÍNEZ 1990, 682). Es pot entendre que el cor monàstic enlairat sobre arcs que la *Corònica universal* de Jeroni Pujades, de la primera part del XVII, assenyalava com a novetat d'ençà d'una darrera visita de l'autor -“*tiene el coro monástico levantado en alto sobre arcos, y de coluna á coluna de la nave grande del medio, hay un altar con su sagrario donde está reservado el Santísimo. La capilla mayor está en el mismo estado que siempre, pues lo que he dicho del altar, sgrario y coro, de la primera vez á la segunda que estuve, lo hallé mudado*” (PUJADES 1609c, 27)- pot ser el de sobre l'entrada, que segur que és contemporani de les columnes afegides; si fos així i aquest text hagués estat escrit efectivament per Pujades, el cor i les columnes serien anteriors al 1631 en què, com a màxim, va escriure el que havia de ser el seu pròleg a l'obra (MIRALLES 2002, 237).

<sup>60</sup> Veurem més avall que no és el cas de l'ortografia, que sí que va canviar quan l'estructura ja volava, contra l'opinió d'Adell (ADELL I GISBERT 5 1998, 150). I també contra la de Lorés, que tot i que li qüestionava que capçalera i cos de les naus pertanyessin al mateix projecte, i que considerava que el canvi s'havia produït després que s'haguessin construït les pilastres dels murs extrems de la nau sense preveure-hi la col·locació dels capitells sense fust que ara les coronen, acceptava que tota la resta de l'arquitectura de la nau estava prevista des dels fonaments (LORÉS I OTZET 2 1999, 55): en les columnes, s'hi pensa almenys des que arrenca la construcció de la nau, amb una disposició diferent de la construïda i només per als quatre suports més propers a la capçalera.

<sup>61</sup> Hem determinat, a partir del nostre aixecament i de la manera que justifiquem més avall, l'ús d'un peu de 0,289 centímetres.

compte aquests gruijos el seu comentari del llibre d'Ezequiel, i hi va explicar la importància d'aclarir aquestes qüestions tan concretes: *“hinc contigisse arbitrator, ut litterae expositionem in obscurioribus quibusdam locis antiqui Patres tacite praeterirent, vel paulo negligentius tractarent, qui si plenius insisterent multo perfectius procul dubio, quam aliquis ex modernis id potuissent. Sed nec illud tacite praetero, quod quidam quasi ob reverentiam Patrum nolunt ab illis omissa attentare, ne videantur aliquid ultra majores praesumere. Sed inertiae suae ejusmodi velamen habentes, otio torpent et aliorum industriam in veritatis investigatione et inventione derident, subsannant, exsufflant. Sed qui habitat in caelis irridebit eos, et Dominus subsannabit eos. Nos autem a Patribus pertractata cum omni aviditate suscipiamus, et ab ipsis omissa cum omni alacritate perquiramus, et sagaciter inventa cum omni liberalitate in commune proferamus, ut impleatur quod scriptum est: «Pertransibunt plurimi, et multiplex erit scientia» (Dn 12,4)”*.<sup>62</sup> Ricard dibuixava els plànols del Temple un segle i mig després de la consagració de Sant Pere de Rodes i, que sapiguem, era el primer que ho feia (*ils 35a, 35b i 35c*);<sup>63</sup> però qualsevol hauria pogut fer comptes abans a partir del text de la Vulgata, i hauria pogut determinar que les dimensions exteriors del Temple de la visió, sense el vestíbul, eren de 136½ peus de longitud i 56 d'amplada:<sup>64</sup> són les dimensions exteriors de l'església de Sant Pere de Rodes, sense la galilea afegida després: la longitud, la total; l'amplada, la del cos de les naus (*il 36*).

<sup>62</sup> (RICARD DE SANT VÍCTOR c1170, 527). Sobre les omissions dels Pares, *“die Maßangaben, die ja ursprünglich die Bedeutung hatten, die vollkommene Harmonie es von Gott gezeigten Tempels zu bekunden, waren für Hieronymus durch mannigfache Textverderbnisse vielfach entstellt und unverständlich geworden. Hieronymus sucht aus dem Vergleiche mit dem hebräischen und dem Septuagintatexte mit aller Gewissenhaftigkeit ein Bild dessen zu gewinnen, was der Prophet sich vorstellt. Aber einen einigermaßen befriedigenden Sinn weiß er nur durch die Zahlensymbolik hineinzubringen. Diese verwendet er daher ausgiebig und weist damit der spätern Exegese dieses Abschnittes den Weg”* (NEUß I 1912, 72-73), i *“der Tempelvision Ezechiels widmet Gregor die zehn Homilien des zweiten Buches der Homilien zu Ezechiel. Zunächst betont er mit aller Bestimmtheit, daß der vom Propheten beschriebene Bau nicht vorstellbar sei, schon deshalb nicht [Il hom 1,3: Cuis videlicet civitatis aedificium accipi iuxta litteram nullatenus potest], weil gleich die ersten Maßangaben schlechterdings unvereinbar seien. Alles ist demnach für ihn nur ein Sinnbild, in dessen geistiger Auslegung er frei schalten kann”* (NEUß I 1912, 99-100). Ampliant el camp d'aplicació de la manca de correspondència concreta dels nombres bíblics en Jeroni, Paula Fredriksen: *“thanks to the principle of synecdoche –the whole for the part and vice versa– Tyconius, with vertiginous ease, can stretch each of these [els nombres esmentats en l'Apocalipsi] so many different ways that any absolute numerical value evaporates. Scriptural numbers do not and cannot quantify: rather, they symbolize and indicate certain spiritual truths”* (FREDRIKSEN 1992, 28); però el text de Ricard de Sant Víctor acota definitivament les possibilitats d'aquesta ampliació.

<sup>63</sup> Es conserven almenys tretze còpies del comentari *“none of them dated, though attributable on grounds of paleography and style from the second half of the twelfth century to the later years of the thirteenth [...] All of the surviving copies of the Ezekiel commentary include the illustrations”* (CAHN 3 març 1994, 53-54); però no sempre les mateixes. Sobre la utilitat dels plànols, els codis de projecció i la importància superior de la planta, el mateix Ricard de Sant Víctor: *“Sed quia sufficienter, ut arbitrator, de porticus descriptione jam diximus [...] libet hoc loco ad majorem dictorum dicendorumque evidentiam, omnium quae superius per partes prolata sunt formam in unam figuram colligere, ut intuentis animus eorum omnium locum, situm et numerum, qualitatem, quantitatem, proportionem facile possit ex ejus contemplatione colligere. Sed quia difficile, seu etiam impossibile est longitudinem, et latitudinem, et altitudinem aedificiorum in plano sub eadem figura repraesentare, sufficere arbitrator horum omnium quae diximus situm, locumque conformasse, et lineis proportionalibus ductis omnium eorum quasi quoddam fundamentum jecisse. Cum enim lineas proportionali commensuratione modificatas aspicimus, et per eas nihil aliud quam quaedam parietum jacta seu designata fundamenta intelligimus, facile est subintelligere ab hac linearum deductione parietes in altum surgere, ipsisque parietibus tectum incumbere”* (RICARD DE SANT VÍCTOR c1170, 548-550); Walter Cahn considerava que el manuscrit lat 14516 de la BNF (*il 35a*) podia tenir consideració d'original, amb els dibuixos traçats sota la direcció de Ricard de Sant Víctor mateix (CAHN I 1976, 247).

<sup>64</sup> La longitud resulta de la suma de les 20 colzades del Sant dels Sants, les 40 de l'hecal i les 18 dels tres murs de 6 cadascun als extrems oposats d'aquests dos recintes i entre ells: 78 colzades d'1,75 peus, 136½ peus. L'amplada, de les 20 colzades de l'amplada lliure i les 12 dels murs laterals, 6 i 6: 32 colzades, 56 peus. Hem comparat els texts d'Ezequiel (en l'edició de PL) manejats per Sant Jeroni (JERONI 3 410) i Raban Maur (RABAN MAUR 6 842) amb el de Ricard de Sant Víctor (RICARD DE SANT VÍCTOR c1170) i el de la Vulgata Clementina, i només hi hem trobat diferències menors –una que afecti les dimensions, amb un àmbit de la porta entre l'hecal i el Sant dels Sants de deu colzades, en Raban Maur, que sembla un error evident. La nostra interpretació de quines dimensions es refereixen a gruijos coincideix del tot amb la dels il·lustradors del comentari de Ricard de Sant Víctor.

Si aquestes afirmacions són certes, no és imprudent formular que hi ha indicis que algunes qüestions fonamentals relatives a l'església de Sant Pere de Rodes tal com és ara van ser concebudes així ja al primer moment; i que l'edifici va ser objecte d'un control dimensional d'algun nivell de sofisticació -capaç de regular-ne alhora les dimensions interiors i exteriors-, exercit per algú que manejava amb precisió referències que només eren a l'abast dels bons coneixedors de les descripcions arquitectòniques de la Bíblia. Més avall concretarem com l'edifici les confirma;<sup>65</sup> vegem ara com ha estat caracteritzat aquest algú.

Les coses tenen una forma que les precedeix, i l'existència d'aquesta forma en la raó divina i en la ment de l'artesà s'utilitzen sovint, a l'alta Edat Mitjana, per aclarir-se mútuament; així, poc després de la construcció de l'església, Sant Anselm: "*sed quamvis summam substantiam constet prius in se quasi dixisse cunctam creaturam, quam eam secundum eandem, et per eandem suam intimam locutionem conderet; quemadmodum faber prius mente concipit, quod postea secundum mentis conceptionem opere perficit [...]*";<sup>66</sup> l'exemple de les construccions és utilitzat continuadament, també després: Mary Carruthers ha citat en el sentit que aquí ens interessa Geoffrey de Vinsauf, a *Poetria Nova*, del 1202,

*Si quis habet fundare domum, non currit ad actum  
Impetuosa manus: intrinseca linea cordis  
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo  
Interior praescribit homo, totamque figurat  
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus  
Est prius archetypus quam sensilis [...];*

i també Bernat de Claravall, que a la *Vida de Sant Malaquies*! n'explica que, volent construir una església, va tenir una visió d'un gran edifici de pedra al lloc on volia construir-lo, i va poder-lo veure i examinar sencer i en tots els seus detalls; subratlla, també a partir del somni de Gunzó a Cluny, que sembla que els "*major monastic building projects, like major poems later on, were expected to be initiated in the form of a vision*".<sup>67</sup> No és tan obligatori, és clar; Beda utilitza amb normalitat l'exemple de les activitats que

<sup>65</sup> "*But although documents can tell us something about the careers and status of builders, they have nothing to say about how those men went about designing a building [...]* For the purpose, the only clues are provided by the buildings themselves" (RADDING i CLARK 1992, 36).

<sup>66</sup> "*sed quamvis summam substantiam constet prius in se quasi dixisse cunctam creaturam, quam eam secundum eandem, et per eandem suam intimam locutionem conderet; quemadmodum faber prius mente concipit, quod postea secundum mentis conceptionem opere perficit. Multam tamen in hac similitudine intueor dissimilitudinem. Illa namque nihil omnino aliunde assumpsit, unde vel eorum quae factura erat, formam in se ipsa compingeret, vel ea ipsa, id quod sunt, perficeret; faber vero penitus nec mente potest aliquid corporeum concipere imaginando, nisi id quod aut totum simul, aut per partes, ex aliquibus rebus aliquo modo jam dicitur*" (ANSELM DE CANTERBURY 1076, 61). També, "*illa autem forma rerum, quae in ejus ratione res creandas praecedebat, quid aliud est quam rerum quaedam in ipsa ratione locutio; veluti cum faber facturum aliquod suae artis opus, prius illud intra se dicit mentis conceptione?*" (ANSELM DE CANTERBURY 1076, 59).

<sup>67</sup> (CARRUTHERS 1993). Hi ha moltes més visions d'aquesta mena (il 37). La d'Egbert que explica Ethelwulf només es refereix a l'emplaçament: "*Hæc inter famulus Christi [Eanmund] dum moribus almum Pontificem discit Scottorum finibus esse Ecgberctum, famulum cui fidum mittere curat, poscens ut monachos firmaret rite libellis [...]* Atque memor voti monstret, sint quae loca digna, quis possint sisti sacraria sancta tonanti. Paret et obsequitur praesul venerandus, euntem confirmat dictis, quin sacro munere ditat. Mensa sacrata deo magno sub nomine Petri advolat et cellam nigro confirmat ab hoste. Insuper et praesul poscenti talia dicta mittit: «[...] Cernere me fateor carnali lumine numquam fundos, quos dominus magno tibi munere donat. Est tamen, ut visus patuit portendere cordis, collis non magnus declivo tramite flexus, quo sol consurgens trutinantis tempore librae pervolat, hunc spinae spissacum fronde coronat. Falcibus has cisas toto cum germine, frater, aequoris et dorso praedicti auferre memento, inque loco pulchrum domino sic conde sacellum» [...] Perficit inde pius [Eanmund] praepulchri culmina templi, exterius tabulas perfundens tegmine plumbi" (ETHELWULF 815c, 113-144); però el somni que tenen l'abat i el prior enviats per Sant Benet és detallat: "*alio quoque tempore a quodam fidei uiro fuerat rogatus [Sant Benet], ut in eius praedio iuxta Terracinensem urbem, missis discipulis suis, construere monasterium debuisset. Qui roganti consentiens, deputatis fratribus, patrem constituit, et quis eis secundus esset ordinavit. Quibus euntibus spondit, dicens: «Ite, et*



precedeixen la construcció per explicar la relació entre el Vell i el Nou Testament: “*ut et qui parat locum aedificatio simul gaudeat et qui aedificat, id est propheta uenturum praedicans et apostolus uenientem praedicans dominum una simul in illo mercede potiantur*”.<sup>II</sup> També és de Beda una referència a com David va donar a Salomó el model del Temple, a 1Cr 28,11-12: “*dedit autem David Salomoni filio suo descriptionem porticus et templi et cellariorum et cenaculi et cubiculorum in adytis et domus propitiationis necnon et omnium quae cogitauerat atriorum et exedraram per circuitum in thesauros domus Domini et in thesauros sanctorum*”.<sup>III</sup> Salomó rep naturalment un projecte que pot haver arribat al seu pare d’una altra manera.

La raó divina, la visió inspirada i el rei David semblen deixar el pes de les decisions a càrrec dels clergues que la literatura d’on surten aquestes referències assenyala com a responsables de l’obra; un dels temes més repetits en la bibliografia ha estat la mesura en què ho eren o no. Waldeier Bizzarro cita Alexandre de Laborde, amb un text del 1816: “*ces édifices, uniques dans leur genre, sont la plupart l’ouvrage des prélats et des moines habiles, qui conservèrent le génie des arts et le dépôt des sciences pendant les temps intermédiaires de la civilisation; ils faisaient eux-mêmes les plans, et dirigeaient les travaux que leurs novices ou leurs subordonnés exécutaient sous leurs yeux*”.<sup>IV</sup> El 1976, Lon R. Shelby, que ja havia publicat llargament sobre els mestres constructors i els seus mètodes,<sup>V</sup> recorria la discussió des d’un origen més tardà:

“*a long-standing controversy has revolved around the notion that medieval monks were their own architects and builders of their monasteries. The classic formulation of this notion was made by the Count de Montalembert in his Monks of the West [edició original francesa de 1860-1877], where he stated that the monks « were, in fact, not only architects, but masons; after havint arranged their plans, the noble and skilful designs which still escite our admiration, they executed them with their own hands, and generally without the aid of stranger workmen. » This view had considerable impact for half a century or more, until G.G. Coulton opened a broadside attack on Montalembert in 1928. Following Coulton, other less parti pris historians patiently compiled documented histories of medieval building which showed that lay craftsmen had played a far more significant role in medieval design and construction than Montalembert’s view could allow. Indeed, the pendulum had swung to the opposite site, as can be seen in John Harvey’s recent book on The Medieval Architect, in which he states: « architectural design in the period from 1100 to 1550 was almost exclusively a function of*

---

*die illo ego uenio, et ostendo uobis in quo loco oratorium, in quo refectarium fratrum, in quo susceptionem hospitem uel quaeque sunt necessaria aedificare debeatis.» Qui, benedictione percepta, ilico perrexerunt, et constitutum diem magnopere praestolantes, parauerunt omnia quae his, qui cum tanto patre uenire potuissent, uidebantur esse necessaria. Nocte uero edaem, qua promissus inlucescere dies, eidem seruo Dei, quem illic patrem constituerat, atque eius praeposito uir Domini in somnis apparuit, et loca singula, ubi quid aedificari debuisset, subtiliter designauit. Cumque utriusque a somno surgerent, sibi inuicem quod uiderant retulerunt. Non tamen uisioni illi omnimodo fidem dantes, uirum Dei, sicut se uenire promiserat, expectabant. Cumque uir Dei constituto die minime uenisset, ad eum cum moerore reuersi sunt, dicentes: «Expectauimus, pater, ut uenires, sicut promiseras, et nobis ostenderes, ubi quid aedificare deberemus, et non uenisti.» Quibus ipse ait: «Quae, fratres, quare ista dicitis? Numquid, sicut promisi, non ueni?» Cui cum ipsi dicerent: «Quando uenisti?», respondit: «Numquid utrisque uobis dormientibus non apparui et loca singula designauit? Ite, et sicut per uisionem audistis, omne habitaculum monasterii ita construite.» Qui haec audientes uehementer admirati, ad praedictum praedium sunt reuersi, et cuncta habitacula, sicut ex reuelatione didicerant, construxerunt” (GREGORI EL GRAN c 593, II, 22); i citat també repetidament per Carolyn M Carty (CARTY I 1988, 117) i (CARTY 2 1999, 47); i el somni de Vicenç Madelgari, tal com el recull la mateixa Carty -que n’assenyala la il·lustració en un saltiri del segle XI procedent de l’abadia de Soignies (il 37b)- és tan vívid que inclou el replanteig efectiu de l’edifici en el terreny: “*in the seventh century, the Frankish count Madelgarius had a dream in which an angel commanded him to found at Haumont (Altus Mons) an abbey in honor of Saint Peter. [...] The angel showed Madelgarius the place in which to build the abbey and pointed out the measurement of the basilica with a reed, which he drew like a plow after him [Analecta bollandiana, 12, 1893, 422-440]...*” When they arrived at the site that the angel had indicated, they saw dew everywhere on the grass except in that place where he had seen the angel walk” (CARTY 2 1999, 47-48). Al segle XI, a Hildesheim, la divinitat també marca amb gebre, però al revés: “*peracto ad votum ieiunio, cum quartus illuseret dies, quasi ad invocantis uocem visi sunt designati et, quasi ipse, qui vocabatur, responderet: «Ecce adsum!» ad fodendum ecclesiae fundamentum artificioso metientes rectangulo, limites, descripti instar uernalis pruiniae, directi quidem a primitiua sanctae Mariae sacello versus occidentem, lati quippe et longi inter seque distantes, prout muri spissitudo et ecclesiae longitudo et capacitas poscebant*” (ANÒNIM 2 c 1080, 944).*

*mastercraftsmen, who were normally freemen of married status and literate, but not clerks. The apparent exceptions to this rule are extremely few and mostly unimportant; even of these few quite half are instances of the craftsman who, after completing his technical training, entered holy orders or became a monk or a lay-brother in a monastic order. » The lay masters and craftsmen of medieval building certainly deserved to be rescued from Montalembert's romantic representation of the monks as their own architects and builders. But the rescue may have gone too far in devaluing the role of the monks as patrons in the actual design of their buildings.”<sup>68</sup>*

D'afirmacions del pes preponderant de l'artista i del constructor, contra l'Otto von Simson que el 1956 assegurava que *“what counted in a work of art was not the humble knowledge of the craft but the theoretical science that laid down the laws to which the craft had to conform”,* i que en conclouia que *“it is no wonder, therefore, that we find so many «architects» among medieval ecclesiastics: the «science» of architecture was a purely theoretical one –the development of the plan in accordance with geometrical laws- and the knowledge of the quadrivium that it required was for a long time and with relatively few exceptions the privilege of clerics”,*<sup>VI</sup> no en falten; Meyer Schapiro, el 1947:

*“the creation of mediaeval art did not require deeply religious artists, but rather artists who had been formed within a stable religious milieu, and whose craft had been developed in tasks set by the Church. They grasped intuitively its requirements of expression and were selected accordingly by the bishops and abbots.”;*<sup>VII</sup>

Elizabeth R. Sunderland, el 1950:

*“present day scholarship is veering away from the idea that monks had much if anything to do with the actual construction of church buildings and is beginning to develop the opinion that statements such as the one quoted above [no professional builders were used on the first church of the monastery of Charlieu (Mabillon, Annales)] are no more than pious legends”;*<sup>VIII</sup>

del mateix Lon R. Shelby, el 1964:

*“One of the primary functions of the master mason – and the one for which he has received most attention – was that of designing the building. [...] Their ideas were, of course, molded by the military, religious, intellectual, and artistic conditions and conventions of the day. But how? If it is permissible to quote St Augustine, Boethius, Thierry of Chartres, Alan of Lille, Alexander of Hales, Abelard, Bernard of Clairvaux, et al., as thinkers who provided the intellectual background for the architectural ideas of the*

<sup>68</sup> (SHELBY 4 1976, 91). El pèndol, certament, ha anat de bòlit, però potser menys per les seves oscil·lacions que per les vegades que ha canviat de mans, de tants texts sobre la qüestió que l'han introduït com a imatge. Així, el 1935 i contra els monjos arquitectes, M.D. Anderson: *“In his book Les Moines d'Occident (1877) Montalembert took the view that the monks were wholly responsible for the design, and to a large extent for the construction, of their churches, thus reducing the master-mason to the position of a mere foreman, a level to which he did in fact sink with the advent of the modern type of architect in the late sixteenth century. For years this view went unchallenged, but now the pendulum is swinging back and Mr Swartwout in The Monastic Craftsman will scarcely allow the monks any share in the design, while he points out that instances of their taking an active part in building are mentioned by the monastic chroniclers as rare and wonderful examples of humility. Even so they are generally confined to novices who fell off the scaffolding, which cannot have helped the masons much!”* (M. ANDERSON 1935, 13-14); i en sentit contrari, però sense deixar d'oscil·lar, *“R.E. Swartwout's The Monastic Craftsman (1932), represents an intelligent exposition of the doctrine which had first been expounded at length in Coulton's Art and the Reformation (1st edition, 1928). Swartwout cited fairly some of the most telling evidence for monastic craftsmanship, and saw that one must take careful note of chronology. It has come to be increasingly realised, first, that the bulk of precise evidence comes from the thirteenth century or later, and second, that by then lay professionals were producing the majority even of finely written books, the most characteristically monastic of all the crafts before the twelfth century. The pendulum has swung back a fair distance—not perhaps yet quite far enough- but it is safe to say that in the eleventh and early twelfth centuries monastic involvement was common in many crafts, and played a crucial part in some; and in the same period monastic inspiration and patronage played its most vital role even where monks themselves were not engaged in artistic work”* (BROOKE i SWAAN 1974, 111).

twelfth and thirteenth centuries (as does Otto von Simson, *The Gothic Cathedral* [...]) then some attempt must be made to show precisely how the ideas of these men became available to the master masons. Insufficient attention has been given to this problem by those historians who attempt to place the « rationale » of mediaeval architecture in the intellectual milieu of the time. Even Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (New York, 1957) [...] fails to deal adequately with this problem when it is crucial to his whole argument”;<sup>x</sup>

Raymond Oursel, el 1970:

“le rôle de l’abbé Gauzon dans la conception des plans doit être restreint à sa juste mesure, laquelle est pratiquement négligeable [...] C’est que l’art roman, de la tête pensante au manœuvre terrassier, ne tient en fin de compte son génie que de son essence artisanale [...] Usages d’expérience et empirisme sont les deux constantes de la construction romane [...] on ne doit pas exagérer les spéculations de haute mathématique et l’ésotérisme symbolique sur lesquels serait fondé, selon certains archéologues, l’édifice roman [...] Les combinaisons et séries de nombres, les fameux multiples que l’on s’évertue depuis quelque temps à déceler sous les mensurations au sol, toute cette théorie ne semble bien constituer dans la plupart des cas que de trucs de métier”;<sup>x</sup>

altra vegada Shelby, el 1972:

“during the past one hundred and fifty years numerous scholars have searched for the geometrical canons which supposedly were used by master masons in the design and construction of mediaeval churches [...] these scholars have seldom asked themselves what was the actual character and content of the geometrical knowledge which a mediaeval master mason might have been expected to possess [...] Only in the higher levels of formal schooling, that is, at some of the more renowned monastic and cathedral schools, the studia generalia, and later, the universities, could a student find geometry as a regular part of the curriculum [...] it may be inferred that a young man who wished to become a master in this craft would not have pursued such higher studies”;<sup>xi</sup>

Martin Warnke, el 1976:

“wenn die Chroniken und Inschriften einen Bauherren als « Architekten » oder als « Erbauer » eines Bauwerks preisen, so darf dies nicht so verstanden werden, als ob sich die hohen Herren selbst als Architekten betätigt hätten. Dies ist seit langem geklärt. [...] In den meisten Fällen jedoch, in denen eine aktive Rolle des Bauherren geschildert wird, ist er mit der Beschaffung der materiellen und personellen Mittel, mit der Organisation des Arbeitsprozesses oder mit der Beratung der Bauziele befaßt. Auch auf diesem Feld jedoch war er nicht mehr allein maßgebend”;<sup>xii</sup>

Peter Kidson, el 1987:

“it ought to be obvious to art historians, if to no one else, that patrons, even the most enlightened and exigent among them, do not normally invent styles. In the last resort, however meticulous or exceptional the brief, an artistic imagination is always required to translate the patron’s verbal specifications into visual forms. [...] So while it may be granted that any symbolism present in Gothic architecture was the contribution of the clergy rather than the craftsmen, at best it can have been no more than a partial and superficial factor in the design procedure”;<sup>xiii</sup>

Christopher Wilson, el 1990:

“the writer of the *Metrical Life of St Hugh* (c. 1220-35) felt obliged to include a passage on the church of which his subject was (albeit only technically) the patron. As a document of hte contemporary response to Gothic architecture this text is extremely disappointing since it is mostly couched in traditional symbolic-allegorical terms [...] There is nothing to indicate that the writer realized or cared

that he was in the presence of one of the strangest and most innovatory churches of his time. Indeed there is no sign that he possessed any kind of conceptual framework in which to situate the individual work of art. Like virtually all medieval writers who discuss buildings, the author of the Metrical Life was content to marvel”;<sup>XIV</sup>

Charles Radding i William Clark, el 1992:

“even if Simson could be proven correct in all he claims, he does not thereby explain Gothic style nor the education of Gothic builders. [...] The decision to employ a particular set of constructional features were made by the builders seeking to fulfill the demands of their patrons, rather than by the patrons themselves. [...] Doubtless there were some monks who were skilled enough at building to have taken an active hand in design, but the more usual course must have been for the builders’ employers to lay out general guidelines within which the builders had to work”;<sup>XV</sup>

i encara, tot i que amb més matisos, Edson Armi, el 2010:

“an unusually detailed, practical and physical examination of the structure, construction, articulation, and decoration of Cluny III [com el que fa l'autor a l'article mateix] reveals much about the context of its creation, isolating and identifying the traditions and precedents that inspired masons to create this unique and complicated church. It provides insights into the coordinated and refined visual sensibility of the workers who carved the stonework and decoration”;<sup>XVI</sup>

Això no obstant, hi ha coincidència a assenyalar que les coses haurien pogut ser diferents abans del segle XI, i no necessàriament perquè l'exigència tècnica creixi a partir d'aquest moment, tot i que aquesta és la raó més adduïda. Així, Pierre Francastel el 1942,

“ Il n'est pas question de nier la part de l'Eglise dans la formation de l'art du moyen âge. Non seulement cet art est fait pour elle mais, en grande partie, par elle. C'est elle qui conçoit et qui commande, qui possède la direction des chantiers et leur inspiration immédiate. Il est évident que l'art roman est un art religieux [...] à la fin du X<sup>e</sup> siècle l'art introduit une conception décorative qui subordonne l'iconographie à la forme”;<sup>XVII</sup>

Lon R. Shelby, el 1971, genèric:

“professors James Ackerman and Robert Branner have warned us against too casually applying information from late mediaeval documents to the interpretation of earlier mediaeval architecture”;<sup>XVIII</sup>

Alain Erlande-Brandenburg, el 1995:

“la technique de la construction en pierre exigeait, quant à elle, d'autres connaissances et une autre formation de la part de l'architecte. En cette fin du X<sup>e</sup> siècle – début du XI<sup>e</sup>, les architectes n'étaient plus formés à cette technique. Il leur fallait réapprendre un métier perdu. Cette absence de personnes compétentes incita certains commanditaires, en l'occurrence des religieux qui lançaient ce type de programmes ambitieux, à s'investir eux-mêmes. Ils étaient seuls capables d'en maîtriser les conséquences techniques, financières et humaines [...] Des architectes de plein métier tentant de résoudre les problèmes soulevés par les maîtres d'ouvrage réapparurent vraisemblablement au cours de la génération suivante. Ils n'étaient cependant pas nombreux”;<sup>XIX</sup>

Roger Stalley –si invertim el sentit temporal de la seva narració-, el 1999:

“the increasing sophistication of architectural design during the eleventh century had repercussions on the way building was organized. The use of engaged shafts, compound piers and complex systems of ornament called for forward planning which only an experienced mason could handle. While difficult to

*prove, it is clear that the development of the Romanesque style enhanced the status of the professional builder. The technical demands of the style – the fitting together of sculptured archivolt for example – must have diminished the role of the patron and clerical advisers”;*<sup>XX</sup>

Michael Davis i Linda Neagley, el 2000 -també mirat al revés-, amb el límit força més avançat:

*“more often than not, the practice of design and the ascription of symbolic expression seem to occupy spheres that are only tangentially related. This is particularly true of Gothic architecture, whose technical complexity and precision not only elevated the professional and social standing of the master mason, but limited opportunities for significant patronal input”;*<sup>XXI</sup>

i encara Stefaan van Liefferinge, el 2010, que no vol però fer desaparèixer alguna distinció entre l'intel·lectual i el constructor:

*“after the twelfth century mathematics evolved toward a specialized theoretical discipline while building practice developed its own geometrical procedures. But in the twelfth century Paris [...] scholars and builders adopted similar methods applying scientific knowledge to the interpretation of Scripture and resolving architectural challenges with inventiveness and pragmatism”.*<sup>XXII</sup>

La interpretació de les fonts pot arribar a ser difícil, i les lectures que se'ns presenten com a més evidents poden ser equivocades,<sup>XXIII</sup> però és bastant clar que Gregori de Nissa, a la Capadòcia i a finals del segle IV, tenia un projecte bastant definit en forma i dimensions de planta i secció i també en materials i qualitats, i no cap constructor, quan demanava per carta a Amfíloc, bisbe d'Iconium, que li busqués obrers en quantitat suficient, amb experiència adequada i sense pretensions excessives;<sup>69</sup> sembla

<sup>69</sup> “Ha d'ésser possible, a partir d'una estimació, fer conèixer a la teva Perfecció les dimensions que es poden avaluar per tot l'edifici. Amb aquesta finalitat intentaré explicar-te'n tota l'estructura amb una descripció. (3) La forma de l'oratori és la d'una creu, constituïda en totes les seves direccions, com convé, per quatre sales, però les juntures d'aquestes sales no es toquen com veiem pertot en una planta cruciforme. A l'interior de la creu hi ha un cercle repartit en vuit angles –he anomenat cercle aquesta forma octogonal perquè és arrodonida- de manera que els quatre costats de l'octògon que s'oposen diametralment els uns als altres uneixen amb els seus arcs el cercle del mig i les sales disposades als quatre costats. (4) Els altres quatre costats de l'octògon situats entre les sales rectangulars, no es prolongaran per constituir sales, sinó que a cadascun d'ells s'hi adossarà una absidiola que, en forma de petxina, s'acaba per dalt amb un arc. Així hi haurà vuit arcs en total, gràcies als quals les sales rectangulars i les absidioles faran de la mateixa manera la seva unió amb el centre. (5) A l'interior dels pilars d'angle, s'hi alçaran columnes en nombre igual, per l'ornament i la solidesa; i aquestes suportaran sobre elles uns arcs construïts de la mateixa manera que els exteriors i adossats a ells. (6) Damunt d'aquests vuit arcs, per causa de les proporcions de les finestres que hi ha a sobre, l'edifici octogonal s'enlairarà quatre colzades. El que s'hi alçarà al damunt serà de forma cònica, i la volta farà que la forma de la coberta passi d'una gran obertura a una falca punxeguda. (7) La dimensió en amplada de cadascuna de les sales rectangulars serà de vuit colzades, la longitud serà la meitat més llarga, però l'alçada serà la que exigeixi la proporció amb l'amplada. (8) La mateixa dimensió per a les parts en semicercle: l'espai entre les pilastres mesurarà igualment vuit colzades en total; i la mida que doni el traçat del compàs amb la punta fixada al mig del costat i que es faci passar per les seves extremitats, això tindrà de profunditat. L'alçada també aquí la determinarà la proporció amb l'amplada. (9) El gruix del mur, a fora dels espais interiors ja mesurats, serà de tres peus; envoltarà tota l'obra. (10) Exposant tot això amb cura, he entretingut la teva Bondat amb la finalitat que puguis avaluar, a partir del gruix dels murs i de les dimensions interiors, a quant puja el nombre de peus (quadrats). Com que la teva intel·ligència és molt hàbil en totes les coses, i se'n surt, per la gràcia de Déu, de tot el que vols, et serà possible igualment, a partir d'aquesta enumeració minuciosa, avaluar la massa de conjunt a què puja tot això, de manera que no ens enviïs ni massa obrers ni massa pocs. (11) Et prego, sobretot, que vetllis atentament perquè n'hi hagi algun que sàpiga construir una volta sense cintra. He sabut, en efecte, que quan es construeix d'aquesta manera, és més sòlida que no la que descansa sobre suports. És la manca de fusta la que ens ha portat a la idea de cobrir tot l'edifici amb un sostre de pedra, perquè en aquests paratges no hi ha fusta per cintres. (12) Sàpigues, amic sincer, que alguna gent d'aquí m'han promès per contracte, per una obra de pedra tallada, trenta obrers per una peça d'or, la despesa convinguda acompanyant, evidentment la peça d'or. Però aquesta manera de preparar les pedres no és al nostre abast, i el material de construcció serà el maó cuit i la pedra ordinària, perquè no els calgui passar temps ajustant harmoniosament els uns amb els altres els costats de les pedres. Sé que per l'habilitat i la moderació en matèria de salari, els obrers d'ací són millors que no els que podem tenir aquí al nostre servei. (13) El treball dels picapedrers no consisteix només en les vuit columnes que cal retocar i embellir, sinó que també s'han de fer les bases de les columnes en forma d'altar i capitells esculpits d'estil corinti. (14) Una entrada feta de marbres treballats

també que Gregori de Tours, a l'últim quart del segle VI, descriu efectivament i inequívocament la relació entre algú que decideix i algú que fa quan explica, en el que ha estat considerat el primer text que documenta aquesta relació a l'Europa cristiana, que l'esposa del bisbe de Clarmont “*basilicam sancti Stephani suburbano murorum aedificavit. Quam cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquae, pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent*”;<sup>XXIV</sup> i Notker Bàlbul, a finals del segle IX, es refereix a una relació anàloga –que no pot conèixer de primera mà, però que és clar que sí que li resulta ben imaginable- en el nostre camp, als *Gesta Karoli*: “*cum strenuissimus imperator Karolus aliquam requiem habere potuisset, non ocio torpere sed divinis serviitiis voluit insudare, adeo ut in genitili solo basilicam antiquis Romanorum operibus praestantiorem fabricare propria dispositione molitus, in brevi compotem se voti sui gauderet. Ad cuius fabricam de omnibus cismarinis regionibus magistros et opifices omnium id genus artium advocavit. Super quos unum abbatem cunctorum peritissimum ad executionem operis [...] constituit*”.<sup>XXV</sup> La bibliografia ha enunciat l'interès d'entrar a buscar aquests personatges i ha començat a fer-ho,<sup>70</sup> i tot i que “*notre connaissance des rapports entre l'intellectuel et l'artiste au moyen âge se réduit, jusqu'à présent, à un certain nombre d'observations tirées des recherches ponctuelles*” i que en resulta “*un concours de circonstances particulières et l'on ne saurait en déduire aucune règle générale*”,<sup>XXVI</sup> d'observacions d'aquestes n'hi ha prou com per poder assegurar que és fals que, a l'Edat Mitjana, mai ningú alfabetitzat vagi tenir cap paper determinant en la concepció d'alguna figuració<sup>71</sup> o d'algun edifici.

---

amb una decoració convenient; els portals posats al damunt ornamentats amb art i les representacions habituals al llarg de les motllures de l'entaulament –per tot això, s'entén que nosaltres proporcionarem els materials, però és l'art qui donarà forma a la matèria-, i finalment les columnes del peristil, que no seran menys de quaranta, són també feina dels picapedrers” (GREGORI DE NISSA c 381, 289-299) (il 42).

<sup>70</sup> Sobre el programa iconogràfic de San Pietro al Monte de Civate (il 43): “*L'analyse comparative du décor et des inscriptions de Civate nous permet ainsi de reconstituer dans ses linéaments essentiels la démarche spirituelle qui a conduit à l'établissement définitif du programme iconographique. Elle nous révèle une personnalité exceptionnelle, un homme dont la culture patristique et la sensibilité à l'art de son temps sont proches d'Angilbert de Saint-Riquier, d'Eginhard, de Bernward d'Hildesheim ou de Suger. Comme à Saint-Denis, rien n'est laissé au hasard. Chaque détail, si on veut bien l'examiner de plus près, est significatif, et porteur d'un message noté avec précision. La cohérence du programme suppose pourtant la participation attentive et constante de son initiateur au travail des artistes choisis par lui pour le réaliser. [...] Cet homme devait être sur place pour diriger son œuvre et pour en suivre pas à pas la traduction figurée [...] Ces travaux considérables [...] ont été mis en relation depuis fort longtemps avec l'exil à Civate d'Arnolfo III di Porta Orientale. Elu archevêque de Milan en 1093, celui-ci ne fut reconnu par le pape qu'en 1095. Il mourut en 1096 et fut enterré à Civate. C'est peut-être lui ou un clerc de son entourage immédiat qui'il faut reconnaître dans l'ordonnateur du programme de Civate*” (CHRISTE 08 1984, 133). Més cap aquí, “*das Civateser Programm wurde offensichtlich von einem theologisch versierten Konzepteur entworfen*” (M. E. MÜLLER 2009, 343).

<sup>71</sup> Hug de Sant Víctor va començar un dels seus escrits sobre l'arca de Noè amb una llarga descripció que de primer és ben bé la d'un dibuix de planta i es va tornant tridimensional: “*in planitie ubi arcam depingere volo, medium centrum quaero, et ibi fixo puncto parvam quadraturam aequilateram ad similitudinem illius cubiti, in quo consummata est arca, ei circumduco. Itemque ille quadraturæ aliam paulo majorem circumscribo. Ita ut id spatium, quod est inter exteriorem et interiorem quadraturam, quasi limbus cubiti esse videatur. Hoc facto in interiori quadratura crucem pingo, ita ut cornua ejus singula latera quadraturæ attingant, eamque auro superduco. Deinde spatia illa, quæ in superficie quadraturæ inter quatuor angulos crucis et quadraturæ remanent, colore vestio, duo superiora flammeo, et duo inferiora sapphirino. Ita ut medietas una cubiti in flammeo colore ignem, et altera medietas in sapphirino colore nubem repræsentare videatur [...] Deinde spatium limbi circumquaque purpureo, et viridi colore induo, exterius purpureo, et interius viridi, et in medio crucis aureae, quam feceram, agnum anniculum stantem pingo. Quo facto perfectus est cubitus [...] Ita medio cubito consummato aliam quadraturam circa prædictum centrum longe extra circumduco, et tantæ magnitudinis, quantæ magnitudinis arcam facere volo, quæ quadratura sexies, tam longa sit quam lata, quia arca trecentos cubitos in longitudine habuit, quinquaginta in latitudine, hoc est sexies longa ad latitudinem. Ego tamen propter competentiorem formam in pictura usque ad quadruplam fere longitudinem brevavi. Post hæc per mediam hanc quadraturam, id est per medium fundum arcæ, secundum longitudinem duabus lineis ductis tantæ latitudinis spatium includo, quantæ est interior quadratura medii cubiti. Similiter per mediam latitudinem, ab uno pariete usque ad alterum duabus lineis protensis ejusdem latitudinis spatium signo. Ita ut hi duo cinguli, quorum alter per mediam longitudinem, alter per mediam latitudinem protenditur, altrinsecus esse intersecante in modum crucis sub medio cubito convenient, et interiori latitudi ipsius respondeant, limbo ejus tantummodo hinc inde excedantur. Hoc ita peracto, spatia quæ inter medium centrum, vel potius medium cubitum, et singulos angulos arcæ interjacent, unumquodque in tria æqualia positus punctis divido, et apposita regula binis punctis coadjacentibus secundum longitudinem, et latitudinem de puncto semper ad punctum circumquaque lineam traho; et ita duas alias quadratas sexies similiter*

Quant a l'ús del terme “arquitecte” i d'altres de propers en les fonts, i aplicats als clergues, Nikolaus Pevsner ja va assenyalar, el 1942, que “verbs such as fecit or construxit and nouns such as aedificator or fabricator are as a rule used for patrons [...] wholly regardless of the question as to whether they were their own planners or not”;<sup>XXVII</sup> però podien ser-ho, és clar, i amb Hiscock

“the evidence may be regarded as equivocal. Even when Evraclus, who was bishop of Liege in the tenth century, was described as sapiens architectus, this was apparently a common compliment at the time for an ecclesiastic who was, say, a « wise architect » of the Church's affairs. However, such an interpretation would be less convincing were it to be applied to Hugh, a monk of Montier-en-Der towards the end of the tenth century who had trained in several arts and was employed in restoring the bishop's churches, or to Bishop Argerich of Verdun who in the following century was « a good architect and painter »”.<sup>XXVIII</sup>

La definició d'Isidor deixa obertes totes les interpretacions: “architecti autem caementarii sunt, qui disponunt in fundamentis”;<sup>XXIX</sup> Pevsner ja va fer notar que caementarii és paraula del tot lligada a l'execució, però que el que ve després sembla relacionat amb el disseny perquè, sempre amb Isidor, disposar és cosa diferent de construir: “aedificiorum partes sunt tres: dispositio, constructio, venustas” i la disposició és “areæ vel soli et fundamentorum descriptio”; en canvi, la construcció és “laterum et altitudinis aedificatio”; tot i que és cert que la tan clara distinció s'enterboleix immediatament, “constat autem constructio fundamento, lapidibus, calce, arena et lignis”, per tornar al principi de seguida, “fundamentum dictum, quod fundus sit aedificii”.<sup>72</sup> Que els fonaments estiguin en aquesta relació complexa entre el disseny i la construcció, però, no és l'última de les complicacions que dificulten la interpretació dels documents; Dominique Iogna-Prat explica que “par « fondements », au sens matériel, on entend principalement la désignation des biens fonds [...] les actes enregistrant la donation de biens aux églises, séculières ou régulières, à

---

longas ad latitudinem suam efficio, quæ tali proportione a se distant, ut quantum prima vincit mediam, tantum media vincat tertiam. [...] Hoc facto, si nosse cupis quomodo hæc figura formam arcæ repræsentet, intellige quod de illa zona, quæ per mediam latitudinem arcæ protenditur, fiat columna quadrata æquilatera in medio arcæ erecta, cujus altitudo tanto minor sit latitudine arcæ, quanto minor est ternarius quinario, quia altitudo arcæ erat triginta cubitorum, et latitudo quinquaginta. Si autem scire cupis qua ratione ex ipsa zona columnam fieri intelligendum sit, sic considera. Cubitus ille, qui nunc secundum positionem plani in medio ipsius zonæ affixus jacet sursum elevetur, sic ut ipsam zonam quasi per medium complicando secum sursum trahat, deinde ambæ medietates ejus deorsum pendentes plano ad planum invicem compingantur ut columna erecta videatur. In cujus summitate emineat cubitus ille, qui secundum positionem plani prius in medio ejus jacebat. Nihilque aliud esse intelligatur cubitus ipse, quam columnæ præcisio desuper, et limbus cubiti sit quædam ora sive eminentia facta desuper in capite columnæ ad excipienda tigna circumquaque ab imo surgentia [...]. Et quamvis altitudo columnæ non videatur major esse medietate zonæ, cum facta sit ex ipsa duplicata intelligenda est tamen tanto major esse, quanto majora sunt triginta quam viginti quinque, sed hoc in plano repræsentari non potuit. [...] Statuta igitur columna in medio arcæ, erigantur a singulis angulis tigna usque ad summitatem ipsius, [...] Deinde duæ interiores quadraturæ sursum eleventur, quousque utraque secundum suam positionem tignis eisdem ex omni parte orthogonaliter jungatur extrema quadratura in imo remanente; et tunc videbis quomodo illud spatium, quod est inter primam quadraturam et secundam, pro prima mansione computetur, quod est inter secundam et tertiam pro secunda et quod est inter tertiam et supremum cubitum pro tertia. Hoc facto completam habes formam arcæ subtus latam, et desuper angustam usque ad mensuram unius cubiti. Supradictæ autem columnæ positio talis est, ut a medio fundo arcæ surgat, et in omnibus mansionibus medium locum obtineat et totam portet fabricam” (HUG DE SANT VÍCTOR 2 c l 140, 681); s'ha discutit extensament sobre la possibilitat que Hug ja tingués el dibuix al davant quan redactava, o que pretengués que algú li dibuixés, o pràcticament qualsevol altra alternativa imaginable (SKUBISZEWSKI 2 1990, 265-267); però hauria de quedar fora de discussió que sabia com dibuixar i que li interessava.

<sup>72</sup> (ISIDOR 1 615 c, XIX 9-11), i també (RABAN MAUR 4 842-846, XXI II-IV). La definició d'Isidor és una elaboració reduïda a molt pocs termes; a 1Cor 3,10, Pau afirma que “ut sapiens architectus fundamentum posui”; a finals del segle IV, Jeroni escrivia al seu comentari de l'epístola de Pau a Titus, que “apostolicæ dignitatis est Ecclesiæ jacere fundamentum, quod nemo potest ponere, nisi architectus” (Jeroni. “Commentariorum in epistolam ad Titum” 693. A: PL 26, 561). En Isidor, els arquitectes disponunt. Altrament, la distinció entre disposar els fonaments i construir-hi a sobre és qualitativa, ja a partir del text de Jeroni, que Raban Maur, recull també literalment a l'“Expositio in Epistolam I ad Thessalonicenses”, PL 112, 659: “qui inferiores artifices sunt, hi possunt aedes super fundamenta construere”; a Raban, ens hi remet William J. Diebold (DIEBOLD 2 2003).

*fin de construction recourent, de façon spécialement stéréotypée depuis l'époque carolingienne, semble-t-il, à l'expression « fundamentis construere », propre à faire du donateur un constructeur placé aux origines de la fondation».*<sup>xxx</sup>

Sabent que la lectura dels documents que ho justifiquen pot canviar, el fet és que la bibliografia permet reunir una llista d'abats i bisbes dels segles X i XI que semblen haver intervingut de manera important en la construcció dels seus edificis. Del bisbe Ulric d'Augsburg (890-973) s'explica que

*“Necnon etiam frequenter sagaci oculorum acie intus et forinsecus positiones aeclesiae caute perlustrans, parvitatem lucidae criptaeque vilitatem sibi nimis displicere conquestus, seque professus est competentius decentiusque si Deus vellet, positurum. [...] Tum vero cautioribus fundamentis positus, stabiliter perfecit”.*<sup>xxxI</sup>

i també que

*“venerunt nepotes sui, Riwinus comes [...] et Hupaldus comes [...] et rogaverunt illum, ut pergeret ad oppidum quod nominatur Witegislinga, et illis monstraret, qualiter aeclesiam ibi sitam – ubi corpora suorum parentum terrae commendata fuerant, de qua ipse saepe eos antea praemonuit, ut eam meliorarent, et eadem corpora in illam includerent, ne ultra a pluviis domatum infunderentur – ordinare et quantae magnitudinis eam facere debuissent [...] pro divino amore et pro eorum amabilitate illuc perrexit, et provida ordinatione eandem aeclesiam super praefata corpora amplificari perdocuit”.*<sup>xxxII</sup>

de l'abat Ansteu de Metz (+960) es diu

*“der alle verfallenen Gebäude außerhalb des Klosters strenuus et prudens wiederhergestellt hat, er habe die Schlafräume gemäß klösterlicher Ordnung nach einem sehr schönen Plan errichtet (habitacula enim monastico ordini pulcherrimo scemate construens). Bei der Beschreibung seiner Eigenschaften und Fähigkeiten wird auch seine architektonische Erfahrung (peritia) hervorgehoben: «Ad hoc et architecturae non ignobilis ei peritia suberat, ut quicquid semel disposuisset, in omnibus locorum et edificiorum sinmetriis vel commensationibus non facile cuiusquam argui posset iudicio»”.*<sup>xxxIII</sup>

a l'abadia de Ramsey, l'abat Osvald (+992), *“gave instructions [...] by showing a plan of « a beautiful design »”.*<sup>xxxIV</sup> el monjo Garcies lloa l'abat Garí de Cuixà com *“angelus vel caelestis homo [...] identidem extruens basilicam”*, que

*“parietes saccincto opere in magnificentia fabricæ cum admiratione mirabili in sublime erexit, fastigia vero culminis proceritate simul trabium et ornamentorum claritudine illa venustissime operuit. Prima quoque ædes sancti sanctorum, quæ et presbyterium dicitur, et ipsa planities grato opere facta; supra quam magni principis Michaelis altare in quatuor pulcherrimis columnis, exagono scemate factis, honore condigno statuit”.*<sup>xxxV</sup>

Erlande-Brandenburg afirma que *“Audouin (mort en 1012), évêque de Limoges [...] traça lui-même le plan de sa nouvelle cathédrale. Il semble que l'abbé Airard ait joué un rôle semblable sur le chantier de Saint-Remi à Reims en se lançant dans une entreprise très exceptionnelle pour l'époque”.*<sup>xxxVI</sup> Pevsner ja recollia, en relació amb Guillem de Volpiano, abat de Sant Benigne de Dijon, que anava *“magistros conducendo et ipsum opus dictando”*<sup>73</sup> quan va reconstruir l'abadia a principis del segle XI, i Erlande-Brandenburg hi afegeix que *“il*

<sup>73</sup> (PEVNER 2 1942, 236-237), sembla que a partir d'“Altera vita”, 8-9. A: PL 141:856-57. Pevsner recull altres usos de la idea de dictar l'arquitectura: “Dictare [...] as early as the middle of the 7th century in King Rothari's legal code [...] In this context dictare can only mean to dictate how the house is to be built, i.e. a genuinely architectural, or at least a proper mason's job. [...] in Carolingian times [...] one of the lives of Eigil, abbot of Fulda, speaks of a monk Racholf as the « dictante magistro » of building work of no little



forma si bien ses ouvriers que certains purent être envoyés sur le chantier de Fécamp à la demande des religieux locaux. Lorsque Richard II, duc de Normandie, décida de poursuivre l'œuvre entreprise par sa femme Judit (morte en 1017) à Notre-Dame de Bernay, il en confia le soin à Guillaume, lequel s'en déchargea très rapidement sur son disciple Thierry";<sup>xxxvii</sup> Pevsner assegura de Bennó d'Osnabrück (1020-1088), a partir d'un fragment de la seva biografia, que "here evidently we have one of the ecclesiastics who were real architects";<sup>xxxviii</sup> i des de les relacions que observa entre els edificis que li atribueix, que era un "original and inspired designer";<sup>xxxix</sup> la biografia explica també que

*"praeterea autem architectus praecipuus, cementarii operis solertissimus erat dispositor [...] Erat igitur architectoriae artis, ut iam supra meminimus, valde peritus. [...] praeter eos autem, quos enumerare longum est, in eo situs experientiae usus summarum utique rerum administratione dignissimos erat ei et leviorum miranda peritia. Villicandi enim scientia adeo super omnes pollebat, quae videlicet in aedificiis construendis, iumentis et pecoribus educandis, agris serendis aliarumve rerum rusticarum constare videtur quacunque cultura, quam tamen non usu constat eum didicisse, sed arte, ut pene haec eo nemo curaret solertius nec his felicius abundaret."*<sup>xl</sup>

Heribert va fundar el monestir de Deutz l'any 1002, i allí "imparted to his architects « the science of all building »";<sup>xli</sup> a l'abadia de Sant Martí, a Tours, cap al 1014 "Hervé « indicated to the masons where to lay the foundations of the incomparable work », having received guidance from the Holy Spirit";<sup>xlii</sup> Tangmar escriu sobre Bernward de Hildesheim<sup>74</sup> (960-1022) -que va ser tutor d'Otó III- que

*"et quamquam vivacissimo igne animi in omni liberali scientia deflagaret, nichilominus tamen in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit. In scribendo vero adprime enituit, picturam etiam limatè exercuit, fabrilis quoque scientia et arte clusoria omnique structura mirifice excelluit, ut in plerique aedificiis, quae pompatico decore composuit, post quoque claruit"*<sup>xliii</sup>

ja alguns anys després, entre el 1066 i el 1071, Desideri de Montecassino va reconstruir l'església del seu monestir (il 46):

*"ci ricorda, nella «Dedica» del Lezionario [... que] è Desiderio che decide di costruire la nuova chiesa: che decide come deve essere, che cosa deve significare. Si reca personalmente a Roma per acquistare larga manu i materiali di spoglio"*<sup>xliv</sup>

Per a Günter Bandmann, el 1951,

*"[el donant] legte den Grundriß fest und bestimmte auch wohl Einzelformen oder gab durch die Wahl der Bauleute die Richtung seiner Absichten und den Vordrildbau bekannt, auf den er sich beziehen wollte. Die mittelalterlichen Quellen, die von den Bauherren Abt Ratger von Fulda, Abt Eigil von Fulda und Abt Anstäus von Metten, den Bischöfen Benno von Osnabrück, Bernward von Hildesheim und Poppo*

---

*importance [...] in the 11th [...] one Blitherus in Canterbury is called « praestantissimus artificum magister, templi spectabilis dictator »"* (PEVSNER 2 1942, 236-237).

<sup>74</sup> Hartwig Beseler, després d'haver estudiat llargament l'església de Sant Miquel, es declarava convençut de la bondat de la "fromme Überlieferung" que n'atribuïa el disseny a Bernward: "Die reiche [...] Engelsliturgie, die sich in der Hierarchie der neun Engelsaltare ausdrückt, kann nur von einem Geistlichen entworfen sein, ist aber zugleich von einer so starken künstlerischen Überzeugungskraft, daß es schwerfällt, dem theologischen System die Priorität vor der architektonischen Lösung zuzuerkennen. Ebenso macht die von Roggenkamp nachgewiesene Verwendung platonischer Körperzahlen einen starken geistlichen Anteil sicher, war doch die Zahlenphilosophie zu dieser Zeit gewiß noch keinem Laien zugänglich. Und wiederum bedeutet es Leistung, die Zahlenharmonie in die Sphäre des sinnlich Erlebbaren emporgehoben, der Theorie den Beweis geliefert zu haben.

*Auf der einen Seite waren dem Baumeister Theologie und Philosophie dauernd gegenwärtig, daß es nicht möglich ist, sie aus der architektonischen Schöpfung auszuklammern. Andererseits zeigt ein Detail wie etwa das Würfelkapitell in einer Konsequenz den Geist des Gesamtbaus, daß auch es nur als Entwurf des Meisters selber vorstellbar ist. Damit erweist er sich als ein Neuerer von ungewöhnlichem Abstraktionsvermögen, der unbedenklich die geheiligte antike Form der reinen Mathematik opfert –ohne dogmatisch zu werden"* (BESELER 1954, 112).

*von Trier wie von Architekten sprechen, sind deshalb nicht lückenhaft, sondern geben gerade das Wichtige wieder. Die Tätigkeit des Bauherrn reicht insofern in die Gestaltung des Baus, als ihm die Wahl des Typs des Bauwerks zuzuschreiben ist”;*<sup>XLV</sup>

la majoria dels texts que expliquen l’activitat d’aquests personatges no impossibiliten lectures més precises; Plató podria emmarcar-les totes: “és absolutament indefugible que el qui fa servir cada cosa en sigui el més expert, i que adverteixi el fabricant del que dona bon o mal resultat en allò que ell usa. Per exemple, el flautista: és ben segur que ha d’advertir el flauter pel que fa a les flutes que el serveixen quan toca. Li prescriurà com les ha de fer, i l’altre l’atendrà”,<sup>XLVI</sup> i l’interès és la determinació de l’abast de la prescripció.

Tenim texts de l’alta Edat Mitjana occidental sobre edificis concrets, redactats per clergues com aquests o gent del seu nivell: d’entre els del gènere –perquè té especificitats importants que el fan particularment interessant en el nostre context- examinarem el poema *Aulae Sidereae*, de Joan Escot Eriúgena. Eriúgena, que possiblement no estava ordenat,<sup>XLVII</sup> va escriure *Aulae Sidereae* per commemorar la capella del palau de Compiègne<sup>75</sup> de Carles el Calb, alguns anys abans de la consagració de l’edifici l’any 877.<sup>76</sup> Yves Christe va suggerir que Eriúgena havia fet, a la cort de Carles, el paper de “*conseiller occasionnel en matière artistique, un rôle comparable à celui d’Eginhard auprès de Charlemagne d’abord, puis auprès de son fils Louis le Pieux*”;<sup>XLVIII</sup> i Gustavo Piemonte ha recordat que a *De praedestinatione* (850-851), on havia utilitzat l’exemple d’una gran casa, “*nuestro autor no se limita a mencionar la casa (imaginaria) que le sirve de escenario, sino que se dedica con placer notorio a dar de ella una prolija descripción*”<sup>XLIX</sup>; el gust amb què Eriúgena recorre aquesta casa és efectivament manifest, tant com provada sembla la seva participació en el programa de les miniatures del *Codex Aureus* de Sant Emmeram (II 47),<sup>L</sup> i la possibilitat apuntada per Christe s’aguanta. Seria imaginable, doncs, que Eriúgena hagués tingut també algun paper en el disseny de l’edifici que celebra. Michael Herren va raonar de forma consistent, a partir de consideracions d’història política, que “*« Aulae sidereae » was therefore written to commemorate Charles’ celebration of Christmas at Aachen in 869 and to anticipate future celebrations of that feast in his new church which was founded after the redivion of the empire in 870. The poem was thus almost certainly written in the year 870*”;<sup>LI</sup> el rei havia ocupat l’antiga capital del seu avi l’any 869, però no s’hi va poder consolidar militarment i va haver d’abandonar-la i de renunciar-hi definitivament a favor de Lluís el Germànic al tractat de Meerssen, el 870. Amb Herren, la decisió de construir una capella anàloga a la d’Aquisgrà<sup>LII</sup> (II 48) s’hauria pres en aquest moment; i el rei coronat dels versos finals que es mira l’edifici que l’envolta estaria assegut al tron de Carlemany el dia de Nadal del 869 i prometent alhora la repetició de l’escena a la nova capella bell punt s’acabés.<sup>77</sup> S’ha considerat que, de tot el poema, els versos directament

<sup>75</sup> Ni Traube ni després –el 1933- Cappuyns, admetien la identificació amb la capella de Compiègne; Traube havia proposat una llista de possibilitats, i Cappuyns optava per Reims (PIEMONTE 1990, 41). Per a la discussió d’altres opcions que s’han plantejat, v May Vieillard-Troiekouroff el 1971 (VIEILLARD-TROÏEKOUROFF 1971, 89).

<sup>76</sup> Michel Foussard va considerar que el poema s’havia redactat per a la consagració de l’església, el 5 de maig del 877, explícitament contra la hipòtesi de Cappuyns de la mort d’Eriúgena poc després del 870 (FOUSSARD 1971, 79); Vieillard-Troiekouroff vol que la decisió de construir la capella no estigui presa abans de la coronació imperial de Carles el Calb, el 875; Yves Christe està convençut que el poema es va escriure “*non pas pour l’inauguration de l’édifice, mais quelques années plus tôt, alors que sa construction avait été décidée*” (CHRISTE 09 1987, 144).

<sup>77</sup> Sembla que Vasily V. Petroff ha aportat arguments contra la relació del poema amb cap celebració concreta en un seu article sobre el poema del 1999 (PETROFF 2 1999); de l’article, però, només en coneixem recensions: la molt breu de *Medioevo Latino* XXIV, p 282, i la més extensa de (roii.ru/publikatsii 1999). Quant a la datació del projecte i la responsabilitat d’Eriúgena en el disseny, la posició de Petroff coincidia, el 1998, amb la de Herren: “*I share Michael Herren’s view that at the time of the poem’s composition (c. 870 A.D.) the new church of King Charles was still only a project. This, I believe, allowed John Scottus the liberty to*

descriptius de la capella de Compiègne –sobre la qual només tenim texts escrits, i no cap mena de referència arqueològica<sup>78</sup>- són els situats a partir del 85 i fins al final; però manejarem també els primers:

*Aulae sidereae paralelos undique circos  
 Crinibus auratis nectit titania lampas.  
 Umbram bis luci parilem bis lance staterans,  
 Sese bis tropicos ambarum uertit in auctus,  
 Ac sic distingens binis bis motibus annum, 5  
 Regnat tetragonum pulcro discrimine mundum  
 Signis ambitum bis senis limite curuo,  
 Quae totidem menses terrenis usibus aptant.  
 Talibus articulis, quos circum tempora currunt,  
 Partibus octauis dico libraeque criuque 10  
 [...]  
 Magna dei genitrix, ter felix, sancta Maria  
 -Te laudant caeli, te uotis inclytat orbis-  
 Proxima sis Karolo tutrix, munimen et altum,  
 Qui tibi mirifrice preclaram fabricat aedem, 85  
 Aedes marmoreis uarie constructa columnis,  
 Alta domus pulcre centeno normate facta.  
 Aspice polygonos flexus arcusque uolutos,  
 Compages laterum similes, capitella basesque,  
 Turres, luriculas, laquearia, daedala tecta, 90  
 Obliquas tyridas, ialini luminis haustus,  
 Intus picturas, lapidum pauimenta gradusque,  
 Circum quaque stoas, armaria, pastaforia,  
 Sursum deorsum populos altaria circum,  
 Lampadibus plenas faros altasque coronas. 95  
 Omnia collucent gemmis auroque coruscant;  
 Pallia, cortinae circumdant undique templum.  
 Ipse throno celso fultus rex prospicit omnes  
 Uertice sublimi gestans diadema paternum,  
 Plena manus sciptris enchiridon aurea bactra: 100  
 Heros magnanimus longaeuus uiuat in annos.<sup>79</sup>*

propose a building program, his own ideas concerning what a royal temple should look like. For it seems, that the church he depicts was his own conception, one which combines features of Solomon's temple (including its reproduction in Ezekiel's vision) with those of Charlemagne's Aachen palatine chapel" (PETROFF I 1998, 97-98).

<sup>78</sup> "The influence of the palace chapel at Aachen is known from various allegations of contemporary mediaeval authors. In the case of some no conclusions can be safely drawn, because the buildings described by them have not been excavated and are otherwise completely unknown. This situation pertains to the ninth-century imperial palace chapels at Compiègne and Diedenhofen (Thionville) in northern France" (KLEINBAUER primavera 1965, 3).

<sup>79</sup> Al vers 3, acceptem staterans de Traube i Herren, i no stat erans de Foussard. Els versos que ometem al text són els següents, on també amb Traube i Herren i no amb Foussard seguim sensim i no sensum al vers 17:

[...]  
 Nec non aegoceri, cancri praefixa tropea.  
 Tu, crie, concepti Christi tibi plaude triumphum,  
 Uendicet aegoceros nascentis gaudia uerbi;  
 Lucis praecursor nascens in uertice cancri,

<i>Libra conceptus: cernis praefata tropea.</i>	15
<i>Si quis corde pio mentis leuauerit alas</i>	
<i>Ac sensim tranet tenero theoremata lapsu</i>	
<i>Intrans armoniam rerum ducente sophia,</i>	
<i>Omnia perspiciet rationis acumine claro</i>	
<i>Intus farta deo uerbo loca, tempora, totum</i>	20
<i>Mundum gestantem nascentis symbola Christi.</i>	
<i>Uerbum nanque deus processit uirginis aluo</i>	
<i>Lucis in augmento quam noctis uicerat umbra,</i>	
<i>Nos homines miseros paradisi luce remotos,</i>	
<i>Olim commissae septos umbramine culpae,</i>	25
<i>Sponte relinquentes praeclara sedilia uitae,</i>	
<i>Mortis perpetuae deuinctos iure catenis,</i>	
<i>Quo mortale genus lueret sua debita soluens,</i>	
<i>Sentiret meritas inflata superbia poenas,</i>	
<i>Restaurare uolens priscasque reducere sedes.</i>	30
<i>Haec octaua tibi bifrontis rite kalendas</i>	
<i>Insinuat typicas dum uincit luce tenebras.</i>	
<i>Octonus numerus diuinos symfonat actus:</i>	
<i>Nam dominus noster quem tempus formulat omne</i>	
<i>Octauis natus, conceptus, morte reuersus,</i>	35
<i>Octauis ueteris subiit signacula legis;</i>	
<i>Mundus in octaua finem dabit omnibus unum</i>	
<i>Cursibus annorum uariis rebusque caducis</i>	
<i>Sumpturus stabilem mutato schemate formam.</i>	
<i>Dum genus humanum generali matre renatum</i>	40
<i>Pro limo terrae caelestia corpora sumet,</i>	
<i>Densa seges uirides miro teget ordine sulcos</i>	
<i>Tellurisque nouae facies reuocabitur actu</i>	
<i>Et rerum propriae consument omnia causae.</i>	
<i>Haec sunt quae tacite nostris in cordibus intus</i>	45
<i>Octoni numeri modulatur nabra sonorum.</i>	
<i>Spiritus interior clamat nec desinit unquam</i>	
<i>Semper concrepitans quicquid semel intonat annus.</i>	
<i>Haec scriptura docet, cui rerum concinit ordo:</i>	
<i>Quae sibi nascendi tempus prudentia fecit</i>	50
<i>Ipsa locum statuit quo primum nata pateret:</i>	
<i>Bethleem fertur quondam possessio David,</i>	
<i>Regis psalmidici, genitoris origine Christi.</i>	
<i>Salue, sancta domus, panis ditissima patrum,</i>	
<i>Area caelestis diuina fruge referta</i>	55
<i>In qua natus erat, qui sustinet omnia, panis,</i>	
<i>Panis perpetuus, quo uescitur aula superna,</i>	
<i>In te manna pluit summis uirtibus aptum.</i>	
<i>Felix illa domus, quae fraglat aromata uitae</i>	
<i>Arcanisque suis paradisi prodidit escam.</i>	60
<i>Angelicus panis, quem primus perdidit Adam,</i>	
<i>Uilibus in stabulis prono reperitur in antro.</i>	
<i>Lucis praeclarae qui uestit sidera peplo</i>	
<i>Pannos induitur furuo sub culmine cruptae.</i>	
<i>Quem nullus nouit sensus nec mentis acumen</i>	65
<i>Mandra bouum uidit tenero uelamine carnis.</i>	
<i>Quae mens, quae uirtus superum quae facta sophia</i>	
<i>In carnem poterit descensum dicere uerbi,</i>	
<i>Carnis et in uerbum sublimia bimata nosse?</i>	
<i>Ut deus aeternus factus caro lapsus ad ima,</i>	70
<i>Sic caro facta deus uere leuis euolat alta.</i>	
<i>Nate dei patris, cui mater uirgo beata,</i>	
<i>Cui genus egregium Dauid rex atque sacerdos</i>	
<i>Cuique remota domus septenis fulta columnis,</i>	
<i>Sanctae scripturae cui fulget candida uestis,</i>	75
<i>Sanguine quem redimis cui mundus subditur omnis,</i>	
<i>Uita, salus hominum, caelorum gloria summa,</i>	
<i>Da nostro regi Karolo, cui sciptra dedisti,</i>	
<i>Ut semper famulus tibi uiuat mente benigna.</i>	
<i>Prospera labentis uitae reuolumina praesta</i>	80
<i>Atque simul tecum caelestis gaudia regni.</i>	

Yves Christe ja va assenyalar que dos dels versos finals remeten a la visió del Temple d'Ezequiel, amb *centeno normate* de 87 i les *obliquas tyridas* de 91;<sup>80</sup> de fet, el poema conté força més referències als edificis bíblics o constantinians, amb una estructura d'encadenaments repetits: els *laterum* que *compages [...] similes*, els *capitella basesque* apareixen al comentari sobre el Tabernacle de Beda;<sup>LIII</sup> les *turres i luriculas* de 90 són la Jerusalem històrica del salm 48;<sup>81</sup> també de *luriculas* i ara de *laquearia* n'hi ha al comentari del Temple de Beda, que vol trobar-los a la descripció bíblica del Temple de Salomó;<sup>LIV</sup> de *laquearia* i *tecta no daedala*, però sí *instar vasti maris*, n'hi ha a la descripció del Martyrion al Sant Sepulcre de Jerusalem d'Eusebi de Cesarea;<sup>LV</sup> també de *laquearia*, ara combinats amb *fenestras obliquas*, al Temple d'IR 6,4-9; les *obliquas tyridas* i les *picturas* de 92 apareixen juntes a Ezequiel, amb les representacions de palmeres i querubins a Ez 41,15-26; de fet, tota la descripció d'Ezequiel inclou els *lapidum pauimenta gradusque*, les *stoas* i les cambres auxiliars del culte de 92-93, i s'hi explica com moure's entre els tres nivells de galeries superposades que envolten el Temple, en analogia amb els *populos* que van *sursum deorsum* de 94; les *lampades, fari* i *coronae* penjats, la brillantor com de *gemmis auroque*, són paral·lels a la *Hierusalem descendentem de caelo a Deo habentem claritatem Dei lumen eius simile lapidi pretioso* d'Ap 21,10-11, que és d'or i té els fonaments de pedres precioses a Ap 21,18-20; i si aquí hi ha *Pallia* i *cortinae* que *circumdant undique templum*, Ez 41,16-17 descriu igualment la draperia que envolta l'edifici – altrament, un tret comú a les representacions dels interiors (il 50).<sup>82</sup>

La hipòtesi que l'edifici que s'anuncia haurà d'imitar Aquisgrà reproduint-ne en molta mesura la planta i la secció es deixa sostenir amb facilitat. Els *polygonos flexus* que se'ns convida a mirar al vers 88 sí que estarien celebrant concretament, aleshores, el projecte de la capella, en referència al quadrat, el dodecàgon i l'octògon que podem entendre en els nombres -quatre, dotze i vuit- que apareixen en els versos 6 a 10 del poema, que recorden també la planta de la rotonda de Sant Benigne de Dijon (il 51),

<sup>80</sup> (CHRISTE 04 1977, 478-481). S'ha conservat fragmentàriament un poema de cent vint-i-sis versos, que també podria ser del segle IX, sobre el Temple d'Ezequiel, el dit *De constructione domus dei secundum Hiezechihelam*, en un còdex *Bernensis CCCLVIII*, editat el 1899 per Paul de Winterfeld (ANÒNIM 3 s IX); al còdex, el poema anava seguit de quatre més, de *arithmeticam, de musica, de astronomia, de geometria*.

<sup>81</sup> Però això obre una qüestió sobre quina versió dels Salms podia estar utilitzant Eriúgena: de merlets no n'hi ha en cap de les traduccions llatines que raonablement podia conèixer, i si en canvi que se'n poden llegir al text hebreu; no hem trobat cap notícia que Eriúgena pogués llegir hebreu directament.

<sup>82</sup> Valery V. Petroff va estudiar el vocabulari compartit pel poema i el *De Templo* de Beda (PETROFF 1 1998, 103-104), i va elaborar una llista més extensa que la nostra: ell mateix reconeixia, però, que en molts casos estava assenyalant paraules d'ús comú; tanmateix, remarcava especialment les *luriculas*, els merlets de la nostra nota 81: "there is one noteworthy word in *De Templo* which is nearly unique. I mean *luriculae*, which is likewise found in the *Aulae Sidereae*. This rare word might be called the property of Bede, since it occurs almost exclusively in his works" (PETROFF 1 1998, 105). Després d'aquest article va publicar-ne un altre, centrat en el que considerava l'epíleg descriptiu del poema, que feia començar al vers 72, i no al 85 (PETROFF 2 1999); sembla que, en aquest segon article relacionava *Aulae sidereae* amb Lucreci, Alcuí, i també *De Tabernaculo*, del mateix Beda, a més de *De Templo*, però no sabem en quins termes; ho aprenem a les recensions a què ja ens hem referit a la nota 77: "Valery Petroff discusses models which John Scottus (Eriugena) (IX c.) might follow while writing the epilogue of the poem *Aulae sidereae* [...] The article examines the tradition of poetic addresses to goddess with a request to protect a poet's patron. The bright start to this tradition was given by the the prologue of Lucretius' *De rerum natura*, which reveals typological similarity to vv. 82-91 of the *Aulae sidereae*. It is shown that the initial lines of Lucretius' poem could influence Eriugena both directly and implicitly. History of the use of the epithet *genitrix* in Latin poetry from Lucretius to Alcuin is traced. It is shown that Christian poetic tradition inherited the ancient prehistory of the word. The general conclusion of the article: the direct model for the epilogue of *Aulae sidereae* (vv. 72-101) were the dedicatory poems of Alcuin, in which the formula *dei genitrix* occurs chiefly in verse inscriptions for the altars and churches dedicated to Virgin Mary. Therefore, the hypothesis according to which vv. 82-101 previously might have existed as an independent poem should be rejected. It is pointed out, that the vocabulary of the description of the church interior in John Scottus derives from the Vulgate and Bede's *De tabernaculo* and *De templo*. The author concludes that *Aulae sidereae*'s epilogue describes not a real Christmas mass once served by Charles the Bald in Aachen, but provides the design of an ideal temple for Christian emperor" (roii.ru/publikatsii 1999).

consagrada el 1018,<sup>LVI</sup> amb una geometria certament pensada que, a la cripta i al cor, passa de l'octògon del cercle central —on hi ha el quatre i el vuit- al polígon de vint-i-quatre costats del cercle exterior —on hi ha el dotze-, a través del polígon de setze costats del cercle intermedi; el procediment per saltar d'un cercle al següent és elaborat,  $8 \rightarrow 2 \times 8 \rightarrow 3 \times 8$ , amb la duplicació de les columnes en el primer pas, i el manteniment dels sistemes de dues columnes i l'afegit d'una tercera entre sistema i sistema en el segon. El poema no s'enorgulleix només d'habilitats d'aquest ordre, però, sinó que també recorre verticalment tot l'edifici entre els primers versos i els últims: el mosaic de la cúpula de Carlemany representava els ancians de l'Apocalipsi adorant Crist en un cel estelat,<sup>LVII</sup> d'on baixa la llum que lliga els cercles paral·lels dels versos 1-2 -els octògons que la secció de la capella superposa en altura sobre el buit central- fins que arriba a coronar el rei al vers 99: la *diadema paternum* no és cap corona reial, o no ho és només: és la cúpula mateixa d'Aquisgrà i la seva rèplica a Compiègne. El *Codex Aureus* de Sant Emmeram ha estat datat amb seguretat al 870,<sup>LVIII</sup> ja hem anotat que Eriúgena hi va intervenir,<sup>LIX</sup> i conté dues miniatures en pàgines enfrontades que són, literalment, els dos extrems del poema i d'aquesta lectura: l'una, l'adoració de l'anyell, amb el Sol —el titànida- ben bé al mig i en un camp circular, com de cúpula (*il 52a*); i l'altra, el rei Carles assegut al tron, coronat, sota la cúpula i beneït per la *dextera Dei* que baixa sobre el seu cap (*il 52b*). I tal com la planta i la secció, es descriu també l'alçat interior: l'esment de les torres i els merlets del vers 90 ve just després de la referència als capitells i les bases de les columnes, i immediatament abans dels teginats i els sostres del mateix vers i les finestres dels següents: Eriúgena és a la vertical de les cares de l'octògon, i de torres en veu una en cada una, mentre passa de les columnes al que veu entre elles i al seu darrere, just abans de pujar fins a les finestres altes. L'edifici s'explica des de dins i amb visió constructiva, element per element i en el seu encaix; no hi ha teginats, a Aquisgrà; però res no priva d'anunciar-ne per a Compiègne en l'himne de presentació del projecte, lluny del model del panegíric convencional muntat des dels tòpics de l'efecte que Venanci Fortunat (c530-c604), bisbe de Poitiers des de c595, havia reutilitzat repetidament en les seves lloances, tres segles enrere.<sup>83</sup>

De la mateixa manera, tampoc l'acumulació de referències bíbliques no té caràcter convencional;<sup>84</sup> són retòriques ni són abstractes. És només perquè el model pot exhibir-les que té sentit mirar-se'l; és

<sup>83</sup> En general, les esglésies de Venanci Fortunat són altes i sempre brillen: de l'església del bisbe de Nantes, ens explica que "*Vertice sublimi patet aulae forma triformis / nomine apostolico sanctificata Deo. / Quantum inter sanctos meritum supereminet illis, celsius haec tantum culmina culmen habent. / In medium turratus apex super ardua tendit / quadratumque levans crista rotunda opus [...]* Sol vagus ut dederit per stagna tecta colorem, / lactea lux resilit, cum rubor inde ferit [...]" (Venanci Fortunat, Carm. III, 7): trobem el poema citat per F. Prévot (PRÉVOT 2003, 25) a partir de l'edició i traducció francesa de Marc Reydellet, París, CUF, 1994. A partir de la mateixa font, la catedral construïda per Leonci II a Bordeus és "*lumine plena, micans*", "*ecclesiaeque domus crescente cacumine placet*" (PRÉVOT 2003, 25-26). Ara en edició catalana de Josep Pla i Agulló, de l'oratori de Sant Andreu, a Ravenna, ens diu que "*emicat aula potens, solido perfecta metallo / quo sine nocte manet continuata dies / inuitat locus ipse Deum sub luce perenni, / gressibus ut placidis intret amando lares*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, I, I, 11-14); de la basílica de Sant Vicenç, a Vernèmet, que "*emicat aula potens diuino plena sereno / ut merito placeat hic habitare Deo*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, I, IX, 19-20); de Sant Nazari, que "*Culmina conspicui radiant ueneranda Nazari*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, I, X, 1); de Sant Bibià, que "*Digna sacerdotis Bibiani templa coruscant / ... / ingenio perfecta nouo tabulata coruscant / artificemque putas hic animasse feras*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, I, XII, 1 i 17-18); del bisbe Leonci, i ja directament en plural, que "*ecce beata sacrae fundasti templa Mariae, / nox ubi uicta fugit semper habendo diem. / Lumine plena micans imitata est aula Mariam: / illa utero lucem clausit et ista diem*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, I, XV, 55-58); de la catedral de París, que "*splendida marmoreis attollitur aula columnis / et quia pura manet, gratia maior inest, / prima capit radios uitreis oculata fenestris / artificisque manu clausit in arce diem; / cursibus Aurorae uaga lux laquearia conplet / atque suis radiis et sine sole micat*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, II, X, 11-16); de Magúncia, i sobre el baptisteri, que "*Ardua sacrae baptismatis aula coruscat*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, II, XI, 1); i de la basílica de Sant Jordi, que "*Martyris egregii pollens micat aula Georgi*" (VENANCI FORTUNAT 565-604, II, XII, 1).

<sup>84</sup> Piemonte vol que tinguin aquesta condició, a partir del paral·lel amb la descripció de *De Praedestinatione*. v nota XLIX d'aquest apartat; però a la capella d'Aquisgrà el tron mateix de Carlemany (*il 55*), que Peter Bloch explicava fet a partir de la descripció del tron de Salomó a IR 10,18-20 (BLOCH 1965), ja havia deixat clar que les referències hi eren per ser utilitzades:

només perquè el model pot facilitar l'accés a la forma ideal i a la seva significació espiritual, que pot existir com a tal model, que pot ser manejat en una nova actualització d'aquella forma.<sup>85</sup> I l'edifici de l'església les ha de fer visibles;<sup>LX</sup> la visibilitat és una condició imprescindible perquè el coneixement pugui arrencar: Eriúgena, comentant Dionisi, explica que

*“summa bonitas, quae Deus est, omnia, quae voluit, propterea fecit, ut, quoniam per seipsam invisibilis et inaccessibleis lux est, omnem sensum et intellectum superans, per ea, quae ab ipsa facta sunt, veluti per quasdam lucubrationes in notitiam intellectualis et rationalis creaturae possit descendere, quod etiam Apostolus edocet, ait enim : « Invisibilia ejus a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur » (Rm 1,20)”;*<sup>LXI</sup>

assenyalant directament cap als edificis, Dominique Iogna-Prat:

*“la remontée vers l'Un ne peut se faire que [...] à travers les objets figurant le divin et toutes « ces modalités contingentes et transitoires » par lesquelles Dieu se rend « accessible », tels les Écritures et leurs symboles en attente d'élucidation, ou encore l'église-monument, son décor, les instruments du culte qu'elle renferme et les rites qui s'accomplissent dans cet espace de premier ordre”*<sup>LXII</sup>;

i documentant l'eficàcia concreta de la visió de l'edifici, Alain Guerreau:

*“Deus épisodes [de la Vita de Sant Maiol, abat de Cluny abans d'Odiló, escrita a principis del segle XI] se déroulent non pas dans, mais en vue d'une église [...] Maieul est arrêté par un aveugle qui demande au saint de lui humecter les yeux avec l'eau dans laquelle il s'était lavé les mains. Le lieu est caractérisé par le fait qu'on y voit l'église de la Vierge [...] À Avignon, une barque surchargée d'individus [...] sombre et tous sont engloutis par le fleuve : « Sur cette rive du Rhône, les anciens avaient construit une église dédiée à saint Martin. L'homme de dieu, tandis que les noyés étaient recouverts par les eaux et que personne ne le regardait, leva d'abord les yeux pleins de larmes vers cette église puis inclina tristement le visage à terre ». Maieul, au moment de prier pour obtenir le salut des noyés, lève les yeux sur cette église dédiée à saint Martin [...] Dans les deux cas, la prière de saint Maieul voit son efficacité démultipliée parce qu'il est en mesure de porter le regard sur une église au patronage prestigieux. Nous avons ici un indice décisif à la fois du regard comme vecteur crucial de rapprochement et de contact, et de la signification du bâtiment ecclésiastique comme médium permettant d'entrer en contact avec le saint et de bénéficier plus sûrement de son appui”*<sup>LXIII</sup>

No sempre havia estat així per als edificis: en el primer cristianisme

*“blieb die irdische Kultstätte ein reiner Zweckbau. [...] Für mehrere Menschenalter war der christliche Kulbau profan”*.<sup>86</sup>

La bibliografia ha vist el panegíric d'Eusebi de Cesarea per a l'església de Tir, del 312, com el senyal del canvi cap a la sacralitat de l'edifici, ple de significació; un canvi que s'hauria consumat amb els carolingis: *“alors que les Pères latins, à l'instar d'Augustin, ne voyaient dans le lieu du culte qu'une nécessité secondaire pour l'édification des fidèles, le bâtiment ecclésiastique de l'époque carolingienne s'impose per à peu comme le*

---

el tron *“habebat sex gradus et summitas throni rotunda erat in parte posteriori et duae manus hinc atque inde tenentes sedile et duo leones stabant iuxta manus singulas”* (IR 10,19).

<sup>85</sup> v nota 310.

<sup>86</sup> (DEICHMANN 4 1964, 55-56); en el mateix sentit, *“die irdische Kultstätte des frühen Christentums blieb also zunächst reiner Zweckbau [...] Die wahre Kirche, der Tempel Gottes, war nicht das aus lebloser Materie errichtete Haus, sondern die lebendige Gemeinde, die sich darin versammelte”* (NAREDI-RAINER 1994, 47-48) i *“les commentateurs notent qu'il est impossible de contenir le divin en un lieu [...] d'où la réticence initiale des Pères à faire du lieu de culte chrétien la maison où Dieu est réellement présent”* (IOGNA-PRAT 3 2006, 55).

lieu fondateur de la communauté, comme le pôle structurant d'un nouveau paysage social, l'église en tant que corps matériel devenant indispensable à la définition du corps spirituel de l'Église".<sup>87</sup> De la solidesa de la trava entre l'edifici i el sagrat, fins i tot abans del segle IX, en dona testimoni la distància clara que l'iconoclasta autor dels *Libri Carolini* -versemblantment Teodulf d'Orleans<sup>LXIV</sup>-, percep entre edifici i imatge a l'hora d'establir la relació amb les realitats superiors; el text no va circular,<sup>88</sup> però va ser discutit en profunditat entre els intel·lectuals de Carlemany i n'expressava les conviccions:<sup>89</sup>

*“dicunt etiam venerandas et adorandas imagines sicut locum Dei : quod si pro templo Dei dicunt, quod plerumque abusive locus Dei dicitur, vehementer errant. In templo enim Domini sacrificia, non in imaginibus, offeruntur; in templo, non in picturis, missarum solemnities celebrantur; in templo populus stans et precum suarum Deo libamina offerens, non in depictis tabulis, exauditur. « Dominus in templo sancto suo » (Psal. X), ait David, non in imagine sancta sua, nec in picturis, sed in caelo sedes ejus (Psal. X) [...] « Adorate Dominum », non ait in picturis, sed « in aula sancta ejus ». Quantum enim distat inter templum quod multorum hominum capax est, et imaginem quae praeter memoriam visionis quam intuentibus infert, nullis est congrua officiis, tantum distare venerationem sive adorationem imaginum, a veneratione quae templo Dei exhibetur, multis patet indicis”,<sup>LXV</sup>*

o *“aliud domum majestatis Domini a fidelibus quibusque aedificatam e a pontifice dedicatam solemniter venerari, atque aliud et longe aliud imagines a pictoribus quibusque compositas oblati muneribus irrationabiliter osculari”*.<sup>LXVI</sup> La Vida del bisbe Hug de Lincoln es va escriure al primer quart del segle XIII, i ens és doncs molt tardana, però el text explica bé quina era la posició sobre els edificis que havia esdevingut del tot oficial,<sup>LXVII</sup>

*[...] Foris apparet quasi testa, sed intus  
Consistit nucleus; foris est quasi cera, sed intus  
Est favus; et lucet iucundior ignis in umbra.*

<sup>87</sup> (IOGNA-PRAT 3 2006, 309); Grabar havia vist ja generalitzada la comprensió simbòlica de l'església a finals del segle IV o principis del V, quan *“à cette époque, on l'a vu, les oratoires-martyria se transformaient précisément en églises destinées au culte normal; et, parallèlement, les premières interprétations symboliques de l'édifice cultuel, inspirées par des écrits néoplatoniciens, en relevant le caractère sacré du lieu du culte, y reconnaissent une image de Dieu, de la Cité éternelle, de l'Église gouvernée par Dieu. Symbole de la crèche et du sepulcre du Christ, chaque église devenait un martyrium du Sauveur, ce qui ramenait au Christ et à son œuvre du Salut aussi bien les symboles de la liturgie que l'édifice où elle était célébrée et les images qu'on y réunissait.”* (GRABAR 2 1946, 2, 354); així, *“la symbolique de l'édifice cultuel [...] créée d'abord à l'usage du baptistère”* va ser *“transportée ensuite sur les églises”* (GRABAR 2 1946, 1, 396)

<sup>88</sup> *“In 787 the empress Irene had convoked a council at Nicaea to reverse the iconoclastic decrees of her late husband and his predecessors and to decree that images should once again be venerated. When the Greek Acts of this Council reached Rome, a poor Latin translation was made [...] and a copy of this flawed translation found its way to Charlemagne's court. Here, for reasons not clear to us, it was taken to be an official document deriving from Constantinople. Its contention that images were not only to be venerated but adored provokek an outcry, and a decision was made to launch a theological counter-offensive against statements made at Nicaea II: this refutation was to be made in the name of the king, as defender of the Catholic faith, and the task of producing it was entrusted to Theodulf. As the work neared completion, an unexpected development took place. The Franks, in fact, were not only mistaken about the origin of the Latin text being criticized, but also, as now appeared, ignorant of the pope's position on images. A chapter included in the Opus Caroli, then still in preparation, stated that in matters of faith Rome was always to be consulted (I.6). Consultation revealed [...] that far from sharing their indignation, Hadrian I had wholeheartedly endorsed Nicaea II on the question of images. On becoming aware of the real situation, Charlemagne decided not to let the manifesto go into circulation, but relegated it instead to the royal archives”* (FREEMAN 4 i MEYVAERT 2001, 126).

<sup>89</sup> *“Nous savons par les documents de 825 que les Francs étaient convaincus qu'Hadrien I s'était trompé, mais ces mêmes documents laissent voir aussi le problème délicat qui se pose dans une telle circonstance: si on résiste au pape (il s'agit alors du Pape Eugène), disent-ils, on risque d'augmenter son obstination. Charlemagne décida que pour le moment la meilleure solution politique-ecclésiastique était de se taire. Il ne permit pas que l'Opus Caroli fut transcrit, mis en circulation, mais fit déposer le manuscrit dans les archives royales où, 50 ans plus tard, Hincmar allait le découvrir. Ceux dans son entourage qui étaient au courant de l'Opus Caroli, comme étant SON ouvrage, écrit en son nom (bien que composé par un autre) n'ont osé citer un ouvrage que le roi n'avait pas consenti à publier”* (MEYVAERT 3 2001).



*Nam fundamentum, paries, tectum, lapis albus  
Excisus, marmor planum, spectabile, nigrum,  
Ordo fenestrarum duplex, geminaeque fenestrae,  
Quae quasi despiciunt fines aquilonis et austri,  
In se magna quidem sunt, sed maiora figurant.  
[...]*

L'edifici és la figura de coses més grans, tal com ho és la pedra d'Eriúgena: “*Lapis iste vel hoc lignum mihi lumen est; et si quaeris, quomodo, ratio me admonet, ut tibi respondeam, hunc vel hunc lapidem consideranti multa mihi occurrunt, quae animum meum illuminant*”;<sup>LXVIII</sup> la pedra que té la capacitat d'il·luminar, com el món (il 56), “est une « métaphore divine » et ramène ainsi au fondement qui le constitue. [...] l'art comme tout et l'oeuvre d'art particulière ont une fonction analogue (per materialia ad immaterialia). [...] l'artiste [...] ne peut être toujours qu'imitateur de l'art divin”:<sup>90</sup> l'edifici ha d'estar fet per poder ser figura, des de la seva visibilitat; i la referència als edificis bíblics -o a les esglésies constantinianes de Terra Santa, que hi mantenen una relació de proximitat molt particular-, ells mateixos figura superior d'aquestes coses -o ja les coses mateixes en el cas de la Jerusalem celestial-, és obligada.

A l'alta Edat Mitjana, però, la figura ho és de realitats superiors de classes diferents; la interpretació no funciona a partir de diccionaris biunívocs.<sup>91</sup> El model és el de la interpretació de l'Escriptura i, amb

<sup>90</sup> (BEIERWALTES 1977, 263); també Anca Vasiliu, “lorsqu'il s'agissait d'une image peinte, voir équivalait aussi, en même temps, à une révélation offerte au regard [...] une révélation de l'ordre de l'intelligible, une épiphanie de l'intelligible [...] Voir revenait donc, dans ce cas, à se laisser conduire par l'image vers la source même du visible, vers la lumière pure, dégagée ou distinguée intelligiblement du mélange avec la matière « vile », la seule pourtant qui permet au regard (lui-même corporel) cette « ouverture », tout en repoussant à l'infini l'atteinte effective. Lorsque Jean Scot affirme que, pour lui, toute pierre est lumière, il voit effectivement l'image de celle-ci et rien d'autre [...]: cette pierre-ci (image de la pierre) pour une autre pierre (eschatologique celle-là), transformée en cristal (de la Jérusalem céleste, peut-être) – [...] – tenant, participant comme tout ce qu'il voit, d'un monde théophanique. Ainsi conçue, comme lieu de la manifestation, et comme (modèle d')être-eschatologique en même temps, l'image fournit le seul moyen de comprendre une transcendance incompréhensible en-soi, en somme le seul moyen – pour Jean Scot – de voir, anagogiquement, dans (à travers) le voilement des créatures (visibles) la phénoménalité d'un Créateur-en-acte, c'est-à-dire en train de se révéler soi-même créant le monde” (VASILIU 1997, 32-33).

<sup>91</sup> En aquest sentit el diccionari és desesperant: “Fundamentum est Christus, ut in Paulo: “Fundamentum aliud nemo potest ponere, praeter id quod positum est quod est Christus Jesus” (1 Cor 3,11). Fundamentum, fides, ut in Psalmis: “Exinanite, exinanite usque ad fundamentum in ea” (Sal 137,7), id est, destruite penitus in Ecclesia quidquid est iustitiae, donec et fidem evellatis. Fundamentum, occulta diaboli, ut in cantico Habacuc: “Denudasti fundamentum usque ad collum” (Ha 3,13) [...] Per fundamentum, apostoli, ut in Psalmis: “Fundamenta ejus in montibus Sion collocantur” (Sal 86,1) [...] Per fundamenta predicatorum, ut in Job: “Ubi eras quando ponebam fundamenta terrae?” (Jb 38,4), [...] Per fundamenta elationes superborum, ut in cantico Deuteronomii: “Montium fundamenta comburent” (Dt 32,22) [...] Per fundamenta defensores Ecclesiae, ut in Apocalypsi: “Et murus civitatis habet fundamenta duodecim, et in ipsis nomina duodecim apostolorum et agni” (Ap 21,14). (Ap 21,14) [...] Per fundamenta delectationes carnales, ut in Job: “Fluvius subvertet fundamenta eorum” (Jb 22,16), [...]” (RABAN MAUR 5 840c, 935-936). Jacques Le Goff explicava que “les hommes du haut moyen âge ne concevaient pas les héritages culturels du passé comme des ensembles dont les contradictions internes devaient être sinon résolues du moins expliquées; pour eux les héritages étaient une juxtaposition de textes sans contexte, de mots sans discours, de gestes sans action : par exemple, selon leurs besoins ou leurs désirs, ils prenaient à part, sans les confronter, les textes évangéliques recommandant l'imitation de l'oisiveté des lys des champs et des oiseaux du ciel ou à l'opposé les textes pauliniens enjoignant à l'homme de travailler” (LE GOFF 2 1971, 244); però Henri de Lubac concentra un seguit de citacions que proposen una altra manera d'entendre-ho: “« Celui qui a souci de la vérité », disait Origène, « ne s'embarrasse pas dans des questions de vocables » (Periarch., I, IV, c. III, n. 15 (347)); et encore : « il n'y a point à avoir la superstition des noms, pourvu qu'on sache regarder les choses » (In Jo. XIX, 15 (315)). Clément d'Alexandrie était du même sentiment : « À mon avis », déclarait-il, « il faut que le chercheur de vérité trouve ses expressions sans les préméditer ni s'en inquiéter; qu'il s'efforce seulement de nommer comme il le peut ce qu'il veut dire; car les choses échappent à qui s'attache trop aux mots et leur consacre trop de temps » (Strom. I, II, c. III n. 2 (SC 38, 34)). Dans son bon sens supérieur, saint Thomas d'Aquin sera de cet avis: quand le fond des choses est clair il estimera vaine toute controverse verbale (I Sent., d. 2, q. 2, a. 2), et il redira, en y mettant une insistance qui n'est peut-être superflue à aucune époque : « Sapientis est non curare de nominibus » (I Sent., d. 3, q. 1, a. 1; Prima, q. 54, a. 4, ad 2m)” (LUBAC 1959, I v2 VI V). En tot cas, de repertoris de significacions n'hi ha molts: el *Formularum spiritualis intelligentiae* d'Euqueri de Lió, del segle V; el *Clavis Melitonis*, o *Clavis Scripturae*, del segle VIII (“*Civitas, Ecclesia [...] / Murus, Christus [...] / Antemurale, patriarchae, vel prophetae [...]*); la *Gemma animae* d'Honorius d'Autun,

Agustí, “*quamvis itaque divini sermonis obscuritas etiam ad hoc sit utilis, quod plures sententias veritatis parit et in lucem notitiae producit, dum alius eum sic, alius sic intellegit; ita tamen ut, quod in obscuro loco intellegitur, vel attestatione rerum manifestarum vel aliis locis minime dubiis asseratur; sive, cum multa tractantur, ad id quoque perveniat, quod sensit ille qui scripsit, sive id lateat, sed ex occasione tractandae profundae obscuritatis alia quaedam vera dicantur*”.<sup>92</sup> La consciència d'aquests sentits diversos –la comprensió dels quals hem vist reclamada més amunt per la iconografia dels anys noranta- era comunament compartida pels exegetes ja al segle IV, i la seva naturalesa havia quedat codificada abans de finals del segle VII:<sup>93</sup> qualsevol passatge de l'Esclitura tenia un sentit històric o literal, un sentit al·legòric, un sentit tropològic o moral i un sentit anagògic;<sup>LXIX</sup> (il 58) seguint la presentació que en fa Henri de Lubac,<sup>LXX</sup> la història són els fets que s'expliquen en ells mateixos, i tot i la seva simplicitat, “*elle possède une force, une première « vertu », : « solius historiae virtus » qui est autre que sa « virtus mystica ». Il sait qu'à elle seule elle a déjà sa beauté, qu'elle est déjà pleine de grands enseignements*”;<sup>LXXI</sup> la intel·ligència interior, en l'exercici de l'al·legoria, arriba a veure la Divinitat enllà de la història: “*passer de l'histoire à l'allégorie*” és passar de la fe a la intel·ligència de la fe;<sup>LXXII</sup> si la història i l'al·legoria serveixen per conèixer la veritat, el sentit moral serveix per trobar la virtut a través de la interiorització –subjectiva- de la comprensió –objectiva- a què arriba l'al·legoria: no és una qüestió de “*bons exemples*”, ni de “*moralis sermo*”;<sup>LXXIII</sup> l'anagogia, finalment, arriba a la comprensió de les realitats escatològiques últimes, enllà d'objectivitats i subjectivitats.<sup>LXXIV</sup> No és, tot plegat, ni un mecanisme de funcionament ni un marc per classificar observacions, almenys fins a principis del segle XII.<sup>LXXV</sup> D'altra banda, s'ha discutit si fins la relació més elemental entre el sentit històric i l'al·legòric es va entendre sempre de la mateixa manera, i en particular si el sentit històric va

---

del 1130; el *Mitracle* de Sicard de Cremona (1155c-1215); el *Racional dels oficis divins*, de Guilhem Durand, de c1284; per a algun seu contingut, v nota 352.

<sup>92</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 7 413-426/427, 11, XIX). Gregori rebaixa la complexitat: “*magnae vero utilitatis est ipsa obscuritas eloquiorum Dei, quia exercet sensum ut fatigatione dilatetur, et exercitatus capiat quod capere non posset otiosus. Habet quoque adhuc aliud majus, quia Scripturae sacrae intelligentia, quae si in cunctis esset aperta vilesceret, in quibusdam locis obscurioribus tanto majore dulcedine inventa reficit, quanto majore labore fatigat animum quaesita [...] ipsa quae parvuli juxta litteram intelligunt, docti viri per spiritalem intelligentiam in altum ducunt*” (GREGORI EL GRAN 2 593, 197-199).

<sup>93</sup> (LUBAC 1959, I v. 2 VI V); l'articulació dels quatre sentits pot haver estat més o menys lenta – “*So enthält die Bibel einen historischen oder Buchstabensinn des Wortes und einen höheren geistigen Sinn [...] Untrschiedlich wurde die Auslegung in drei oder in vier Schriftsinne vertreten, d.h. eine Deutung nach dem historischen, allegorischen, tropologischen oder auch dem anagogischen Schriftsinn... Die Intention eines jeden sensus kommt am besten in dem bekannten Distichon zum Ausdruck, das Augustinus de Dacia um 1260 prägte: « Littera gesta docet, quid credas allegoria / moralis quid agas, quid speres anagogia »- Der Buchstabe lehrt, was geschehen ist; was du glauben sollst, die Allegorie. Der Moralische Sinn lehrt, was du tun sollst, und was du hoffen sollst, die Anagogie*” (MÜLLER 2009, 99)-, se'n pot seguir la transformació en un mateix autor - “*Grégoire sait et répète que l'Écriture s'interprète à un triple niveau, que son pouvoir de signifier s'exerce sur trois plans, et que l'on passe de l'un à l'autre par un mouvement continu. Il y a le plan de l'histoire, exprimée par la lettre du récit, le plan des événements racontés [...] Mais l'Esprit qui inspire l'auteur sacré donne, à travers ces événements, de plus hautes leçons. Il entend d'abord, par les exemples qui sont donnés, diriger notre conduite: c'est le sens moral ou ttropologique. [...] De plus, les réalités de l'histoire sont la figure d'autres réalités bien plus hautes, que saisit l'intelligence spirituelle, à la lumière de l'Esprit Saint: c'est leur signification allégorique [...] Sens littéral, tropologique, allégorique : cette division tripartite, la plus ancienne, est chez Grégoire la division usuelle. Elle peut devenir quadripartite, et on le pressent parfois chez Grégoire, si l'on subdivise l'allégorie : les personnages ou les événements peuvent être la figure, le type du Christ et de son Église ici-bas (sens typique), et ils peuvent être la figure des réalités éternelles dont la vue claire nous sera donnée à la fin des temps, et qu'entrevoit la contemplation (sens anagogique)*” (MOREL 1986, 17-19)- i no és un procés lineal, però “*Bède reprend [...] en la formalisant, la théorie des quatre sens de l'Écriture déjà bien mise en place par les Pères et la Tradition monastique*” (VUILLAUME 2003, 39); i efectivament, “*mensa tabernaculi quattuor habet pedes quia verba caelestis oraculi uel historico intellectu uel allegorico uel tropologico, id est morali, uel certe anagogico solent accipi. Historia namque est cum res aliqua quomodo secundum litteram facta siue dicta sit plano sermone refertur, quo modo populus Israhel ex Aegypto saluatus tabernaculum domino fecisse in deserto narratur; allegoria est cum uerbis siue rebus mysticis praesentia Christi et ecclesiae sacramenta designantur [...] tropologia, id est moralis locutio, ad institutionem et correctionem morum siue apertis seu figuratis prolata sermonibus respicit [...]; anagoge, id est ad superiora ducens locutio, est quae de praemiis futuris et ea quae in caelis est uita futura siue mysticis seu apertis sermonibus disputat*” (BEDA EL VENERABLE 3b 720, 145-147).

generar efectivament gaire interès a l'alta Edat Mitjana;<sup>94</sup> com sigui, Jacques Le Goff entenia que “*cette imbrication du concret et de l'abstrait est le fond même de la structure des mentalités et des sensibilités médiévales. Une même passion, un même besoin fait osciller entre le désir de retrouver derrière le concret sensible l'abstrait plus vrai, et l'effort pour faire apparaître cette réalité cachée sous une forme perceptible par les sens*”.<sup>LXXVI</sup>

L'esquema s'orienta a la complexitat, no a la simplificació: el llenguatge només pot dir els sentits un darrere l'altre, però hi són tots alhora; com a la visió del profeta, de qui Gregori vol explicar la dificultat: “*prophetiae spiritus sic intra semetipsum anteriora et posteriora simul colligit, ut haec simul prophetae lingua proferre non possit. Sed ampla quae videt de dispersis sermonibus emanat, et nunc ultima post prima, nunc vero prima post ultima loquitur [...] Ezechiel [...] repente illa subjungit, quae anterioribus temporibus gesta sunt, ut patenter indicet simul se vidisse quod carnis lingua non sufficeret simul dicere*”.<sup>LXXVII</sup> L'edifici, com la imatge – com la visió profètica – presenta també alhora tots els seus sentits: no podem pretendre, nosaltres, explicar-lo des del quàdruple sentit; però tampoc sembla que puguem fer-ho ignorant que, per a qui el pensava, la consciència de la simultaneïtat de les significacions era constituent.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Lubac volia que el sentit literal hagués estat sempre el fonament primer de l'exegesi, però Grover Zinn afirma que “*during the Carolingian period ever-increasing interest in allegory had brought about an atrophy of interest in literal exegesis, with a consequent disintegration of the integrity of the biblical narrative into fragments subjected to thorough-going allegorization*”, i que “*in the early medieval period, the general practice was to neglect all exegesis except the moral exposition, thus violating Gregory's practice of taking a text and generally giving a three-fold exposition*”. L'exegesi literal no hauria recuperat un paper important fins a Hug de Sant Víctor (ZINN setembre 1971). v el fragment de Ricard de Sant Víctor que reproduïm al text, sobre l'exegesi literal de la visió d'Ezequiel.

<sup>95</sup> És obligat recordar la contundència amb què Gombrich expressava la seva convicció que mai no hi va haver cap relació entre els nivells de significació de l'Esriptura i les representacions pictòriques: “*granted that any of these images could be seen to carry all kinds of implications –to allude to Hirsch's use of the terms- were they intended to carry more than one meaning? Were they intended, as is sometimes postulated, to exhibit the distinct four senses which exegetics attributed to the Holy Writ and which none other than Dante wished applied to the reading of his poem? I know of no medieval or Renaissance text which applies this doctrine to works of pictorial art. Though such an argument ex silentio can never carry complete conviction, it does suggest that the question needs further examination [...] But this symbolism can only function in support of what I have proposed to call the dominant meaning, the intended meaning or principal purpose of the picture [...] The picture has not several meanings but one*” (GOMBRICH 1972, 15-16); però aquesta vegada no el seguirem.

Notes finals de les pàgines 33-54.

- I “Liber de Vita et Rebus Gestis Sancti Malachiae Hiberniae Episcopi”, a *PL* 182 (1073-1118).
- II (BEDA EL VENERABLE 3b 729, L I, 5.4).
- III (BEDA EL VENERABLE 3b 729).
- IV Al “Discours préliminaire” de *Les monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, volum I, p ii (BIZZARRO 1992, 128-130). El volum II, de 1836, ja parla d'arquitectura romànica,
- V (SHELBY I 1964), (SHELBY 2 maig 1971) i (SHELBY 3 1972).
- VI (VON SIMSON 1956, 31).
- VII (SCHAPIRO 1947, 131).
- VIII (SUNDERLAND I desembre 1950, 4)
- IX (SHELBY I 1964, 388 i 389 n 9).
- X (OUREL 1970, 39-41).
- XI (SHELBY 3 1972, 395 i 397).
- XII (WARNKE 1976, 102).
- XIII (KIDSON I 1987, 1-2).
- XIV (WILSON 1990, 10).
- XV (RADDING i CLARK 1992, 3 i 35).
- XVI (ARMI 2 setembre 2010, 345).
- XVII (FRANCASTEL I 1942, 122, 191).
- XXIII (SHELBY 2 maig 1971, 154).
- XIX (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 144).
- XX (STALLEY 1999, 106-107).
- XXI (DAVIS I i NEAGLEY 2000, 161).
- XXII (LIEFFERINGE desembre 2010, 492).
- XXIII v nota 40.
- XXIV Citem a partir de (BRENK 1984, 31); el text és a *Historia Francorum* II 17, de Gregori de Tours, escrita entre el 574 i el 593. També s'hi refereix (PARSONS 1994, 755)
- XXV Notker Bálbul. *Gesta Karoli* I, 28; escrit entre el 883 i el 887. Citem a partir de (BINDING 3 1998, 219).
- XXVI (SKUBISZEWSKI 2 1990, 275).
- XXVII (PEVSNER I 1942, 551-553).
- XXVIII (HISCOCK I 2000, 161).
- XXIX (ISIDOR I 615 c, XIX, 8); idèntica –aquesta i tantes més- en (RABAN MAUR 4 842-846, XXI I).
- XXX (IOGNA-PRAT 3 2006, 542).
- XXXI Del capítol I de GERHARD, *Vita sancti Oudalrici episcopi*, I, MGH SS 4, 387f [escrita entre 982 i 993; citem, però, amb l'ajut de (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 33) i (BINDING 3 1998, 65).
- XXXII (BINDING 3 1998, 67-68) i (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 35).
- XXXIII (BINDING 3 1998, 266-267), que cita a partir de la *Vita Johannis Gorziensis*, escrita per l'Abat Joan de Sant Arnulf de Metz; n'hi ha una publicació, editada per G. Pertz, a *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* 4 (Hannover 1841). (HISCOCK 4 2003, 12-15) inclou referències molt semblants.
- XXXIV (HISCOCK 4 2003, 12-15), que cita a partir de *Chronicon abbatiae Ramesiensis*, I, 22, 39, ed. per W. Macray, Rolls Series, 83 (Londres 1886).
- XXXV (GARCIES 1043-1046)
- XXXVI (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 144).
- XXXVII (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 144); més referències a (HISCOCK 4 2003, 12-15,20), i (IOGNA-PRAT 3 2006, 331-332).
- XXXVIII (PEVSNER 2 1942, 233-234).
- XXXIX (PEVSNER I 1942, 555). Pevsner s'entusiasma potser amb poca justificació davant d'un *dispositor* del text de la biografia.
- XL Norbert. “Vita Bennonis II episcopi Osnabrugensis, praef.”. A: *Monumenta Germaniae Historica* SS 30/2, 876 i 886; ens hi remeten (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 30) i (BINDING 3 1998, 96 i 99). Georg Germann, que havia manejat aquests texts sobre Bennó el 1987, mantenia que no es podia saber si el biògraf en lloava les habilitats com a organitzador de l'obra o com a projectista (GERMANN 1991, 31), i citava en aquest sentit Hans Josef Böcker, “Benno II. von Osnabrück”, a *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*, Colònia, 197, p 80-100.
- XLI (HISCOCK 4 2003, 14); l'autor comenta que “the nature of this « science » and why it was not already known to his architects is not obvious, but it is possible that it represented Heribert's brief to his builders”.
- XLII (HISCOCK 4 2003, 14), que cita a partir de Glaber, *Historiarum*, 3, 4, als *Cinc Llibres*; també (DUBY I 1967).
- XLIII Tangmar, “Vita sancti Bernwardi episcopi Hildesheimensis”, MGH SS 4, 758; però ens hi remet (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 27).
- XLIV (ANDALORO 1995, 56).
- XLV (BANDMANN I 1951, 46).
- XLVI (PLATÓ 2 c380aC, 601e).
- XLVII (CAPPUYNS 1933, 67), i també (HERREN 2 1993, 2); però podria haver-ho estat al final de la seva vida (CAPPUYNS 1933, 239).
- XLVIII (CHRISTE 09 1987, 144-147).
- XLIX (PIEMONTE 1990, 43-45); l'autor suggereix un paral·lelisme entre la descripció de la casa i la descripció de l'església d'*Aulae siderea*. El text complet de la descripció de la casa és a “De Praedestinatione Liber”. A: *PL*, 122.
- L (DUTTON i JEAUNEAU juny 1983)
- LI (HERREN I desembre 1987, 607).

- LII La capella de Compiègne imita, efectivament, la d'Aquisgrà, segons el diploma de la consagració (VIEILLARD-TROÏEKOUROFF 1971, 89).
- LIII (BEDA EL VENERABLE 3a 720, II, 988-999 i 1743-1751).
- LIV (BEDA EL VENERABLE 3a 729, I 167 670, 850-856, 890-899); en aquest cas, la paraula que Eriúgena fa servir per *merlets*, *lurículas*, sembla indicar que podria haver manejat directament Beda: no és l'ortografia normal del mot, i en canvi és la que tots dos fan servir.
- LV (EUSEBI DE CESAREA 2 337, III, XXXVI).
- LVI (MALONE abril 2000, 286).
- LVII (HEITZ I 1963, 155 i pl XXXVIII).
- LVIII (HERREN I desembre 1987)
- LIX v nota L.
- LX (SUCKALE I 1989, 44).
- LXI Assenyalat en (WIRTH I 1989, 85).
- LXII (IOGNA-PRAT 3 2006, 97-98).
- LXIII (GUERREAU 4 1997, 404-405).
- LXIV (FREEMAN I octubre 1957).
- LXV (TEODULF D'ORLEANS I c794, III.XXVII). Una posició semblant també en Sant Bernat al segle XII: "*Terribilis plane locus, et dignus omni reverentia, quem fideles viri inhabitant*" (BERNAT DE CLARAVALL I 126, Sermó VI, De reverentia sacris locis debita).
- LXVI (TEODULF D'ORLEANS I c794, IV.III).
- LXVII Traduïm a partir del text publicat per (BINDING 3 1998, 10); es tracta de la mateixa *Vida mètrica* comentada en la nota XIV d'aquest capítol.
- LXVIII Joan Escot Eriúgena, "Expositiones Super Ierarchiam Caelestem S. Dionysii". A: *PL CXXII*, 129.
- LXIX (LUBAC 1959, I v. 2 VI IV).
- LXX (LUBAC 1959).
- LXXI (LUBAC 1959, I v. 2 VII I).
- LXXII (LUBAC 1959, I v. 2 VIII).
- LXXIII (LUBAC 1959, I v. 2 IX).
- LXXIV (LUBAC 1959, I v. 2 X).
- LXXV (LUBAC 1959, I v. 2 IX V).
- LXXVI (LE GOFF I 1967, 41 I).
- LXXVII (GREGORI EL GRAN 2 593, 21 I).

4. No s'arribava a l'exegesi sense passar per les arts del quadrivi, i a l'època de la construcció de Sant Pere de Rodes tenien més pes l'aritmètica i la música que no la geometria; la importància del càlcul mental en la formació era enorme. No es pot descartar que, a l'entorn on es va concebre l'església, hi hagués algun coneixement, directe o indirecte, del text de Vitruvi: que no hi hagi notícia de cap còpia ni dels deu llibres ni de cap seva compilació a les biblioteques de la Catalunya de l'època no és determinant, atesos els contactes i la mobilitat europea de l'elit intel·lectual.

Als *Libri Carolini*, Teodulf d'Orleans suggeria

*“Esto mundanæ sapientiæ et sæcularis scholæ quemquam amor oblectat, accedat ad divinæ legis armaria, quæ sapientes mundi sicut meritorum celsitudine, ita etiam tempore præcedit, et liberalium studiorum profunditates, quas scit cognovisse, et quas nescit invenisse se gaudeat [...] Illic in numeris per arithmetica artem arcana sensuum profunditatesque reperiet, quoniam, dicente eadem Scriptura, Omnia in mensura et numero et pondere Deus fecit (Sa 11,20). Illic etiam musicæ non solum consonantias instrumentaque quibus plerique sanctorum Patrum usi sunt, sed etiam repertorem inveniet. Inveniet quoque terrarum situs dimensionesque, quæ proprie artis sunt geometricæ. Nec non et quorundam siderum cursus et positiones, et temporum varietates, mensium annorumque sive horarum curricula, diem etiam et causam conditionis siderum, quæ proprie artis sunt astronomiæ, illic reperisse se studiosus quisque cognoscat”*;<sup>1</sup>

l'estudi de la llei divina comportava haver passat per les arts liberals, i en particular per les del quadrivi; i això, tant de molt abans<sup>96</sup> com força després de Teodulf: en particular i per al nostre tema, calia haver-ho fet a la segona meitat del segle X i a la primera de l'XI.<sup>1</sup>

<sup>96</sup> Al segle IV, Agustí formulava l'atractiu d'una tal preparació encara més enlairat: “[La raó] in hoc igitur quarto gradu sive in rhythmis, sive in ipsa modulatione intellegebat regnare numeros totumque. perficere: inspexit diligentissime cuiusmodi essent; reperiebat divinos et sempiternos, præsertim quod ipsis auxiliantibus omnia superiora contexuerat [les arts] [...] ista disciplina sensus intellectusque particeps musicæ nomen invenit [...] Hinc est profecta in oculorum opes et terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros; quaesivitque ipsa secum utrum ibi talis linea talisque rotunditas vel quaelibet alia forma et figura esset, qualem intellegentia contineret. Longe deteriore invenit et nulla ex parte quod viderent oculi cum eo quod mens cerneret comparandum. Haec quoque distincta et disposita in disciplinam redegit appellavitque geometriam. Motus eam caeli multum movebat [...] Etiam ibi per constantissimas temporum vices, per astrorum ratos difinitosque cursus, per intervallorum spatia moderata, intellexit nihil aliud quam illam dimensionem numerosque dominari. [...] astrologiam genuit [...] Hic se [la raó] multum erexit multumque præsumpsit [...] Tractavit omnia diligenter, percepit prorsus se plurimum posse et quidquid posset, numeris posse. Movit eam quoddam miraculum et suspicari coepit seipsam fortasse numerum esse eum ipsum quo cuncta numerarentur aut si id non esset, ibi tamen eum esse quo pervenire satageret.” (AGUSTÍ D'HIPONA I 386-387, II, 41-43). Les arts del nombre ja són aquí les del quadrivi, però tradicionalment el camí per arribar en aquesta delimitació no s'ha donat per tancat amb Agustí, ni s'ha explicat lineal. Al *Fileb*, Plató distingia el coneixement productiu del relacionat amb l'educació (BALASCH 1997, 44-45), i dins del primer feia que Sòcrates establís que hi havia una part més lligada al coneixement autèntic, que manejava l'aritmètica, l'art de mesurar i l'art de pesar, i una altra que no ho feia i que en conseqüència no valia gaire res; la més científica de totes les arts, perquè feia servir la quantitat més grans de mesures i d'instruments, que li donaven una precisió molt gran, era l'art de construir –de construir vaixells o de construir cases, tant era-; les arts inferiors, perquè no mesuraven, eren la música, la medicina, l'agricultura i la navegació (PLATÓ 3 c 360aC, 55d-56c). A Roma, el 44 aC, Ciceró no distingia les professions pels procediments que feien servir, sinó pel grau d'intel·ligència que requerien i per la seva utilitat: en resultava que l'arquitectura encara era poc o molt honorable: “Iam de artificiis et quaestibus, qui liberales habendi, qui sordidi sint [...] inliberales autem et sordidi quaestus mercenariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur, est enim in illis ipsa merces auctoramentum servitutis. sordidi etiam putandi, qui mercantur a mercatoribus, quod statim uendant; nihil enim proficiant, nisi admodum mentiantur; nec uero est quicquam turpius uanitate. opificesque omnes in sordida arte uersantur; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina. minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt uoluptatum «cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores», ut ait Terentius. adde huc, si placet, unguentarios, saltatores, totumque ludum talarium. quibus autem artibus aut prudentia

*maior inest aut non mediocris utilitas quaeritur ut medicina, ut architectura, ut doctrina rerum honestarum, eae sunt iis, quorum ordini conueniunt, honestae*” (CICERÓ 2 44 aC, I, XLII). Vitruvi diu que Varró va dedicar un volum a l'arquitectura en el seu tractat sobre les nou disciplines (VITRUVI c 25 aC, VII, prefaci, 14): l'obra de Varró es va perdre, com tantes de seves, i tot i que s'ha assegurat repetidament que aquestes disciplines eren les arts liberals, i que incloïen la medicina i l'arquitectura ((D'ALVERNY I 1946, 247-248), (ULLMAN 1964, 263), (MARROU 1967, 11-23), (WHITNEY 1990, 44-46), sempre directament o indirectament a partir de RITSCHL, F, “De M. Varronis disciplinarum libris commentarius”, a *Opuscula Philologica*, iii, Leipzig, 1877), sembla que la base per assegurar una tal cosa a partir de les poques referències que se'n conserven és ben escassa; Ilsetraut Hadot, després de revisar-les totes, conclou el 1984 que “*les Disciplines comptaient neuf livres et qu'un de ces livres, nous ne savons pas lequel, traitait d'architecture. Ici s'arrêtent les certitudes. En ce qui concerne le champ du probable, nous pouvons y ranger la supposition que le huitième livre parlait de médecine. Et c'est tout. Si l'on veut aller plus loin dans la reconstitution des Disciplines, on s'abandonne à des hypothèses, pour ne pas dire à des phantasmes purs*” (HADOT I 1984, 161), i s'hi refermava absolutament el 2005, després de revisar la bibliografia publicada des de la primera publicació del seu llibre (HADOT 2 2005): caldrà deixar l'arquitectura, a Roma, en aquella relativa honorabilitat de Ciceró, i no pretendre-li marcs més prestigiosos, perquè les suposicions retroactives que s'han fet a partir de *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marcià Capella, del segle V –la data ha estat molt discutida, i Danuta Shanzer, que s'inclinava, sense fer-s'hi especialment forta, per situar el tractat a finals d'aquest segle, va rebatre amb solidesa els arguments acceptats tradicionalment per situar-la entre el 410 i el 439 (SHANZER 1986, 1-16)- i de com, al llibre IX, Apol·lo proposa que la medicina i l'arquitectura “*quoniam his mortalium rerum cura terrenorumque sollertia est nec cum aethere quicquam habent superisque confine*”, “*in senatu caelico reticebunt ab ipsa deinceps uirgine [Filologia] explorandae discussius*” (MARCIA CAPELLA c450, IX,890-891, 637), i les exclou així del cànon, es basen precisament en la hipòtesi varroniana (SHANZER 1986, 15-16) –de què si de cas *De Nuptiis* constitueix un indicatiu. En tot cas, per a Capella les arts liberals eren set, i del seu llibre se n'ha dit alhora que “*the work of this fifth-century writer was enormously popular. The ninth century produced at least three commentaries on his book, by John the Scot, Remigius of Auxerre, and the so-called Dunchad*” (ULLMAN 1964, 263) i que “*Martianus Capella's treatise on the arts rejecting medicine and architecture [...] was rarely read in the period before the ninth century*” (WHITNEY 1990, 59); les glosses d'Eriúgena, de l'Anònim i de Remigi d'Auxerre a l'escena de l'exclusió (RANELLI (ed) 2006, 505-560, 698-699, 1600-1603) manquen particularment d'interès; però sigui com sigui, el cert és que al costat de la classificació de les set arts liberals, els mateixos autors que la repeten i en paral·lel amb ella en manejava d'altres (il 61) que de vegades sí que posaven l'arquitectura –o la mecànica-, la medicina i l'astrologia al mateix nivell que les arts del quadri. Així, Cassiodor, en una de cartes de Teodoric, escrivia que “*Geometriam [...] Chaldaei primum inuenisse memorantur, qui rationem ipsius disciplinae generaliter colligentes et in astronomicis rebus et in musicis et in mechanicis et in architectis et in medicinam et ad artem logisticam, vel quicquid potest formis generalibus contineri, aptam esse docuerunt, ut sine es nihil horum possit ad agnitionem verissimam pervenire*” (CASSIODOR Ib 507 i s, III, LII p 107); Isidor, al *Liber numerorum*, que “*septem autem veteres annumerantur genera philosophiae, prima arithmetica, secunda geometria, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina*” (ISIDOR 3 c600, 8,44 188), i a les *Differentiarum*, que “[els antics] *hujus philosophiae partes tres esse dixerunt, id est, physicam, logicam, ethicam. Physica, naturalis est; Ethica, moralis; Logica, rationalis [...] Ad physicam pertinere aiunt disciplinas septem, quarum prima est arithmetica, secunda geometria, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina [...] Mechanica est quaedam peritia, vel doctrina, ad quam subtiliter fabricas omnium rerum concurrere dicunt*” (ISIDOR 2 c600, II,39,149-150 93-94) –la divisió de la filosofia en física, ètica i lògica seria, d'acord amb Hadot, d'origen estoic, i hauria estat assumida pels platònics de l'època de l'Imperi (HADOT I 1984, 211)-; Raban Maur, seguint Isidor, que “*dividitur autem Physica in septem partes, hoc est, Arithmetica, Astronomiam, Medicinam, Geometriam et Musicam [...] Mechanica est peritia fabricae artis in metallis et in lignis et lapidibus*” ((RABAN MAUR 4 842-846, XV, l 413), i assenyalat tant per Whitney (WHITNEY 1990, 66) com per Ribémont (RIBÉMONT 2001, 299-301)); dos dels manuscrits del *Dialogus de Rhetorica et virtutibus* d'Alcuí, a la Bayerische Staatsbibliothek de Múnic –el CLM 13084 de Sant Emmeram, dels segles IX-X, i el CLM 6407 de Freising, del segle IX, contenen gràfics que expliquen la divisió de la Filosofia en Física, Ètica i Lògica, i la de la Física en aquelles mateixes Aritmètica, Astronomia, Astrologia, Mecànica, Medicina, Geometria i Música (il 62); l'edició de PL els reproduïx (ALCUÍ DE YORK c790, 950); i Honori d'Autun, al segle XII explica que la pàtria de l'home interior és la Saviesa, i s'hi arriba per la Ciència de les coses físiques i les deu arts que la constitueixen: la Gramàtica, la Retòrica, la Dialèctica, l'Aritmètica, la Música, la Geometria, la Física, la Mecànica i l'Economia (HONORI D'AUTUN 2 c1120, 1243-1244) –Binding, que en aquest cas, i excepcionalment, és una mica confús, atribueix el fet que Honori es separi de l'esquema de les set arts, curiosament, a la seva formació a Canterbury (BINDING 3 1998, 173 n20)-; en Honori, la Mecànica “*doces [...] omne opus metallorum, lignorum, marmorum, insuper picturas, sculpturas et omnes arts, quae manibus fiunt. Haec turrim Nemrod erexit, haec templum Salomonis construxit. Haec arcam Noe et omnia maenia totius orbis instituit, et varias texturas vestium docuit*”. Sembla que la distinció entre unes arts liberals i unes arts mecàniques articulades no s'hauria proposat fins al comentari d'Eriúgena a Marcià Capella (WHITNEY 1990, 70-71), i que no seria fins al *Didascalicon de studio legendi* [1125] d'Hug de Sant Víctor que algú hauria dissenyat “*eine Systematik der artes mechanicae, die der Systematik der artes liberales sehr ähnlich ist, indem er erstere in sieben Bereiche untergliedert; Mechanica septem scientias continet: lanificium, armaturam, navigationem, agriculturam, venationem, medicinam, theatricam*” (BINDING 3 1998, 213-214); a l'Armadura, “*omnis materia lapidum, lignorum, metallorum, harenarum, argillarum pertinet. Haec duas habet species, architectonicam et fabrilem. Architectonica dividitur in caementariam, quae ad latomos et caementarios, et in carpentariam, quae ad carpentarios et tignarios pertinet, aliosque huiusmodi utriusque artifices, in dolabris et securibus, lima et assiculo, serra et terebro, runcinis, artavis, trulla, examussi, polientes, dolantes, sculpentes, limantes, scalpentes, compingentes, linientes in qualibet materia, luto, latere, lapide, ligno, osse, sabulo, salce, gypso, et si qua sunt similia operantium*” (HUG DE SANT VÍCTOR I 1125, II,22). No cal dir que no serem pas nosaltres qui faci cap aportació rellevant a la qüestió: per al

L'equilibri aparent de les arts, enunciades seguides, no es corresponia però, en aquesta època, amb la possibilitat efectiva d'estudiar-les totes i amb la mateixa intensitat. Els tractats de Boeci sobre l'aritmètica<sup>III</sup> i la música<sup>IV</sup> havien estat copiats i difosos, i el catàleg de la biblioteca de Ripoll del 1047 en conté un exemplar de cada (*il 63*) –potser dos del d'aritmètica.<sup>97</sup> De geometria en circulaven texts molt menys extensos, compilats o produïts a partir del segle IX<sup>98</sup> -potser abans-; Gerbert va escriure el seu cap al 983,<sup>V</sup> amb molt poc contingut teòric i un predomini important de material d'agrimensura -es coneixien i es manejaven, sencers o fragmentaris, i sovint agrupats, una sèrie de tractats i escrits romans de la matèria; el còdex 106 de Ripoll en conté extractes.<sup>99</sup> L'interès per l'astronomia documentat al segle X partia d'un nivell de coneixements molt baix, que s'orientava bàsicament al còmput: a Ripoll, el 1047, només se'n podia saber alguna cosa a partir de les *Etimologies* d'Isidor i dels tractats sobre l'astrolabi del còdex 225,<sup>100</sup> i sembla que això és extrapolable a la resta de l'occident cristià.<sup>101</sup>

---

nostre argument, el que ens cal és recórrer quin era el contingut de la formació que es podia adquirir amb les diverses arts, fossin les que fossin, que clarament eren complementàries i podien tenir, cadascuna d'elles, utilitat pràctica, propedèutica i exegetica (WHITNEY 1990, 59-61), i això és el que procurem fer al text; tot i que no deixa de ser útil trobar, en Cassiodor al segle VI, en Isidor al VII, en Raban Maur al IX, en els copistes d'Alcuí al IX i al X i en Honori d'Autun al XII, texts que ens autoritzen a pensar que podria ser cert que, a l'any 1000, “el conjunt de coneixements tècnics necessaris per construir un molí tan sols podien procedir de dos col·lectius: o bé de les comunitats monàstiques que havien heretat i preservat part dels coneixements del món antic, o bé de la influència de la cultura islàmica transmissora de coneixements i molt pràctica en la seva aplicació” (SANCHO I PLANAS 1999, 359); que quan es diu d'Evracl de Lieja, Hug de Montier-en-Der, Ulric d'Augsburg, Ansteu de Metz, Osvald de Worcester, Garí de Cuixà i Odoí de Llemotges al segle X, de Bernward de Hildesheim entre el XI i l'XI, i d'Argeric de Verdun, Airard de Saint-Remi, Guillem de Volpiano, Bennó d'Osnabrück, Heribert de Deutz, Hervé de Tours i Desideri de Montecassino a l'XI, que tenien alguna mena de relació amb la mecànica, no se n'estava exaltant, necessàriament, la humilitat cristiana; que fer Eginard arquitecte amb Carlemany i suposar Eriúgena pensant edificis amb Carles el Calb no és cap absurd epistemològic.

<sup>97</sup> Beer els donava tots per desapareguts (BEER 1909-1910) i indicava que les referències del catàleg a la *Institució aritmètica* no eren absolutament segures, però en justificava la versemblança: “l'Aritmètica de Boeci no està registrada expressament a l'antic catàleg de Ripoll; però el *Boethius* que segueix el *Macrobius* als *libri artium* (Nr. 193) indica l'*Aritmetica* un cop registrats els comentaris de lògica d'aquest autor; bé que es podria identificar també amb l'obra de referència un segon exemplar inclòs en el catàleg entre *Terentius* i *Música* i assenyalat solament com *Arithmetica* (Nr. 211)”; recollia també la presència de fragments del tractat al Ripoll 168 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó; el manuscrit 168, però, és una còpia –inacabada- de tot el tractat, i no cap extracte, i Zimmermann el data a finals del X, o a la primeria de l'XI (ZIMMERMANN 5 2005, 684). En el mateix sentit, però per al tractat de música, Zimmermann assenyalava que no hi ha la certesa que el *De musica* catalogat sigui el de Boeci, però ho considera molt creïble (ZIMMERMANN 5 2005, 957), i remet al Ripoll 42 de l'ACA –datat per l'Arxiu al segle XI- que conté tot el text (ZIMMERMANN 5 2005, 684).

<sup>98</sup> “Geometry I [...] was a florilegium compiled at the turn of the ninth century from remnants of geometrical knowledge from Euclid's *Elements*, fragments from treatises of Roman land surveying [...] and pseudo-philosophical digressions related to geometry [...] Around the middle of the ninth century an expanded version Geometry I, enriched with two standard sets of additional excerpts from the *Corpus Agrimensorum Romanorum*. Late in the ninth century Geometry I was used for the composition of two other geometrical treatises: *Geometrica ars anonymi* and *Ars geometria Gisemundi*. At the beginning of the eleventh century, Geometry I may have been used in preparation of the compilation known as the *Second Geometry of Pseudo-Boethius* (hereafter Geometry II). In the eleventh and twelfth centuries Geometry I continued to be transmitted alongside such advanced geometrical treatises as Geometry II, the *Geometry of Gerbert*, and the *Geometria incerti auctoris*” (ZAITSEV setembre 1999, 524).

<sup>99</sup> Amb exageració notable, “l'*actuel ms 106* [de Ripoll] rassemble les traités des arpenteurs romains (gromatici veteres)” (ZIMMERMANN 2 1997, 85); el còdex va ser àmpliament descrit a (BEER 1909-1910): “El Rivipullensis avui signat amb el Nr. 106 [...] conté receptes medicinals, després la mètrica de Beda, Boeci *De Trinitate* com també *Fidei cristianae complexio* i alguns altres fragments més que donarà a conèixer el catàleg. Però els detalls aportats aquí basten per esbargir qualsevol dubte sobre la destinació de la col·lectànea. El manuscrit era un llibre d'escola que havia de subministrar als *docentibus* com també als estudiants, manuals segurs de qüestions de fe i moral, Astronomia [?], Matemàtiques, Mètrica, instruccions de la medicina, etc., i a més encara un text litúrgic solfejat” (BEER 1909-1910).

<sup>100</sup> “si ... tornem als manuscrits de Ripoll, trobarem una cultura científica pre-àrab molt semblant a tot el que acabem de veure. Al costat de *De temporibus* de Beda, trobarem l'*Aritmètica* de Boeci, les *Etimologies* d'Isidor (un dels millors exponents, juntament amb el *De Nuptiis* de Marcià Capella, del nivell limitat assolit per l'astronomia llatina), textos dels agrimensors romans, etc.” (SAMSÓ I 1991, 257); “le ms 225 est une collection de petits traités mathématiques (géométrie et astronomie) accompagnés de



Que Déu ho hagués disposat tot en nombre, pes i mesura, que en l'aritmètica “*deus primam suae habuit ratiocinationis exemplar*” i que “*omnia quaecumque a primaeua rerum natura constructa sunt*” aparegués “*numerorum ratione formata*”,<sup>101</sup> feia de l'aritmètica la primera de les arts del quadrivi: una aritmètica que era, sobretot, ciència del nombre, i del nombre natural. Al tractat de Boeci, els nombres es classifiquen en ells mateixos, i es classifiquen les relacions de desigualtat entre ells;<sup>102</sup> es generen els uns als altres, i es classifiquen també d'acord amb com han estat generats; hi ha subclassificacions relatives a les regularitats que s'observen en les primeres; fan figures planes (hi ha tetràgons, nombres amb un costat més llarg que l'altre, triangles...) i volums; i finalment, s'associen en proporcions entre diferents relacions. Hi ha classes de nombres, de relacions i de proporcions millors que d'altres, i n'hi ha de perfectes (il 64).<sup>103</sup>

El text de l'aritmètica de Boeci subratlla continuadament el paper estructural del nombre en la naturalesa. Al tractat de música, el nombre continua essent l'actor principal, i Boeci hi desenvolupa extensament els temes de proporció; ben al principi n'explicita amb tota contundència el protagonisme còsmic:

---

*figures, probablement traduit de l'arabe*” (ZIMMERMANN 2 1997, 85); i encara “el cèlebre ACA Ripoll 225 que conté els tractats sobre l'astrolabi, que s'han volgut identificar amb les traduccions de l'àrab fetes per l'ardiaca Llobet de Barcelona, ha de ser posterior al 984, data en què Gerbert, com hem dit, demanava als seus amics catalans que n'hi transmetessin còpia. De fet la lletra del manuscrit és més tardana, d'entorn de l'any mil” (GROS I PUJOL 3 1999).

<sup>101</sup> “*Insgesamt gesehen, vermittelt das Werk Hraban eine Übersicht über den allgemeinen Kenntnisstand in den Quadriviumsfächern im frühen Mittelalter, ihren Umfang und ihre Einordnung. [...] für die Astronomie wurden die allgemeinen Beschreibungen der Etymologien und, über Beda hinausgehend, die Aufzählungen der Sternbilder der Phaenomena des Aratos rezipiert. Darüber hinaus war bekannt, daß mit Hilfe der Sterne die Stunden der Nacht fixiert werden konnten; ob jedoch die theoretische Kenntnis in der praktischen Zeitmessung – z.B. nach der von Gregor von Tours konzipierten Methode – angewandt wurde, mag dahingestellt sein. Hrabans Beschäftigung mit der Astronomie wie auch mit der Arithmetik war eine mehr literarische, die keinen oder nur geringen Bezug zur tatsächlichen Anwendung bzw. Ausübung besaß. [...] Hrabans Verdienst liegt nicht darin, den damaligen Kenntnisstand in den genannten Fächern vorgebracht zu haben, sondern vielmehr darin, daß er das Vorhandene sammelte, sichtet und für die Weitervermittlung aufbereitete. Deshalb werfen sein Komputus und De universo ein Schlaglicht auf den Umfang dessen, was im 9. Jahrhundert in bezug auf Astronomie und Arithmetik im lateinischen Abendland bekannt war und gelehrt wurde, und charakterisieren den Wissensstandard für die Zeit bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts*” (BERGMANN 1985, 31-32).

<sup>102</sup> “*Inaequalis uero quantitatis gemina diuisio est. Secatur enim quod inaequale est in maiu atque minus [...] Maioris uero inaequalitatis V sunt partes. Est enim una quae uocatur multiplex, alia superparticularis, tertia superpartiens, quarta multiplex superparticularis, quinta multiplex superpartiens. His igitur quinque maioris partibus oppositae sunt aliae quinque partes minoris, quemadmodum ipsum maiu minori semper opponitur, quae minoris species ita singillatim speciebus quinque maioris his quae supra dictae sunt opponuntur ut eisem nominibus nuncupentur, sola tantum sub praepositione distantes. Dicitur enim submultiplex, subsuperparticularis, subsuperpartiens, submultiplex superparticularis et submultiplex superpartiens.*” (BOECI I c500, 1.21-22); “[el múltiple] huiusmodi est ut comparatus cum altero illum contra quem comparatus est habeat plus quam semel” (BOECI I c500, 1.23,1); “*ille qui uocatur submultiplex [...] in alterius comparatione productus plus quam semel maioris numerat summam sua scilicet quantitate*” (BOECI I c500, 1.23,2); “*superparticularis uero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem. Qui si minoris habeat medietatem, uocatur sesquialter, si uero tertiam partem, uocatur sesquitercius, si uero quartam, sesquiquartus*” (BOECI I c500, 1.24,1-2); “*minores uero, qui habentur toti et eorum aliqua pars, unus subsesquialter, alter subsesquitercius, alius subsesquiquartus*” (BOECI I c500, 1.24,3); “*Haec autem est [la relació superpartient] quae fit cum numerus ad alium comparatus habet eum totum intra se et eius insuper aliquas partes, uel duas uel tres uel IIII uel quotquot ipsa tulerit comparatio. Quae habituado incipit a duabus partibus tertiis; nam si duas medietates habuerit qui alium intra se totum coerct, duplus pro superpartiente componitur. Habebit autem uel duas quintas uel duas septimas uel duas nonas et ita progredientibus <imparibus numeris>*” (BOECI I c500, 1.28,2-3); “[els subsuperpartients] sunt qui habentur ab alio numero, et eorum uel duae uel tres uel IIII uel quotlibet aliae partes. Si ergo numerus alium intra se numerum habens eius duas partes habuerit, superbipartiens nominatur, sin uero tres, supertripartiens” (BOECI I c500, 1.28,4); “*Multiplex superparticularis est quotiens numerus ad numerum comparatus habet eum plus quam semel et eius unam partem*” (BOECI I c500, 1.29,4); “*Multiplex uero superpartiens est, quotiens numerus ad numerum comparatus habet in se alium numerum totum plus quam semel et eius uel duas uel tres uel quotlibet plures particulas secundum numeri superpartientis figuram*” (BOECI I c500, 1.31,1).

<sup>103</sup> v el text que remet a la nota XL de les pàgines 104-135.

“*musicae genera [...] sunt autem tria. Et prima quidem mundana est [...] et primum ea quæ est mundana in his maxime perspicenda est quæ in ipso cælo, vel compage elementorum, vel temporum varietate visuntur [...] Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit [...] tanta sint stellarum cursus coaptatione conjuncti [...] namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes æquali incitatione volvuntur, ut per dispares inæqualitates ratus cursuum ordo ducatur*”<sup>VII</sup>,

en remissió pràcticament directa a la descripció de la música de les esferes del *Somni d'Escipió* de Ciceró.<sup>104</sup> La necessitat universal del nombre, de la relació i de la proporció, l'havia explicada Agustí també al seu *De Musica*:

“*Quae [la Terra] primo generalem speciem corporis habet, in qua unitas quaedam et numeri et ordo esse convincitur. Namque ab aliqua impertili nota in longitudinem necesse est porrigatur quaelibet ejus quantumvis parva particula, tertiam latitudinem sumat, et quartam altitudinem qua corpus impletur. Unde ergo iste a primo usque a quartum progressionis modus? Unde et aequalitas quoque partium, quae in longitudine et latitudine et altitudine reperitur? Unde corrationalitas quaedam (ita enim malui analogiam vocare), ut quam rationem habet longitudo ad impertilem notam, eandem latitudo ab longitudinem, et ad latitudinem habeat altitudo? Unde, quaeso, ista, nisi ab illo summo atque aeterno principatu numerorum et similitudinis et aequalitatis et ordinis veniunt? Atqui haec si terre ademeris, nihil erit*”<sup>VIII</sup>

Agustí reclama doncs a *De Musica*, que cal anar sempre a la recerca de l’“etern Principi” i prescindir de l’accessori; en el text, però, arriba a explicitar directament que, també en la construcció dels edificis, l’home no ha pogut sinó imitar Déu, ara el Déu del nombre:

“*Quid ergo facile est? an amare colores, et voces, et placentas, et rosas, et corpora leniter mollia? haecine amare facile est animae, in quibus nihil nisi aequalitatem ac similitudinem appetit, et paulo diligentius considerans, vix eius extremam umbram vestigiumque cognoscit; et Deum amare difficile est, quem in quantum potest, adhuc saucia et sordida cogitans, nihil in eo inaequale, nihil sui dissimile, nihil disclusum locis, nihil variatum tempore suspicatur? An extruere moles aedificiorum, et huiusmodi operibus delectat extendi, in quibus si numeri placent (non enim aliud invenio) quid in his aequale ac simile dicitur, quod non derideat ratio disciplinae?*”<sup>IX</sup>

Al marge del contingut simbòlic que pugui tenir,<sup>105</sup> hi ha doncs un nivell on el nombre és estructural. I l’estructura es fa amb desigualtats, amb relacions i proporcions. No és possible moure’s en aquest territori sense una agilitat de càlcul important: el segle XI va inventar la ritmomàquia,<sup>X</sup> un joc de taula que, en les normes més consolidades que li coneixem, enfronta dos jugadors sobre un escaquer de 8x16

<sup>104</sup> (CICERÓ I 51 aC, 61-63). La concepció còsmica pot anar més enrere: “*nonostante la scoperta del rapporto tra consonanze musicali e rapporti numerici sia stata uno dei primi risultati di fisica «sperimentale», le conseguenze che produsse furono, per almeno due millenni, in tutt'altra direzione. Infatti, questa scoperta fu così inaspettata, e pose in relazione due mondi – gli intervalli musicali più gradevoli all'orecchio e i rapporti tra i numeri naturali più piccoli – così lontani fra loro, che i Greci prima e i Medioevali poi travalcarono i limiti del suo reale significato, costruendo intorno ad essa una intera cosmologia. Le consonanze furono il trampolino tramite il quale i numeri si impadronirono dell'universo, ma non attraverso il metodo sperimentale, bensì seguendo la strada dell'analogia e dell'astrazione pura*” (BELLISSIMA 2000, 262-263).

<sup>105</sup> “*frustra tamen eos esse in Scripturis positos et nullas esse causas mysticas cur illic isti numeri commemorentur, nemo tam stultus ineptusque contenderit*” (AGUSTÍ D'HIPONA 4 399-419, IV, VI). Haurem d'entrar-hi, amb prudència especial: el rigorós i molt concís *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, de Heinz Meyer i Rudolf Suntrup, dedica noranta-una columnes a l'1, cent vint al 2, cent disset al 3, i així fins a la columna nou-cents.

(il 66), cadascun amb vint-i-quatre fitxes numerades, les d'un del 2 al 289, les de l'altre del 3 al 361,<sup>106</sup> que poden matar-se en funció dels nombres generats pel producte de la xifra de cadascuna d'elles per la quantitat de quadres que la separen d'una altra;<sup>107</sup> no es guanya per l'eliminació del contrari, però, sinó aconseguint alineacions de les fitxes pròpies que generin proporcions llegibles.<sup>108</sup> Naturalment, cada moviment d'una peça modifica totes les relacions possibles: la capacitat de manejar-se amb els nombres que exigeix és molt gran, clarament superior a la que s'espera de qualsevol de nosaltres; les relacions numèriques dels edificis enormes dels jugadors de la ritmomàquia poden tenir un nivell de sofisticació important.<sup>109</sup>

Les seves elaboracions geomètriques, no.<sup>110</sup> Lon R. Shelby caracteritzava els coneixements geomètrics necessaris per a la construcció de les catedrals gòtiques dient que es tractava de “*rule-of-the-thumb procedures, to be followed step by step, and there were virtually no mathematical calculations involved [...] constructive geometry, by means of which technical problems of design and building were solved through the*

<sup>106</sup> Les del primer jugador s'anomenen parells, perquè es generen a partir de 2, 4, 6 i 8; les del segon, imparells, perquè ho fan a partir de 3, 5, 7 i 9:

	Parells				Imparells			
n	2	4	6	8	3	5	7	9
n <sup>2</sup>	4	16	36	64	9	25	49	81
n <sup>2</sup> +n	6	20	42	72	12	30	56	90
(n+1) <sup>2</sup>	9	25	49	81	16	36	64	100
(n <sup>2</sup> +n)+(n+1) <sup>2</sup>	15	45	91	153	28	66	120	190
(2n+1) <sup>2</sup>	25	81	169	289	49	121	225	361

Els elements de la segona fila són múltiples dels de la primera; dels de la que les precedeix, els de la tercera i la quarta, en són superparticulars, i els de la cinquena i la sisena, superpartients. El 91 dels parells i el 190 dels imparells tenen la particularitat de ser suma de quadrats de nombres naturals consecutius:  $91 = (1^2 + 2^2 + 3^2 + 4^2 + 5^2 + 6^2)$ , i  $190 = (4^2 + 5^2 + 6^2 + 7^2 + 8^2)$ , i es designen com a *piràmides*. Les peces de les dues primeres files poden moure's als escacs adjacents; les superparticulars, dos escacs més enllà; les superpartients, tres escacs més enllà; no es poden saltar peces i les regles de moviment de les piràmides varien ((BEAUJOUAN 3 1971, 645) i (FOLKERTS 9 2003, 2-5).

<sup>107</sup> Hi ha més maneres: també es mata una peça amb el mateix nombre que la pròpia en col·locar-se en un escac des d'on, amb un moviment, es podria arribar al que ocupa la morta; o si s'han pogut col·locar dues peces que sumen la xifra de la morta de manera que cadascuna de les dues podria arribar a l'escac que ocupa aquesta també amb un moviment; o si s'envolta completament una peça contrària.

<sup>108</sup> Sí que cal haver mort prèviament la piràmide del contrari. L'alineació de peces pròpies s'ha de muntar a la meitat del tauler ocupada inicialment pel contrari i és d'un mínim de tres peces entre les quals hi hagi una mitjana aritmètica, geomètrica o harmònica; si s'alineen quatre peces amb més d'una mitjana, la victòria és més valuosa.

<sup>109</sup> I el rigor que estaven disposats a mantenir-hi, considerable. Dels 28 poemes de *De laudibus Sanctae Crucis*, que Raban Maur –que mal podia jugar a la ritmomàquia, al segle IX, però perfectament dins de la manera de fer que volem il·lustrar– va compondre el 810, s'ha explicat que “*stärkeres Gewicht als bei seinen Vorgängern erlangt bei Hraban das Prinzip zahlensymbolischer Textkonstruktion [...] diese Zahl [28] als numerus perfectus dem Kreuz als consummatrix et perfectio rerum angemessen ist. Entsprechend den Divisoren dieser Zahl (14, 7, 4, 2, 1), die zusammengenommen wieder 28 ergeben, hat Hraban, wie B. Taeger nachweist, nach dem von ihm wieder streng observierten Prinzip der Buchstabenanzählung das gesamte Werk intern strukturiert und 14 Gedichte mit Versen zu 37 Buchstaben (darunter auch die «figura VIII»), 7 mit Versen zu 35, 4 mit Versen zu 39, 2 mit Versen zu 36 und 1 mit Versen zu 31 Buchstaben gestaltet. Nicht nur an der gruppenbildenden tektonischen Makrostruktur, sondern auch an der Disposition eines einzelnen Gedichts wird eindrucksvoll sichtbar, daß Hraban eine strenge Koordination von theologischem Sinn und tektonischer Form anstrebt, [... al poema de mysterio quadragenarii numeri, on forma quatre triangles que fan una creu], die Lesung des dem Malteserkreuz einbeschriebenen Intexts beginnt, jeweils horizontal von links nach rechts schreitend, oben am senkrechten Kreuzstamm, geht dann nach unten zum Kreuzfuß und setzt sich, jeweils vertikal verlaufend, am waagerechten Balken fort, wobei sie vom linken zum rechten Dreieck übergeht [...] Hraban artifizielles carmen quadratum zeigt, wie abschließend zu resümieren bleibt, eine komplizierte, aber in allen Elementen sorgfältig abgestimmte Zeichenstruktur” (ERNST 1984, 328-331). v també la nota 162.*

<sup>110</sup> Ni l'havien de tenir fins bastants anys després: “*L'art roman aimait le symbolisme des nombres. La nouvelle esthétique gothique est imprégnée plutôt par la géométrie*” (SUCKALE I 1989, 48).

*construction and physical manipulation of simple geometrical forms triangles, squares, polygons and circles*".<sup>XI</sup> Però els tractats de geometria del moment que ens ocupa no contenen res que vagi més enllà de la descripció de les "formes geomètriques simples" –el triangle, el quadrat, el cercle-, res que s'assembla a cap mena de construcció geomètrica que les manipuli amb una mínima complexitat. S'ha defensat que els tractats dels agrimensors romans van ser, a l'alta Edat Mitjana, el material més utilitzat en l'ensenyament de la matèria dins del marc del quadrivi,<sup>111</sup> però el cert és que el contingut que es pot considerar geomètric dels texts de Juli Frontí, Agenni Úrbic, Higiní, Sícul Flac o Higiní Gromàtic és insignificant;<sup>XII</sup> només Balbus dedica alguns paràgrafs a recollir qüestions introductòries: línies, angles, la circumferència i els polígons.<sup>XIII</sup> De les més de cinquanta *Propositiones ad acuendos iuvenes*, atribuïdes a Alcuí –de la segona meitat del VIII o dels primers anys del IX, doncs, si l'atribució és bona<sup>XIV</sup>-, n'hi ha un màxim de dotze que podrien tenir contingut geomètric: d'aquestes, n'hi ha moltes que no tenen solució correcta, i les suposades solucions incloses en el text mostren que l'autor no les entén sinó com a problemes de càlcul de superfícies, i encara<sup>112</sup>. L'*Ars Geometriae* d'un pseudoBoeci,<sup>XV</sup> també designada com a *Geometria IXVI* - compilada al segle VII, al VIII o a principis del IX<sup>XVII</sup>- no conté absolutament cap construcció, però sí les qüestions teòriques introductòries dels primers llibres dels *Elements* d'Euclides,<sup>113</sup> i en té prou per proclamar la seva pròpia utilitat instrumental:

<sup>111</sup> L'agrimensura havia estat, a Roma, una activitat essencialment pràctica que havia sabut importar tècniques de mesura utilitzades al Mediterrani oriental, però que no havia tingut cap interès en la teoria de la geometria: els procediments es transmetien, en general, com a receptes sense demostració; incloïa, a més dels treballs de mesura de la terra, el replanteig de ciutats, campaments i edificis (VOGEL 1985, 578), i també el càlcul de volums i la intervenció pericial en els litigis sobre mesures (FOLKERTS 7 1992, 329). Els tractats dels agrimensors van ser compilats potser ja al segle IV (DILKE I 1971, 126), tot i que la bibliografia considera més probable el V - (FOLKERTS 5 1981, 189) (a partir de K. Thulin "Die Handschriften des *Corpus Agrimensorum Romanorum*", a *Abhandlungen der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín, 1911); també (DOCCI i MAESTRI 1993, 37)- en un *Corpus agrimensorum Romanorum* al qual es van anar incorporant repetidament més texts, al segle VI (VOGEL 1985, 578-579) i al VII (DOCCI i MAESTRI 1993, 37). Se'n conserva un manuscrit que ha estat datat al segle VI o al VII, el *Codex Arcerianus*, i després d'altres ja del segle IX; però B.L. Ullman va proposar el 1964 que degueren copiar-se'n i refer-se'n ja des del segle VIII, a Corbie - "The gromatic and geometric capital of the mediaeval world"-, amb la intenció decidida de preparar material directament per a l'estudi del quadrivi (ULLMAN 1964, 265, 273, 275, 283): "not later than the ninth century [...] surveying was not studied instead of geometry, but in the absence of texts on geometry the agrimensores were searched for geometrical material to teach in the quadrivium" (ULLMAN 1964, 266); o "works on surveying did not survive primarily because of an interest in that technical field but rather as a source for geometrical material to be taught in the quadrivium" (ULLMAN 1964, 285). Ja hem indicat que el còdex 106 de Ripoll –que podria ser de mitjan X (GROS I PUJOL 3 1999)- conté extractes dels agrimensors; també inclou la dita *Geometria Gisemundi* (il 67) –igualmente elaborada amb material gromàtic- entre els folis 76 i 86 (BEER 1909-1910), però tot i que Beer considerava que en el seu conjunt el còdex era una col·lecció reunida amb finalitats docents, matisava que "els extractes dels agrimensors servien especialment per a interessos pràctics. Disposant el monestir de Ripoll de territoris vastíssims i veient créixer més cada jorn els seus dominis, és clar que s'havia de trobar precisat a pensar en l'agrimensura i sovint també en la defensa dels límits de les seves propietats. Així es troba encara en la mateixa compilació (foli 80 del manuscrit) una ressonància de l'antiga controvèrsia sobre *locorum religiosorum modus restituendus*" (BEER 1909-1910). Sigui com sigui, fins si Ullman tenia raó i l'interès pels texts dels agrimensors era exclusivament derivat de la necessitat de tenir material per a l'ensenyament del quadrivi, la consideració que fem al text sobre la irrellevància geomètrica del contingut d'aquesta reorientació no canvia.

<sup>112</sup> Per exemple, i és dels més resolubles, la *propositio 28*, de la ciutat triangular: "Est civitas triangula quæ in uno habet latere pedes C, et in alio latere pedes C, et in fronte pedes XC, volo enim ibidem ædificia domorum construere, sic tamen, ut unaquæque domus habeat in longitudine pedes XX, et in latitudine pedes X. Dicat, qui potest, quod domus capi debent? SOLUTIO: Duo igitur hujus civitatis latera juncta fiunt CC, atque duc mediam de CC, fiunt C. Sed quia in fronte habet pedes XC, duc mediam de XC, fiunt XLV. Et quia longitudo uniuscujusque domus habet pedes XX, et latitudo ipsarum pedes X, duc XX partem in C, fiunt V. Et pars decima quadragenarii IV sunt. Duc itaque quinquies IIII, fiunt XX. Tot domos hujusmodi capiura est civitas" (FOLKERTS 4 1978).

<sup>113</sup> Menso Folkerts dona una descripció precisa de l'*Ars Geometriae*: "Die eine Schrift, die im folgenden mit «Boethius» Geometrie I bezeichnet werden soll, wird in den Handschriften im allgemeinen in fünf Bücher eingeteilt. Dieses Werk besteht aus einem gromatischen, einem arithmetischen und einem geometrischen Teil. Buch I und die sogenannte «Altercatio duorum geometricorum» in Buch V bilden den gromatischen Teil. Buch II bringt Exzerpte aus der Arithmetik des Boethius. Die Bücher III, IV und der Anfang von Buch V enthalten geometrische Texte, und zwar die Definitionen, Postulate, Axiome und die meisten Propositionen der ersten vier Bücher des Euklid, allerdings ohne Beweise" (FOLKERTS I 1968, 152); Reeve, però, entén el títol d'una manera més genèrica quan ordena els vint-i-

“utilitas geometriæ triplex est: ad facultatem, ad sanitatem, ad animam. Ad facultatem, ut mechanici et architecti. Ad sanitatem, ut medici. Ad animam, ut philosophi. Quam artem si arcte et diligenti cura atque moderata mente perquirimus, hoc quod prædictis divisionibus manifestum est, sensus nostros magna claritate dilucidat, et illud supra, quale est cælum animo subire totamque illam machinam supernam indagabili ratione aliter discutere, et inspectiva mentis sublimitate, ex aliqua parte colligere et agnoscere mundi factorem qui tanta et talia arcana velavit.”<sup>114</sup>

La *Geometria* de Gerbert, en la part que ha estat considerada realment d'ell,<sup>xviii</sup> dedica el primer capítol a qüestions teòriques (“solidum corpus est quidquid tribus intervallis seu dimensionibus porrigitur, id est, quidquid longitudine, latitudine altitudineque distenditur, sicuti est quidquid visu tactuve comprehendi potest”); el segon i el tercer a les unitats de mesura, sobretot de longitud, i en dóna les equivalències relatives precises – l’*Ars Geometriæ* també incloïa aquest contingut-; el quart a les diferents classes d’angles; del cinquè al desè, s’esforça bàsicament a classificar les classes de triangles: al capítol VI explica que qualsevol figura angulada es pot descompondre en triangles i com això permet calcular-ne la superfície, i al IX com es pot determinar si un triangle és rectangle; i als tres últims examina específicament els triangles rectangles, i en particular el triangle pitagòric 3-4-5 al capítol XI, i quinze triangles semblants en aquest al capítol XII: novament, doncs, material de procedències diverses<sup>115</sup> i cap construcció geomètrica. La *Geometria incerti auctoris* –que és, sembla, ja en ella mateixa una compilació<sup>xix</sup> feta a principis del segle XI<sup>116</sup>- que havia acompanyat la *Geometria* de Gerbert com si en formés part des de l’edició de 1721,<sup>xx</sup> es dedica a problemes de mesura de distàncies inaccessibles, i d’altres de mesura de superfícies, aquests darrers semblants als continguts a les *Propositiones ad acuendos iuvenes* d’Alcuí,<sup>xxi</sup> tot i que més ben formulats; el seu autor sap, això sí, dibuixar un hexàgon inscrit en un cercle i un octògon en un quadrat.<sup>xxii</sup> Finalment, la *Geometria III*<sup>117</sup> atribuïda a Boeci, de la primera meitat de l’XI,<sup>xxiii</sup> que com totes

---

quatre manuscrits coneguts de l’*Ars Geometriæ* en tres grups diferents, que contenen més o menys extractes dels agrimensors i, en alguns casos, Cassiodor (REEVE 1983); Brian Campbell, (CAMPBELL 2000, xxii) segueix Reeve absolutament. L’edició del *Corpus agrimensorum* de Lachmann conté aquests materials, publicats també a PL 63, 1307-1364, dividits aquí entre uns extractes d’Euclides de traducció atribuïda a Boeci –en la forma ampliada que els va donar després la *Geometria II* que descrivim a la nota 117-, i un “Boetii Liber de Geometria”, 1352-1364.

<sup>114</sup> Però el text ve d’un de Cassiodor dedicat a l’astronomia: “Astronomia superest, quam si casta ac moderata mente perquirimus, sensus quoque nostros, ut veteres dicunt, magna claritate perfundit. Quale est enim ad coelos animo subire, totamque illam machinam supernam indagabili ratione discutere, et inspectiva mentis sublimitate, ex aliqua parte colligere, quod tantæ magnitudinis arcana velaverunt?” CASSIODOR. “De artibus ac disciplinis liberalium litterarum”. A: PL 70, 1216; Evgeny Zaitsev ja havia assenyalat aquest paral·lel (ZAITSEV setembre 1999, 531).

<sup>115</sup> “Gerbert benutzte eine Agrimensorenhandschrift, die er 983 in Bobbio fand; ferner Calcidius’ Timæus-Kommentar; Augustinus’ «De quantitate animæ»; von Boethius die Arithmetik und den Kommentar zu Aristoteles’ Kategorien; Macrobius’ Kommentar zum «Somnium Scipionis» und Martianus Capellas Enzyklopädie [...] In den Handschriften der Gerbert zugeschriebenen Geometrie findet man Hinweise auf geometrische Diskussionen, die Anfang des 11. Jahrhunderts unter Lothringer Gelehrten geführt wurden. Es geht um die Frage nach der Winkelsumme im Dreieck und nach der Definition von Innen- und Außenwinkel.” (FOLKERTS 6 1987, 91). Gerbert, efectivament, apreia a cop de descobriment de manuscrits; en la carta que envia a l’arquebisbe de Reims des de Bobbio, l’estiu del 983, li comunica la troballa: “viii volumina Boetii de astrologia, præclarissima quoque figurarum geometriæ aliaque non minus admiranda” (GERBERT D’ORLHAC 2 983).

<sup>116</sup> (JACQUEMARD 2000, 99); però Menso Folkerts l’havia vista més antiga que no la *Geometria* de Gerbert: “die sogenannte «Geometria incerti auctoris» [...] früher als Teil von Gerberts Geometrie galt. Heute ist sicher, daß diese Schrift älter ist und im 9. oder 10. Jahrhundert entsandt” (FOLKERTS 6 1987, 90).

<sup>117</sup> La *Geometria II* és la publicada a PL 63, 1307-1352, com a “Euclidis Megarensis Geometriæ Libri Duo ab An. Manl. Severino Boetio Translati”; en la descripció de Menso Folkerts, “die andere Geometrie – sie soll im folgenden «Boethius» Geometrie II genannt werden – besteht aus zwei Büchern. Buch I bringt nach einer kurzen Praefatio Euklidexzerpte, die sich zum großen Teil mit den Auszügen in «Boethius» Geometrie I decken. Es folgen die Beweise von Euklid I, Prop. 1-3, und mathematisch-grammatische Exzerpte. Den Schluß von Buch I bildet ein Abschnitt über den Abakus. Den größten Teil des II. Buches nehmen agrimensorische Texte ein, die sich hauptsächlich mit Berechnungen der Dreiecke, Vierecke, regelmäßigen Vielecke und des Kreises befassen. Das Werk endet mit einem

aquestes geometries reorganitza material de les anteriors, introdueix la novetat d'incorporar les demostracions de les tres primeres proposicions d'Euclides: demostracions que suposen alguna capacitat d'elaboració successiva amb el compàs.

N'hi hauria prou per concloure que el nivell de complexitat de la geometria que s'utilitzava en l'arquitectura altmedieval havia de ser molt escàs; d'això, però, n'hi ha més evidència, i més específica. Günther Binding va publicar, el 2001, la col·lecció més extensa que coneixem de dibuixos medievals que representen escenes relacionades amb la construcció d'edificis:<sup>XXIV</sup> d'abans de finals del segle XI, documenta una sola representació d'un personatge amb un compàs, contra cinc representacions d'equips que mesuren longituds;<sup>118</sup> és cert que Evgeny Zaitsev data tan enrere com c1025 la primera miniatura que representa la mà de Déu amb un compàs a la mà, a l'evangeliari d'Eadwi: però aquest de Déu és un compàs de proporcions (il 69).<sup>XXV</sup> També Günther Binding ha assenyalat que “für die Zeit bis 1250 erweisen die schriftlichen Quellen eindeutig, daß als Grundlage für die Vermessung keine Planzeichnungen zur Verfügung standen”,<sup>XXVI</sup> i ha lamentat que “trotz dieser von kompetenten Autoren seit über 60 Jahren geäußerten Auffassung über Aufkommen und Vorhandensein von Bauplänen”, es mantingui i s'expressi “die immer wieder vehement vorgetragene Meinung, daß im frühen und hohen Mittelalter Baupläne vorhanden gewesen und diese auf der Grundlage komplizierter, wohl ausgeklügelter Proportionsfiguren und Maßbeziehungen”.<sup>119</sup> No veiem cap indici de la conveniència de fer cap esforç en el sentit que Binding

---

Abschnitt über die Brüche” (FOLKERTS I 1968, 152). Precisant una mica més, la *Geometria II* conté la majoria de les definicions dels llibres I i 3 dels *Elements*, i només dues del 4; i la majoria de les proposicions dels llibres I i 2, i algunes dels llibres 3 i 4.

<sup>118</sup> Data al segle XI -i costa acceptar-li-ho- el personatge (il 68) amb compàs esculpit al transepte nord de la Sainte-Trinité de Vendôme; d'equips de mesura, recull quatre imatges procedents de diferents manuscrits de la *Psicomàquia* de Prudenci: del segle X, una de la Biblioteca Vaticana, cod. Reg. Lat. 596 (il. 497); de c 1000, una de la Stiftsbibliothek de Sankt Gallen, MS 135, f 434 (il. 541); del primer quart de l'XI, una de la Bibliothek der Rijksuniversiteit, cod. Voss. Lat. Oct. 15, f 43v (il. 238) (*la nostra il·lustració 70a; cf la nostra 70b, que és la mateixa, però del segle XIII, on ja apareix el compàs*); i de la primera meitat de l'XI, una del Museu Britànic, Cotton Ms Cleopatra C VIII (il 266); la cinquena imatge de mesura a què ens referim en el text és de finals del X, a les *Satyrae de septem artibus liberalibus* de Marcia Capella, de l'Österreichische Nationalbibliothek, cod. 177, f 14 (il. 609). En una recerca anàloga, però clarament més modesta, Léonard Legendre i Jean-Michel Veillerot expliquen que “sur les 23 documents du XIe au XIIIe, l'équerre et le compas sont les instruments les plus représentés [...] L'équerre apparaît 20 fois, contre 9 pour le compas, qui, pour sa part, n'apparaît qu'à partir du XIIIe. L'équerre apparaît 5 fois seule, ce qui tendrait à prouver que certains architectes en faisaient leur unique instrument de tracé. Des sondages, portant sur 20 œuvres postérieures, montrent que peu à peu le compas tendra à prendre la place de l'équerre, qui conserve néanmoins des fidèles exclusifs jusqu'au XVe.” (LEGENDRE i VEILLEROT 1982, 61). De la mateixa manera, l'operació de mesura té tradició escrita: “[...] la construction du temple de Dieu en conclusion de la *Psychomachie* de Prudence. Les fondations de l'édifice sont mesurées au moyen du roseau d'or d'Ap. 21,15 par Fides et son associé la Concorde (v. 823-829). Il est bâti sur le modèle de la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, à l'image du temple de Salomon, et il est destiné à abriter une domus interior (v. 868) soutenue par sept colonnes «taillés dans transparente d'un cristal glacé»” (CHRISTE 10 gener-març 1988, 33).

<sup>119</sup> (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 79). De tota manera, Binding també fa referència a la notícia del treball sobre cera del projecte de Sant Germà d'Auxerre, al segle IX (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 97), recollida igualment per Cynthia Hahn, “the plan [de la cripta de Sant Germà a Auxerre, c870] was worked out in wax by the builder, and the capitals and columns were obtained from Arles and Marseilles” (HAHN 1997, 1102) i abans per Roger Stalley (STALLEY 1999, 116) i Erlande-Brandenburg (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 119-120). Amb Binding i Erlande-Brandenburg, i contra Stalley i Hahn, el text –la nostra lectura és *moles ceris*- sembla referir-se més a una maqueta que no pas a una planta: “erat locus naturali quodam situ commodissimus; atque a parte orientali, clivo montis paulatim lentescente, competenter accline pendulus, ulro se ciusdam ingentis fabricae conceptionibus ingerebat. Ad artifices talium experientissimos res confertur: horum industria ad loci opportunitatem accedente, concepti operis exemplar conficitur, et quasi quodam praeludio futurae moles magnitudinis ceris brevibus informatur ea pulchritudine, ea subtilitate, quae digna angelorum hominumque rege, quae sanctorum collegio, quae ipsius etiam loci majestate esset” (HEIRIC D'AUXERRE 870c, 1,89); és possible que, al segle II, Melitó de Sardes –en una seva homilia sobre la Pasqua- ja parlés de maquetes de cera: “si no és sobre un model, una obra no es construeix. O és que no es veu el que ha de ser a través de la imatge que prefigura? Per això el projecte a realitzar s'elabora amb cera, o amb argila, o amb fusta: perquè es pugui veure el que serà construït, més alt en grandària, més fort en resistència i bell de forma i ric d'instal·lació, gràcies a una petita i menyspreable maqueta” (GALTIER MARTÍ 2 2001, 341). Això no obstant, en altres casos l'esment de la cera sí que

denuncia, de pretendre que ningú vagi treballar geomètricament el disseny de cap edifici, als anys que ens ocupen, amb una complexitat superior a la del maneig directe de les figures elementals descrites a la *Geometria* de Gerbert o la *Geometria II*; maneig directe de figures elementals que sí que podem buscar-hi legítimament, a partir de la indicació explícita de Raban Maur que recull el mateix Binding:

“*Hrabanus Maurus (780-856) ergänzt die von ihm aus Cassiodor übernommenen Erläuterungen der Geometrie durch den Hinweis auf deren Bedeutung für die Anlage der Stiftshütte und des Tempels Salomos: «Haec igitur disciplina in tabernaculi templique aedificatione servata est, ubi linealis mensurae usus et circuli ac sphaerae atque hemisphaerion, quadrangulae quoque formae et cetera[ru]m figura[ru]m dispositio habita est; quorum omnium notitia ad spiritalem intellectum non parum adiuvat tractatorem »*”.<sup>120</sup>

Notem encara, sobre el coneixement de la figura quadrada, que tan Gerbert com la *Geometria incerti auctoris*, la *Geometria I* i la *Geometria II* expliquen el teorema de Pitàgores; Gerbert en dóna un enunciat genèric completament orientat a l'obtenció d'un costat del triangle rectangle coneguts els altres dos,<sup>XXVII</sup> i tots els seus exemples es refereixen al triangle 3-4-5 o triangles semblants; però la *Geometria incerti auctoris* es refereix específicament a l'aplicació del teorema per determinar la diagonal del quadrat,<sup>XXVIII</sup> i l'enunciat comú dels pseudoBoecis<sup>XXIX</sup> -el de les proposicions 47 i 48 del llibre I dels *Elements* d'Euclides- posa l'accent en la igualtat de la superfície del quadrat traçat sobre la hipotenusa amb la suma de les dels traçats sobre els catets; l'autor incert i els pseudoBoecis fan pensar més aviat en el triangle rectangle isòsceles, i faciliten així la comprensió del problema de la duplicació de la superfície del quadrat del Menó de Plató:<sup>XXX</sup> de com la superfície d'un quadrat és la meitat de la d'un segon quadrat de costat igual a la diagonal del primer, i de com el costat d'un tercer quadrat que duplica la superfície del segon té una longitud doble de la del costat del primer (*il 71*).

L'Edat Mitjana va perdre els nombres irracionals i  $\sqrt{2}$  hi resultava un concepte perfectament incompreensible: la relació entre el costat del quadrat i la línia que “els doctes anomenen diagonal”<sup>XXXI</sup> s'aproxima a la fracció 12/17 -o 17/24, a partir de la duplicació del quadrat (*il 72a*): en tots dos casos amb errors inferiors al 2% respecte del valor correcte. I així, l'escaire altmedieval de la tradició escrita, a

---

remet a un dibuix -és el cas, al segle I, d'un exemple que proposa Filó: “aquest món construït per les idees, no és permès de dir o suposar que es troba en un lloc. La seva constitució, no gensmenys, la podem esbrinar per mitjà d'una comparació presa del nostre entorn. Succeeix que es funda una ciutat per satisfer l'excessiva vanagloria d'un rei o d'un governant que cobeja el poder absolut; amb l'esperit il·luminat pretén adornar encara més la seva bona fortuna. Aleshores compareix un arquitecte d'escola i comença d'observar les característiques climàtiques i geogràfiques del lloc. D'antuvi dibuixa en el seu interior gairebé tots els topants de la ciutat que ha de bastir: temples, gimnasos, govern, places, ports, drassanes, carrers, muralles, fonaments de cases i altres edificis públics. En aquest moment, una volta ha fixat en la seva ànima, com si fos una tauleta de cera, les imatges de cadascuna d'aquelles parts, porta en si mateix el monument d'una ciutat intel·ligible. Després, amb la seva ben dotada memòria va recordant les imatges i en repoleix els contorns; com un bon artesà, mirant sempre el model, comença de bastir la ciutat de pedra i de fusta, adequant les realitzacions corporals a llurs corresponents models incorporals” (FILÓ D'ALEXANDRIA 30 c, 17-18 p 75-76).

<sup>120</sup> (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 107); Raban Maur a (RABAN MAUR 9 819, XXIII, 401); el seu text, però, no és una ampliació, sinó que dóna la mesura de la reducció: a *De Institutione Clericorum*, Raban Maur compila les *Institutiones* de Cassiodor, i hem d'entendre que és amb aquestes mesures i figures elementals com entén que concreta l'activitat geometritzadora de Déu, que «*cursus stellarum potentia veneranda distribuit, et statutius lineis facit currere quae moventur certa quae sede quae sunt fixa constituit*» (CASSIODOR 543-555, 223); no és que el molt breu text de Cassiodor desplegui res, però encara enuncia, per exemple, el tema de les magnituds irracionals, òbviament suprimit per Raban Maur. Friedrich Ohly ho entenia al revés que nosaltres, i veia en l'esment de la geometria del Tabernacle i del Temple “*ein früher Hinweis auf die geometrischen Grundlagen der sakralen Baukunst auch des Mittelalters*” (OHLY 5 1982, 6).

partir de Faventí<sup>XXXII</sup> i sobretot d'Isidor, és un triangle rectangle isòsceles amb catets de 24 polzades i hipotenusa de 34 (il 72b).<sup>121</sup>

La idea de Sant Pere de Rodes pot manejar, doncs, figures geomètriques elementals: el cercle, el triangle, el quadrat, difícilment polígons de més costats; les relacions entre aquestes figures poden modelitzar-se aritmèticament amb l'ús de nombres naturals o racionals. No són creïbles elaboracions geomètriques més complexes.<sup>122</sup>

Quant a la possibilitat d'accedir directament al text de Vitruvi o en alguna compilació dels deu llibres,<sup>123</sup> i tal com dèiem més amunt, no hi ha notícia de la presència de cap còpia a Catalunya fins força després del moment que ens interessa.<sup>124</sup> També és cert, però, que les longituds totals de les columnes

<sup>121</sup> “Veamos una construcción que aparece en todos los tratados, la fórmula para construir una escuadra. En Vitruvio (IX, pref.) se sigue la tradición culta procedente de Egipto: la escuadra es un triángulo de lados proporcionales a 3, 4 y 5: «namque si sumantur regulae tres, e quibus una sit pedes tres, altera pedes quatuor, tertia pedes quinque, ... deformabunt norma emendatam». En Faventino (De diversis fabricis, XXVIII) se sustituye la tradición culta por otra distinta, la que Fontaine llama de los artesanos empiristas: la fórmula exacta del triángulo egipcio es reemplazada por otra que se basa en una relación numérica aproximada: «Sumantur autem tres regulae ita ut duae sint pedibus binis et tertia habeat pedes duos uncias decem ... Sic fiet perite norma composita». La escuadra es ahora un triángulo isosceles, con lados de 24 pulgadas (dos pies) y 34 pulgadas (dos pies y diez pulgadas) en el que se toma la razón 34/24 como valor de la raíz de dos, relación entre la diagonal del cuadrado y su lado. Isidor (XIX, 18, 1) recoge esta tradición artesanal y emplea casi las mismas palabras que Faventino” (RUIZ DE LA ROSA 1987, 197); el text d'Isidor, que Raban Maur reproduïx literalment, és “instructura autem parietum ad normam fieri et ad perpendicularum respondere oportet. Norma dicta Graeco vocabulo, extra quam nihil rectum fieri potest. Conponitur autem ex tribus regulis, ita ut duae sint binum pedum, tertia habeat pedes duos, uncias decem, quas aequali crassitudine politas extremis cacuminibus sibi iungit ut schemam trigoni faciant. Id erit norma” (ISIDOR I 615 c, XIX 18,1) i (RABAN MAUR 4 842-846, XXI XI). Òbviament, a l'entorn de l'any 1000, l'escaire de les *Etimologies* té molt de culte; i poc després, no gran cosa d'empirista, perquè sembla que els escaires que els artesans romànics i gòtics van utilitzar efectivament no hi tenien res a veure: “les équerres romanes et du premier art gothique, se présentent comme de fausses équerres, c'est à dire qu'il leur manque le côté de l'hypothénuse, ce qui est parfaitement classique, mais les plus anciennes d'entre elles possèdent une particularité remarquable: leurs bras sont de largeurs inégales, et, fait plus étrange encore, les bords n'en sont pas parallèles deux à deux, ils convergent et divergent, créant un angle droit interne, situé sur un axe différent de l'externe : ainsi sous l'apparence d'un seul instrument fixe, il y a deux équerres” [amb això, i les possibilitats de traç de les hipotenuses, aquest instrument permet de traçar polígons diversos] (LEGENDRE i VEILLEROT 1982, 63); això no obstant, Liefferinge —que fa referència a una discussió epistolar del segle XI sobre el valor 17/12 per a la diagonal del quadrat unitari (v nota 239 sobre la correspondència entre Regimbold de Colònia i Radulf de Lieja)- ha volgut trobar-ne una aplicació —remota- a la traça i les dimensions del transparent de Notre-Dame de París (LIEFFERINGE desembre 2010, 494-495 i 500-502).

<sup>122</sup> Això, de tota manera, es separa poc o molt d'algunes formulacions clàssiques: “[...] a well-known phenomenon, the peculiar lack of precision in mediaeval descriptions [...] of all geometrical forms [...] A square, for instance, is described as being contained within four straight lines: the number four is decisive while the relation of the four lines to one another (which we would qualify by indicating their length and by saying that they stand at right angles to one another) is simply omitted. The geometrical form is, as it were, translated into arithmetical figures” (KRAUTHEIMER 2 1942, 7-8); en realitat, el quadrat quantitatiu que Krautheimer veu general no ho és absolutament: v, al capítol següent, il 126.

<sup>123</sup> La de Faventí o la de Pal·ladi, la segona a partir de la primera en els temes d'arquitectura —exclusivament o no (MARTIN 1976, XXXIII-XXXV)- en qualsevol dels diversos títols que se'ls han donat ( PLOMMER 1973), (MARTIN 1976) o (CAM 2001)). Luís Cervera Vera es referia a una compilació de Gargili Marcial, del segle III, a partir d'un article de Pellati del 1921, “Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico”, a *Rivista di filologia e di istruzione classica*, XLIX, 3 (CERVERA VERA 1978, 18-23): però sembla que l'hem de considerar fantasiosa, perquè tot i que Gargili Marcial va ser utilitzat com a font per Pal·ladi en qüestions estrictament agrícoles i veterinàries (MARTIN 1976, XXXII-XXXIII), Stadler no recull cap notícia que mai hagués tingut cap relació amb Vitruvi (STADLER 1910) i Marie-Thérèse Cam explica la demostrada “manca total de fonament” de la tesi que Pal·ladi coneixia Faventí precisament i exclusivament a través d'ell, que havia estat proposada per Wellmann el 1908 (“Palladius und Gargilius Martialis”, *Hermes*, 43, Berlín, 1908, p 1-31) (CAM 2001, XIII).

<sup>124</sup> Stefan Schuler escriu que “Les Libri computi, le prologue de Lobet de Barcelone (980) renvoyant a l'horloger Vitruve, et celui d'Hermann de Reichenau (1013-1054) prouvent que très tôt, Vitruve était un auteur de référence pour la gnomonice, l'horlogerie et spécialement pour l'astrolabe” (SCHULER 2 2000, 321), però l'esment de Lobet de Barcelona deriva d'una lectura equivocada del text de Millàs (MILLÀS VALLICROSA 1931, 204), que degué arribar-li a través d'Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Heidelberg: Winter, 1994 (SCHULER 1 1999, 5 n 29). Zimmermann suggereix que en els *Construct. II* del catàleg de Ripoll del 1047 “nous pouvons y voir, sinon des exemplaires de Vitruve,



superposades de la nau de Sant Pere de Rodes estan en una relació aproximada de 3 a 4, i que aquesta disminució és pot trobar en Vitruvi,<sup>125</sup> quan parla de les columnes superposades de la plaça pública o del front d'escena, al Llibre cinquè, capítol primer, 3, “*columnae superiores quarta parte minores quam inferiores sunt constituendae, propterea quod oneri ferendo quae sunt inferiora firmiora debent esse quam superiora*”, i capítol setè, 6: “*supra id pluteum columnae quarta parte minore altitudine sint quam inferiores*”.<sup>126</sup> Ruffel i Soubiran van assenyalar el 1960 dotze exemplars del text de Vitruvi a les biblioteques d'Occident anteriors a finals del segle XI, i dos més que podien ser-ho, bo i admetent que existien controvèrsies sobre algunes de les seves datacions;<sup>127</sup> el 1967, Karol Krinsky n'acceptava onze amb aquesta antiguitat mínima;<sup>xxxiii</sup> l'any 1998 Stefan Schuler en situava vuit als catàlegs medievals de les biblioteques,<sup>xxxiv</sup> i l'any següent publicava la seva llista, on els còdex que podrien ser d'abans de finals de l'XI eren divuit.<sup>128</sup> Sobre l'ús del text, la bibliografia manté posicions molt diverses; però és segur que un d'aquests exemplars, el manuscrit Harley 2767 (H) de la Biblioteca Britànica (*il 74*), era a Hildesheim quan Bernward va consagrar-hi l'església de Sant Miquel -i que hi havia hagut un interès especial perquè hi fos<sup>129</sup>- el mateix 1022 de la consagració de Sant Pere de Rodes.

---

*du moins des règles d'architecture et d'arpentage, de finalité strictement domestique et pratique*” (ZIMMERMANN 5 2005, 957-958); i proposa també que un *Libellum qualiter constructio debeat fieri* llegat per Guillem Ramon, abat de Sant Pere d'Àger, el quatre de novembre del 1083 a Vic, podria ser un Vitruvi o tenir-hi relació (ZIMMERMANN 5 2005, 981). No és fins que per obra de Ferrer Saiol el llibre d'agricultura de Pal·làdi, amb les consideracions de construcció del llibre I, “fon acabat de armançar” –“en lo mes de juliol, Anno a Nativitate Domini millesimo CCC LXXXV. E fon començar en nohembre de l'any mil CCC LXXX”, tal com informa la còpia de la traducció, d'entre 1475 i 1525, que es conserva a l'Arxiu Municipal de València, Fons Serrano i Morales, ms 6437 (GINER SÀNCHEZ 1989, 514-517)- que tenim aquestes notícies segures.

<sup>125</sup> I no en Faventí ni en Pal·làdi, on els ordres no tenen cap paper (PLOMMER 1973, 32-33) i les proporcions ben poc: Faventí es limita a fixar l'alçada de les peces de planta rectangular en el promig de l'amplada i la llargada, i la de les de planta quadrada o les exedres en una vegada i mitja l'amplada (FAVENTÍ c 300, 62); i Pal·làdi recull només la primera regla (PAL·LADI s. IV, 19).

<sup>126</sup> De la mateixa manera, Éliane Vergnolle assenyala l'ús del text de Vitruvi a l'hora de proporcionar el capitell corinti a Sant Benet del Loira, amb les alteracions que resulten de la geometria cilíndrica de les columnes, sense que hi hagi cap testimoni de la presència de cap exemplar dels deu llibres a Fleury (VERGNOLLE I 1985, 65). D'ordres, en superposa també l'il·lustrador de Ricard de Sant Víctor a l'alçat sobre el pla inclinat amb què resol les aparents incoherències dimensionals d'Ezequiel, sense cap preocupació proporcional a les còpies conservades (*il 73*).

<sup>127</sup> El seu text constituïa un estudi molt complet sobre les relacions entre els diferents manuscrits; dels setze manuscrits amb què van treballar directament, els dotze que donaven com a anteriors a finals de l'XI eren, en la seva designació del 1960, els següents: (H) Harleianus 2767 Londres, British Library, segle IX; (P) Parisinus 10277, Pithoeanus, París, Bibliothèque Nationale, segle X; (E) Gudianus 132, Epitomatus, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, segle X; (L) Vossianus 88, Leiden, Rijksuniversiteitsbibliotheek, segle X; (S) Seletstatensis 1153 b, nunc 17, Sélestat, Bibliothèque Humaniste, finals del segle X; (v) Vaticanus Reg. 1504, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, finals del segle X; (f) Frankeranus, B.A. fr. 51, Leuwarden, Provinciale bibliotheek van Friesland, c. 1000; (b) Bruxellensis 5253, Brussel·les, Librairie des Ducs de Bourgogne, IX-primer terç del segle XI; (G) Gudianus 69, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, segle XI; (I) Vossianus 107, Leiden, Rijksuniversiteitsbibliotheek, segle XI; (e) Escorialensis III.f.19, Madrid, biblioteca del Escorial, segle XI; (c) Cottonianus Cleop. D. I, Londres, British Library, segle XI. A més d'aquests, entenien que n'hi havia dos més que podien ser del segle XI o del XII: (h) Harleianus 3859, Londres, British Library; i (p) Parisinus 7227, París, Bibliothèque Nationale (RUFFEL i SOUBIRAN 1960).

<sup>128</sup> La informació addicional de Schuler, o les propostes de datació diferents de les de Ruffel i Soubiran que recollia, són les següents: (P) conté també Faventí. (E) només conté fragments del text i els barreja amb d'altres de Faventí, i podria venir del nord de França o de Corvey. (L) podria procedir de Hildesheim. (S) conté també Faventí, i és de finals del segle X; (v) conté també Faventí, alguna datació moderna el situa al segle XI i podria procedir de Saint Thierry, prop de Reims. (b) pot ser del segle IX i procediria de Colònia. (I) va ser copiat a l'oest d'Alemanya o a Bèlgica. (e) va ser copiat als Països Baixos. (c) pot ser també del segle X. I a més dels exemplars de Ruffel i Soubiran, recollia també els següents: fragments de Vitruvi i de Faventí a Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms 337, del segle IX, copiat a Sant Amand; text de Vitruvi a Berlín, Staatsbibliothek zu Berlín, Preußischer Kulturbesitz, Ms lat fol. 601, del segle X o de l'XI, copiat a Anglaterra o al nord de França; fragment curt a Londres, British Museum, Royal 15 B. XIX-III, del segle X; text a Londres, British Museum, Add. 38818, del segle X (però tota la bibliografia que cita Schuler el situa al segle XII o després) (SCHULER I 1999, 347-359).

<sup>129</sup> Bernward havia designat Goderam, el propietari del manuscrit, com a abat de Sant Miquel, i l'havia fet venir des de Sant Pantaleó de Colònia, on Roggenkamp creia que s'havia copiat el text a mitjan segle IX (ROGGENKAMP 1954, 148), segurament a partir de L.W. Jones, *The Script of Cologne from Hildebald to Hermann* (Cambridge, Mass., 1932); Weiskittel i Reynolds, que ho

---

assenyalen, admeten, amb Bischoff, “Die wiedergefundenen Schlußblätter des Vitruvius Harleianus”, *Berliner Philologische Wochenschrift*, 5, setembre de 1942, una situació més difuminada (“the border between east and west Francia”) i una datació anterior, c 800; suggereixen que podria ser obra de l'escriptori palatí de Carlemany, i addueixen que els primers que van saber alguna cosa de Vitruvi “after the Dark Ages” van ser Alcuí i Eginard (WEISKITTEL i REYNOLDS 1983, 441); Schuler recull bibliografia que sostenia que havia estat propietat d'Eginard (SCHULER I 1999, 135). Kruft, en general bastant escèptic sobre l'ús de Vitruvi a l'alta Edat Mitjana, considera demostrats la comprensió i l'ús intens del text a Sant Miquel (KRUF 1986, capítol 2).

Notes finals de les pàgines 57-69.

<sup>i</sup> (TEODULF D'ORLEANS I c794, II.XXX)

<sup>ii</sup> La vinguda de Gerbert d'Orlhac a Catalunya per estudiar-hi les arts del quadrivi el 967 i la correspondència que va continuar mantenint després sobre la qüestió amb les seves relacions catalanes ha estat múltiples citada. S'hi refereixen, entre molts d'altres, Rudolf Beer (BEER 1909-1910), Josep Millàs, (MILLÀS VALLICROSA 1931, 134), Manuel Díaz (DÍAZ Y DÍAZ 2 1969, 235) (però les seves fonts són Beer i Millàs, i també Bubnov, Nicolau d'Olwer, Albareda i d'Abadal), Guy Beaujouan (BEAUJOUAN 6 1983 I, 652), Michael Zimmermann (ZIMMERMAN 2 1997), Miquel dels Sants Gros (GROS I PUJOL 3 1999), Antoni Pladevall (PLADEVALL I FONT 3 1999) o Nigel Hiscock (HISCOCK I 2000, 159-166), (HISCOCK 4 2003, 12-15); el text de la carta a Miró Bonfill, bisbe de Girona, de la primavera del 984, és a (GERBERT D'ORLHAC 3 984).

<sup>iii</sup> (BOECI I c500)

<sup>iv</sup> (BOECI 2 500c)

<sup>v</sup> (VOGEL 1985), que remet a Bubnov, *Gerberti opera mathematica*; sembla que molt més creïblement que altres hipòtesis que s'havien proposat: "Tannery (TANNERY, P. I CLERVAL, A. "Une correspondance d'écolâtres du XI<sup>e</sup> siècle", a *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, v. 36. Paris: 1900) date du second quart du XI<sup>e</sup> siècle la géométrie que Bubnov publie comme authentiquement de Gerbert" (BEAUJOUAN 6 1983 I, 654-655).

<sup>vi</sup> (BOECI I c500, I,1,8 i I,2,1).

<sup>vii</sup> (BOECI 2 500c, I,II).

<sup>viii</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 2 386-388, Llibre 6, 57); i l'havia recollida Isidor: "*tolle numerum in rebus omnibus, et omnia pereunt. Adime saeculo computum, et cuncta ignorantia caeca conplectitur, nec differri potest a ceteris animalibus, qui calculi nesciunt rationem*" (ISIDOR I 615 c, III,4)

<sup>ix</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 2 386-388, Llibre 6, 57).

<sup>x</sup> El primer text conegut que s'hi refereix és d'Asiló de Würzburg, redactat entre el 1022 i el 1042 (FOLKERTS 9 2003, 6).

<sup>xi</sup> (SHELBY 3 1972, 409); en el mateix sentit, Stephen K. Victor: "*even though some geometry was used by the architect at St. Denis, it need not have had any relation to the treatises on practical geometry. In that it was applied to a practical purpose, it could be thought to be practical geometry. However, the geometry required for this aspect of the church of St. Denis is so simple that an oral tradition, taught perhaps during apprenticeship, would have sufficed*" (VICTOR 1979, 67).

<sup>xii</sup> Les publicacions del *Corpus agrimensorum Romanorum* que hem manejat són la de F. Blume, (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848) –l'edició que va utilitzar Beer (BEER 1909-1910) per determinar l'origen dels texts del cod 106 de Ripoll- i la de Karl Thulin (THULIN 1913), que conté exclusivament els tractats dels agrimensors i no les geometries altmedievales.

<sup>xiii</sup> (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 98-108).

<sup>xiv</sup> Folkerts considera que les raons d'aquesta atribució són sòlides, però no definitives (FOLKERTS 4 1978).

<sup>xv</sup> (REEVE 1983).

<sup>xvi</sup> (PSEUDOBOECI I c 800).

<sup>xvii</sup> Al VII, segons Menso Folkerts, (FOLKERTS 5 1981, 190); però el mateix Folkerts situa després la compilació als segles VIII i IX (FOLKERTS 6 1987, 3); Reeve proposa també una compilació llarga, VIII-IX, possible però no segura (REEVE 1983). Max Lejbowicz la situa al VIII (LEJBOWICZ 2003). I Evgeny Zaitsev, al IX (ZAITSEV setembre 1999, 524); v nota 98.

<sup>xviii</sup> Els tretze primers capítols de l'edició de PL, (GERBERT D'ORLHAC I 980), segons Bubnov (*Gerberti opera mathematica*. Berlín, 1899); però ho aprenem de Millàs (MILLÀS VALLICROSA 1931, 165).

<sup>xix</sup> (JACQUEMARD 2000, 89, 91).

<sup>xx</sup> GERBERT. "Geometria Gerberti". A: *Thesaurus anecdotorum novissimus seu Veterum monumentorum praecipue ecclesiasticorum...* Bernhard Pez (ed). Augsburg: Veith Frères, 1721-1729, 3, 2, c 7 i s.

<sup>xxi</sup> (FOLKERTS 8 1993, 7).

<sup>xxii</sup> A l'edició de PL, (GERBERT D'ORLHAC I 980, LXXXVIII i LXXXIX).

<sup>xxiii</sup> (FOLKERTS 2 1970, IX- X).

<sup>xxiv</sup> N'hem manejat l'edició anglesa, del 2004, (BINDING 4 2001).

<sup>xxv</sup> Evangeliari d'Eadwi, Kestner-Museum, Hannover, WM XXIIa, 36, f 9v (ZAITSEV setembre 1999, 536-537); la part superior de la il·lustració ja havia estat publicada a Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY i Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy*, Londres i Nova York: Thomas Nelson & Sons, 1964; i aquí aprenem que també, molt abans, ho havia fet H. Graeven, a *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen*, 1901, p 294, "*where, however, the compasses are not identified as such*".

<sup>xxvi</sup> (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 83).

<sup>xxvii</sup> "*Hac quippe in omni ferme orthogonio trigono per duo quaevis latera tertii poterit indagari quantitas naturae constitutione certissima hoc modo: Ut ergo hypotenusa inveniatur, catheti numerus in se, ut tetragonus fiat, ducatur, eique basis numerus in se similiter ductus conjungatur. Hujus simul summae ex duobus scilicet tetragonis confectae latus tetragonale quaesitum et inventum hypotenusae numerus esse sciatur*" (GERBERT D'ORLHAC I 980, XII).

<sup>xxviii</sup> "*In omni tetragono sive aequilatero, sive longilatero diagonium sic invenies: latitudinem et longitudine sigillatim in se multiplices, summarum crescentium in unum latus quaeras. Hoc pro diagono habeto*" (GERBERT D'ORLHAC I 980, XCII).

<sup>xxix</sup> "*In his triangulis in quibus unus rectus est angulus, quae rectangula nominamus, quadratum quod a latere rectum angulum subtendente describitur, aequum est his quadratis quae a continentibus rectum angulum lateribus conscribuntur. Si ab uno trianguli latere quadratum quod describitur aequum fuerit his quadratis, quae ab reliquis duobus lateribus describuntur, rectus est angulus, qui sub duobus reliquis lateribus continetur*" (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 385) i (PSEUDOBOECI 2 c1000, 1322-1323).

<sup>xxx</sup> (PLATÓ c 380aC, 84d-85b p 57-59).

<sup>xxxi</sup> (PLATÓ c 380aC, 85b p 59).

<sup>xxxii</sup> (FAVENTÍ c 300, 80), amb variacions molt menors respecte del text que reproduïx Ruiz de la Rosa, v nota 121.

<sup>xxxiii</sup> (KRINSKY I 1967).

<sup>xxxiv</sup> (SCHULER 2 2000, 322), amb l'error evident, també a (SCHULER I 1999, 117, 339), de citar un catàleg de la biblioteca de El Escorial del segle XI.

5. No hi ha cap documentació que autoritzi hipòtesis –anacròniques abans de començar-d'utilització de plànols en el sentit modern; però la idea de planta tenia alguna operativitat i es feien dibuixos que tenien relació amb edificis concrets. La confecció de llibres exigia sovint que es representessin arquitectures: l'examen d'aquestes representacions a les miniatures, i en particular a les de les bíblies de Rodes i de Ripoll –dibuixades en un context molt proper, també temporal, al de la generació de la idea de l'església- permet entendre amb què i amb quines regles es configuraven els edificis de rang, com hi funcionava la visió, quina era la comprensió de les dimensions i de l'espai: de què era feta realment, l'arquitectura.

L'abat Gausbert de Sankt Gallen degué rebre la planta que coneixem amb el nom del seu monestir (*il 75*) a finals del primer quart del segle IX;<sup>1</sup> el desconegut que li l'enviava esperava que l'abat hi pensaria llargament: “*haec tibi dulcissime fili Cozberte de positione officinarum paucis exemplata direxi quibus sollertiam exerceas tuam meamque deuotionem [...] Ne suspiceris autem me haec ideo elaborasse quo duos putemos nostris indigere magisteriis sed potius ob amorem Dei tibi soli perscrutinanda pinxisse amicabilem fraternitatis intuitu crede*”.<sup>11</sup> No es pot descartar que aquesta meditació s'esperés a diversos nivells<sup>130</sup>, i difícilment un document tan complex havia de poder-se entendre només en sentit literal. Però la lectura literal podia desplegar-s'hi amb tanta solidesa i extensió que també és difícil qüestionar-ne el paper predominant; la monografia més ambiciosa que s'hi ha dedicat hi ha vist un document de construcció<sup>111</sup>, relacionat directament amb la reconstrucció de l'església del mateix monestir de Sankt Gallen entre el 830 i el 836: “*the plan obviously was made to serve as guide in this project*”.<sup>114</sup> I el cert és que, a nosaltres, recórrer aquesta planta com a tal ens resulta ben senzill i ens força a ben pocs canvis de codi: ens hi orientem bé; en trobem les monumentalitats; n'entem les columnes i els arcs, els porxos, els cancells dins de l'església, les xemeneies; ens hi movem en grup a l'exterior<sup>131</sup> o als espais grans, o passem tot sols de peça en peça, i sempre trobem la porta.<sup>132</sup>

Les còpies més antigues que conservem de les quatre plantes d'esglésies que formen part de la descripció dels Llocs Sants on, a finals del segle VII, l'abat Adamnan de Iona, a la costa occidental

<sup>130</sup> Mary Carruthers es refereix a la planta de Sankt Gallen quan escriu que “*the church in which the liturgy « took place, » and the cloister in which the monks meditated on the sacred page, were conceived to be a meditational mechanism, a structure that not only housed [...] but enabled the Opus Dei by enabling and supporting the procedures of memory-work. I do not think tis assumption began with the twelfth century, for there still exists the plan of a monastery whose purpose was to serve as a meditational aid*” (CARRUTHERS 1993, 895).

<sup>131</sup> I no ens cal llegir que “*omnibus ad sanctum turbis patet haec uia templum quo sua uota ferant unde hilares redeant*” quan ens movem cap a les torres, o que “*adueniens aditum populus hic cunctus habebit*” al porxo d'accés a l'exedra que envolta l'absis occidental.

<sup>132</sup> “*The location of all exits and entrances is treated with the greatest care, not only the opening by which each individual structure is made accessible from the outside, but also all the doors giving access, internally, from one room to another. There are, altogether some 290 doors shown on the various buildings of the Plan, and only five true oversights that I can find: two doors in the House of the Gardener and three in the Monks' Bake and Brew House are not shown*” (HORN 2 i BORN 1979, I, 68).

d'Escòcia, havia assegurat que recollia la narració del pelegrinatge d'Arculf,<sup>133</sup> són lleugerament més modernes que la planta de Sankt Gallen: el còdex de Viena, d'on procedeix una de les plantes del Sant Sepulcre que reproduïm (il 76a), ha estat datat entre el 836 i el 859.<sup>134</sup> Adamnan explicava repetidament al seu text que els originals de tots quatre dibuixos –el conjunt del Sant Sepulcre (il 76), l'església de l'Ascensió a la muntanya de les Oliveres (il 77), la basílica a la muntanya de Sion (il 78) i l'església de la font de Jacob (il 79)- havien estat traçats per Arculf mateix: “*de quibus [els edificis meravellosament construïts als Llocs Sants del Calvari i de la Resurrecció] diligentius sanctum interrogavimus Arculfum præcipue de sepulcro Domini et ecclesia super illud constructa, cujus mihi formam in tabula cerata ipse depinxit*”.<sup>v</sup> Beda va incloure'n tres (il 80) –va prescindir de l'església de la font de Jacob- al seu primer resum del text d'Adamnan, el 702-703.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Adamnan va escriure *De locis sanctis* entre el 683 i el 686 (MEEHAN 1958, 11), o entre el 686 i el 688 (DELANO-SMITH i KAIN 1999, 9), o entre el 679 i el 688 (WILKINSON 1977, 10), aquest darrer interval acceptat explícitament per Nathalie Delierneux (DELIERNEUX 1997, 911) i seguit també per Colin Morris (MORRIS 2005, 102). Assegura, al principi del seu text, que “*Arculfus sanctus episcopus, gente Gallus, diversorum longe remotorum peritus locorum, verax index et satis idoneus, in Hierosolymitana civitate per menses novem hospitatus, et locis quotidianis visitationibus peragratis, mihi Adamnано hęc universa quę infra exaranda sunt experimenta diligentius perscrutanti, et primo in tabulas describenti, fidei et indubitabili narratione dictavit, quę nunc in membranis brevi textu scribuntur*” (ADAMNAN 2 680c, 36). Arculf hauria estat viatjant a partir del 670 (MACPHERSON 2 1895, citant Tobler) o entre el 679 i el 682 -i en particular hauria passat a Jerusalem l'hivern de 679-680 (MEEHAN 1958, 11).

<sup>134</sup> O'Loughlin situa la còpia d'aquest Cod. 458 de l'Österreichische Nationalbibliothek a l'època del bisbe Liuphran a Salzburg (O'LOUGHLIN 5 2000); també Renata Salvarani (SALVARANI 3 2010, 260); la informació que serveix per a la datació, que relaciona una menció de responsabilitat continguda en el propi còdex, un Baldo mestre de l'escola de la catedral de Salzburg, un Dungal irlandès deixeble seu i el bisbe, va ser publicada fa molt temps: Bieler la cita del 1902 (MEEHAN 1958, 30, n 5), però Wattenbach ja polemitzava sobre si aquests personatges eren contemporanis o no almenys el 1877, a la quarta edició de les *Deutschland Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts* (p 238), i continuava fent-ho a la cinquena, de 1885 (p 274). Les dates que es manegen per als altres còdexs són menys precises. El 1963, Carol Heitz llistava, a més d'aquesta de Viena que hem referenciat, tres còpies més del segle IX de *De locis sanctis* d'Adamnan: eren, totes quatre, les que Bieler havia utilitzat per a la seva edició del text el 1958 (MEEHAN 1958), i les mateixes que havia fet servir Geyer per a l'edició de 1898. Bieler havia corregit la datació de Geyer per a algun d'aquests manuscrits, també el de Viena (Geyer el datava al segle X); el segon era a la Bibliothèque Nationale, a París, lat. 13048, Sangermanensis 844 (abans 665), procedent de Corbie, amb mancances; el tercer, a Zúric, Rheinau 73 (per a Geyer, també del X); i el quart a Brussel·les (Bibliothèque Royale 3921-2) procedent de l'abadia de Stavelot (Geyer el situava entre el IX i el X) (HEITZ I 1963, 113-114) i (MEEHAN 1958, 30); John Wilkinson informa que l'exemplar de Brussel·les no té les plantes, i a més d'aquestes, cita encara una altra còpia del segle IX, fragmentària però amb la planta del Sant Sepulcre, a Karlsruhe, Aug. 129 (WILKINSON 1977, 193). La bibliografia cita també còpies del segle IX del *De locis sanctis* de Beda: Paul Geyer, a *Itinera Hierosolymitana*, Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, XXXIX, Viena, 1898, citava l'avui Múnic, Bayerische Staatsbibliothek Clm 6389, i Tobler recollia un manuscrit de la Biblioteca de la Universitat de Würzburg, Mp. th. f. 74, sembla que fragmentari (TOBLER 1867, 10); Wilkinson citava un altre manuscrit del text de Beda del segle IX, Laon 216, un del segle X, *Parisinus 2321*, i dos del segle XI, *Vindobonensis 580* i *Namurcensis, Séminaire 37* (WILKINSON 1977, 193). La còpia manuscrita més tardana que hem trobat citada del text d'Adamnan és un *Vindobonensis 609* del segle XIII, amb dibuixos, que Maria Guagnano llista entre les recollides però no utilitzades per a l'edició del text de Tobler i Molinier del 1879 (GUAGNANO 2008, 96, n 11); Salvarani en reproduïx el dibuix del Sant Sepulcre (SALVARANI 3 2010).

<sup>135</sup> Beda va redactar un seu *De locis sanctis* entre el 702 i el 703 (DELANO-SMITH i KAIN 1999), pocs anys després que Adamnan fes el seu. Era, declarava, un resum del text d'Adamnan, i hi explicava –amb molts detalls que no procedien del text original- com Arculf i Adamnan havien arribat a conèixer-se: “*haec de locis sanctis prout potui fidem historię secutus exposui, et maxime Arculphi dictatus Galliarum episcopi [...]. Siquidem memoratus antistes, desiderio locorum sanctorum patriam deferens, terram repromissionis adiit, aliquot mensibus Hierosolymis demoratus, veteranoque monacho nomine Petro duce pariter atque interprete usus cuncta in circuitu quę desideraverat vivida intentione lustravit: necnon Alexandriam, Damascum, Constantinopolim, Siciliamque percurrit. Sed cum patriam revisere vellet, navis qua vehebatur post multos anfractus vento contrario in nostram, id est, Britannorum insulam perlata est: tandemque ipse post nonnulla pericula ad præfatum virum venerabilem Adamnanum veniens, iter pariter suum et ea quę viderat explicando, pulcherrimę illum historię docuit esse scriptorem. Ex qua nos aliqua decerpentes veterumque libris comparantes, tibi legenda transmittimus*” (BEDA EL VENERABLE I 703, XX). Després, a la *Història eclesiàstica*, Beda va tornar a resumir el text d'Adamnan –de fet, el seu primer resum (SPEED 2005, 11)- convençut com es declarava del valor i la utilitat de la informació que contenia: “*scripsit idem uir [Adamnan] de locis sanctis librum legentibus multis utilimum; cuius auctor erat docendo ac dictando Galliarum episcopus Arculfus, qui locorum gratia sanctorum uenerat Hierosolymam [...]; patriamque nauigio reuertens, ui tempestatis in occidentalia Britannię litora delatus est; ac post multa ad memoratum Christi famulum Adamnanum perueniens, ubi doctus in scripturis, sanctorumque locorum gnarus esse conpertus est, libentissime est ab illo susceptus, libentius auditus; adeo ut, quęque ille se in locis*

La bibliografia havia acceptat generalitzadament la figura d'Arculf com a històrica<sup>136</sup> –amb poques excepcions<sup>137</sup>- tot i la inexistència de cap més document que s'hi referís;<sup>138</sup> i la bibliografia arquitectònica en particular s'havia esforçat sempre a considerar els seus dibuixos com a plantes que intentaven reflectir com eren els edificis que havia vist i que ho aconseguien amb prou encert. L'edifici que ha concentrat més interès és l'església de l'Anàstasi, que Carol Heitz volia restituir el 1963 al seu estat de finals del segle VII a partir de la descripció verbal i gràfica d'Arculf, que veia del tot coherent amb els elements físics que se'n coneixien i altres descripcions parcials antigues; tot i que les reconstruccions que manejava Heitz –que les lloava i les publicava (il 81 i 82)<sup>139</sup>- diferien poc o molt d'aquesta descripció, insistia a resseguir-la en correspondència perfecta amb la realitat física del seu moment:

*“pour représenter l'Anastasis, Arculf emboîte cinq cercles les uns dans les autres [Heitz es mira aquí el dibuix de Viena]. Le plus petit figure le tegurium rotundum, édicule ou mausolée à base circulaire, qui enrobait la masse rocheuse, dans laquelle était taillée la chambre sépulcrale. Au temps d'Arculf, douze torches, figurant les douze Apôtres, y brûlaient en permanence. Sur le plan, l'entrée du tegurium est barrée par la Pierre sainte ou la Pierre de l'Ange. Un second cercle de teinte plus claire désigne les colonnettes qu'en 630, Sophrone avait remarquées, lui aussi, rangées autour du rocher arrondi, recouvert de plaques de marbre. Le troisième cercle à l'intérieur duquel nous trouvons la triple inscription rotunda, figure la colonnade intérieure de l'Anastasis. Elle était composée de douze colonnes « en pierre et de belle dimension ». Sur ce troisième cercle s'ouvrent trois absides, occupées par des autels. En forme de fer à cheval sur le plan de Vienne, carrées sur celui de Paris, elles sont placées à l'ouest, au sud et au nord de la rotonde et forment renforcement dans la quatrième enceinte destinée à figurer le mur extérieur de l'Anastasis. Le cinquième cercle enfin représente l'ambulacrum, sorte de déambulatoire qui permettait aux processions de faire le tour extérieur de la Rotonde”;*<sup>VI</sup>

---

*sanctis memoratu digna uidisse testabatur, cuncta mox iste litteris mandare curauerit. Fecitque opus, ut dixi, multis utile, et maxime illis, qui longius ab eis locis, in quibus patriarchae uel apostoli erant, secreti, ea tantum de his, quae lectione didicerint, norunt. [...] De cuius scriptis aliqua decerpere, ac nostrae huic historiae inserere commodum fore legentibus reor” (BEDA EL VENERABLE 5 731, V.15). M. Eugènia Ibarburu data a mitjan XI una còpia del text de Beda procedent de Ripoll (ACA Ms. Ripoll 151), sense les plantes i amb una il·lustració d'ordre completament diferent (IBARBURU ASURMENDI 1987, 315-316).*

<sup>136</sup> David Parsons escrivia el 1987, en un text sobre la credibilitat genèrica de les fonts de descripcions d'arquitectura entre el 550 i el 850, que *“the travelogue, giving particulars of saints' pilgrimages to Rome or the Holy Land or elsewhere, tends to concentrate on topographical description, but often includes incidental information about buildings over and above their place in the townscape. This is the more credible”* (PARSONS 1994, 732).

<sup>137</sup> Trobem citat, en aquest sentit, un article de François CHATILLON, “Arculf a-t-il réellement existé?”. A: *Revue du Moyen Âge latin* 23 (1967), p 134-138 - (DELIERNEUX 1997, 911, n7) i (WOODS I 2002, 26, n6)- que ens resulta inaccessible.

<sup>138</sup> *“Nothing appears to be known of Arculfus, the pilgrim of whose travels this work is a narrative, beyond the very slight notices of him contained in the work itself and in a reference to it by the Venerable Bede in his « Ecclesiastical History ». From this we learn that he was a native of France (Gaul), and that at the time when he undertook the journey referred to he had attained the rank of Bishop; but we have no information at all as to the see over which he presided. It is stated by Bede that his bishopric was in France, and, although this might be a mere supposition grounded on the references in the record itself, we need not hesitate to accept it as being correct”* (MACPHERSON 2 1895, prefaci).

<sup>139</sup> Heitz reproduïa una planxa de Louis Hugues Vincent amb la planta i la secció longitudinal de tot el conjunt del Sant Sepulcre: el dibuix és, quant a l'arquitectura, el de l'article de Vincent a *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: Splendori – Miserie - Speranze* (VINCENT 1949, 29, fig 7), però la tipografia no; i una perspectiva de Kenneth John Conant, també de tot el conjunt, procedent de l'article del 1956 (CONANT I gener 1956, pl III, d) (HEITZ I 1963, 107-108). De reconstruccions se n'han proposat moltes: Charles Coüasnon recollia, al seu llibre del 1974, una figura de TESTINI, P. “L'Anastasi alla luce delle recenti indagini”, *Oriens Antiquus*, iii (1964) que en contenia una del segle XVIII i deu del XIX, i en publicava a més una que atribuïa a Krautheimer –que quan l'havia publicat el 1967 com a il·lustració 8D a “The Constantinian Basilica”, l'havia acompanyat dels dubtes que hi havia aleshores sobre la seva bondat (KRAUTHEIMER 4 1967, 133, n 58)- i unes quantes del mateix Coüasnon en diferents moments del temps (COÜASNON 1974, 2, 4 i pl VII-XI, XV, XVII, XXV).

i Paul von Naredi-Rainer, tot i que força més prudent, el 1994 –tretze anys després que Virgilio C. Corbo hagués publicat l'arqueologia de l'Anàstasi<sup>VII</sup>- continuava decantant-se per un Arculf més aviat precís: “erst der gallische Bischof Arkulf, der das Heilige Land um 680 bereist hat, zeigte nicht nur ein ausgeprägtes Interesse an der Architektur, sondern besaß überdies die Fähigkeit zu einer leidlich exakten Baubeschreibung [de l'Anàstasi]”.<sup>VIII</sup>

D'uns anys ençà, però, els dubtes sobre la historicitat d'Arculf han estat sistematitzats sòlidament. Thomas O'Loughlin va replantejar el 1992 la classe de llibre que Adamnan havia volgut que fos *De locis sanctis*, explicant-lo més com un auxiliar per a l'exegesi que no com un llibre de viatges o una guia;<sup>IX</sup> el 1994, treballava les fonts del text enllà de la seva pretesa condició de dictat<sup>X</sup> –unes fonts que el text ja deia explícitament que existien<sup>140</sup>-; el 1996, assenyalava que, a partir del coneixement cert que es podia tenir aleshores de com eren els indrets que Arculf descrivia, el text era, des del nostre punt de vista, ple d'errors i d'inconsistències;<sup>XI</sup> el 1997, Nathalie Delierneux proposava que Arculf seria només un nom sota el qual Adamnan hauria agrupat una sèrie de testimonis orals dispersos amb què hauria completat les seves fonts escrites;<sup>141</sup> el 2000, O'Loughlin continuava publicant els seus resultats i convertia Arculf gairebé en una invenció dramàtica, un recurs literari, al servei d'aquella voluntat exegetica;<sup>142</sup> el 2002, David Woods proposava una base històrica per a aquesta invenció;<sup>143</sup> i el 2006, Michael Murray Gorman completava i indexava les fonts escrites del text d'Adamnan,<sup>XII</sup> que deixava concretes i endreçades.

Arculf va ser real, o no va ser-ho, o va mig ser-ho i mig no.<sup>144</sup> Els dibuixos, però, aquests dibuixos d'edificis que tenim copiats físicament als pergamins del segle IX, i que també és segur que en

<sup>140</sup> “Igitur nostri Arculfi de loco vestigiorum Domini narratio cum aliorum scriptis recto concordat” (ADAMNAN 2 680c, I, XXIII, 9); “notandum itaque est quod sancti Arculfi de situ Tyri relatio per omnia concordat cum his quæ superius de sancti Hieronymi commentariis excerpta detulimu” (ADAMNAN 2 680c, II, XXVIII, 4); “de cujus situ [d'Alexandria i del Nil] etiam Arculfus enarrans, ab his quæ prius lectione didicimus, nullo discrepat modo” (ADAMNAN 2 680c, II, XXX, 21).

<sup>141</sup> (DELIERNEUX 1997, 918). Denis Meehan –que ni es plantejava la possibilitat que hi hagués cap inexactitud en les dades que Adamnan i Beda donaven sobre Arculf- ja suggeria que “it is not too much to suppose that he [Adamnan] had at his disposal previous pilgrim literature and a geographical manual or manuals” (MEEHAN 1958, 12).

<sup>142</sup> “The specific purpose of *De locis sanctis* was to supply a much-needed work of reference in scriptural exegesis and to resolve « problems » that arise in the scriptures. Augustine had stated that among the tools needed by Christian scholars [...] was a book on the geography of Palestine. [...] The text shows Adomnán as a most competent and searching scriptural scholar [...] This contrasts with the picture that is often presented of Adomnán as little more than a note-taker and that all the information came from a bishop named Arculf [...] The whole question of Arculf is complex. On the one hand, Augustine states that geographical information for solving scriptural problems has to be gathered by direct observation: clearly Arculf is presented by Adomnán as this ideal witness, and without him the book would have little authority. However, against this, when we actually note what information is put into the mouth of Arculf, we see that it is precious little indeed, and this information seems to be details about candles and shrines and the like. Moreover, the information concerning the Arabs after the conquest of Palestine which seems to be most «up-to-date» - and is often treated as reportage - is very confused and full of errors. Then when we look at some of the information that Bede records about Arculf we are left in an even bigger quandary [...] What a strange route! In any case, the information that receives careful attention in the book is based on studies of the books already in Iona's library. So we can say that while this shadowy figure of Arculf provided Adomnán an occasion to write the *De locis sanctis*, it is wholly Adomnán's book, the fruit of many years of study and reflection” (O'LOUGHLIN 4 2000, 80-81).

<sup>143</sup> Hauria existit efectivament un Arnulf –amb n- que sí que hauria anat a Constantinoble, a comprar-hi relíquies, però que mai no hauria estat a Palestina; sí que aquest Arnulf hauria patit una tempesta al canal de la Mànega -amb algunes conseqüències- que de cap manera però no l'hauria enviat al mar d'Irlanda; i Adamnan no hauria arribat a conèixer-lo, però sí que hauria aconseguit una còpia d'alguns documents que havia portat amb ell amb la intenció de demostrar l'autenticitat de les seves relíquies (WOODS I 2002, 25 i 43-51). La base de totes aquestes hipòtesis de Woods és tan sòlida com ho pot ser, vista la seva naturalesa: no gaire.

<sup>144</sup> La bibliografia no s'ha adherit entusiàsticament a l'Arculf fictici, però sí que en molts casos ha procurat neutralitzar la manera de referir-se al personatge: “Adomnan, abbot of Iona, produced an account of the holy places [...], which he claimed was based on the reminiscences of Bishop Arculf from Gaul, who had spent some nine months at Jerusalem, but it also incorporated other material”;

reproduïen d'altres de desapareguts del segle VII, sí que ho són: si perdem Arculf, només perdem la data d'uns originals que ja no teníem. Ni Gorman, que els atorgava tanta importància i hi tenia tant d'interès,<sup>145</sup> ni la resta de la bibliografia, no ha trobat cap font que hi fes referència ni cap base per generar-los ni que contingues cap descripció de l'arquitectura dels edificis;<sup>146</sup> de font -o de fonts- n'hi havia, oral, escrita o dibuixada, i relativament informada: els dibuixos –i les descripcions escrites- contenen exactituds. Però el nostre interès no és aventurar-ne fonts; i les exactituds o les inexactituds no ens serveixen en relació amb els edificis a què es refereixen, sinó pels plantejaments arquitectònics que revelen –qualsevol que en sigui el nivell de generalitat- i per la manera com, aquí sí, ens obliguen a forçar els nostres codis de lectura i poden acostar-nos a la comprensió d'uns altres que podrien aclarir-nos alguna cosa sobre l'home que busquem, tres segles després d'Adamnan i de Beda, un i mig després de les còpies més antigues que en tenim, dos abans de les més recents.

Tal com els més mirats, el dibuixos del Sant Sepulcre són també els més articulats; quant a l'arquitectura de l'Anàstasi, es corresponen força amb la descripció escrita:

*“De ecclesia rotundæ formulæ super sepulcrum ædificata. [...] Quæ utique valde grandis ecclesia tota lapidea mira rotunditate ex omni parte conlocata, a fundamentis in tribus consurgens parietibus, inter unumquemque parietem et alterum latus habens spatium viæ; tria quoque altaria in tribus locis parietis medii artifice fabricatis. Hanc rotundam et summam ecclesiam supra memorata habentem altaria, unum ad meridiem respiciens, alterum ad aquilonem, tertium ad occasum versus, XII mirae magnitudinis lapideæ sustentant columnæ. Haec bis quaternales portas habet, hoc est quattuor introitus per tres e regione interjectis viarum spatiis stabilitos parietes: ex quibus quattuor exitus ad Vulturum spectant, qui est Caecias dicitur ventus; alii vero quattuor ad Eurum respiciunt [...] Supradictæ igitur rotundæ ecclesiæ formulam cum rotundo teguriolo in medio eius collocato [...] subiecta declarat pictura”.*<sup>XIII</sup>

Força, però no del tot: al dibuix no n'hi ha cap, de columna –potser al còdex de Viena: hi tornarem-; i a la descripció no es diu –i al dibuix sí- que els quatre accessos del nord-est surten fora de l'atri.

---

*“People went on using the Arculf-Adomnan-Bede information for centuries” (MORRIS 2005, 102 i 104); l'editora de la traducció italiana de *De locis sanctis*, Maria Guagnano raona que “in numerosi luoghi [...] la descrizione dettagliata è legata alla situazione storica della Palestina del VII secolo [...] non riusciamo ad immaginare un'origine delle informazioni diversa da chi effettivamente aveva da poco visitato quei luoghi”, i en conseqüència “l'incontro del vescovo gallo con l'abate irlandese deve necessariamente esserci verificato”, amb independència que després Adamnan convertís Arculf en “un personaggio carismatico, la cui testimonianza è garantita, oltre che dall'esperienza diretta, dalla santitas che lo caratterizza. In tal modo, Arculfo diventa non solo il protagonista reale del viaggio concretamente svoltosi alla fine del VII secolo nei territori sacri della Palestina, dell'Egitto e di Costantinopoli, ma anche l'emblema letterario dell'itinerario teologico-spirituale e morale che [...] l'abate di Iona intendeva proporre attraverso la lettura della sua opera” (GUAGNANO 2008, 40).*

<sup>145</sup> La primera part del seu article es dedicava a seguir com aquests dibuixos havien estat maltractats o simplement eliminats en algunes edicions suposadament de referència del text d'Adamnan; reproduïa tots els dibuixos d'una de les quatre còpies que tenim del segle IX, la de Zúric Rh 73, f 5 (Z); i assenyalava que “diagrams were a feature of many early medieval works, including Isidore's *De natura rerum*, as well as Macrobius' commentary on Cicero's *Somnium Scipionis*” (GORMAN 2006, 10).

<sup>146</sup> Pierre Maraval va editar, a més de la d'Adamnan, dotze descripcions dels Llocs Sants redactades abans de *De locis sanctis* a *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IVe-VIe siècle)*; l'única referència de la forma l'Anàstasi que sabem trobar-hi és al *Breviarium de Hierosolyma*, que Maraval data al segle VI i abans del 543: “De là, on entre à l'ouest dans la sainte Resurrection [Anastasis], où se trouve le sépulcre du Seigneur. [...] Au-dessus a été édifíée une église en forme de rotonde” (MARAVALL 2 1996, 182). John Wilkinson havia editat texts de pelegrins i d'altres testimonis directes alguns anys abans, i en particular dos que Maraval no va recollir, l'un el text de Sofroni que Heitz manejava al fragment que n'hem reproduït com a suport a la correcció d'Adamnan; la lectura de Heitz és discutible, però tant si és bona com si no, tampoc aquí no hi ha cap base per a la descripció general de l'edifici.



Qualsevol que fos el moment de la redacció del text i del dibuix, la distància respecte de l'edifici –que sembla que, en el fonamental, era el mateix abans de ser destruït pels perses el 614 i després de la reconstrucció immediatament posterior<sup>147</sup> (il 83)- és significativa: l'església havia estat efectivament edificada sobre el sepulcre i era *rodona*; la més interior de les *tres parets que arrenquen dels fonaments* és el cercle de les *dotze columnes de pedra de magnitud meravellosa* i els pilars que les ordenen en quatre grups de tres, i la *paret del mig* és el semicercle exterior, amb els tres absis; i sí que l'un [...] *mira al sud, un altre al nord, el tercer a ponent*; però la tercera paret, la que hauria de ser la de fora, no existia ni ha existit mai, i tampoc, evidentment, cap *ampli espai de pas* entre ella i la *del mig*, aquell *ambulacrum* on la imaginació de Heitz veia processons que feien “*le tour extérieur de la Rotonde*”. Corbo troba, a la façana, *dues vegades quatre portes*,<sup>XIV</sup> però totes amb la mateixa orientació est, dues vegades tres obertes directament a l'atri i les dels extrems als pòrtics del perímetre, i no com veïem al dibuix, quatre a l'atri i quatre a fora; i els llargs *espais de pas que travessen en línia recta totes tres parets sòlides* tampoc no tenen cap correspondència arqueològica amb res, i només podrien salvar-se imaginats entre tancaments lleugers d'encaix impossible, utilitat incerta i amb un màxim d'una *paret sòlida per travessar*, si anaven a buscar els intercolumnis de la rotonda.

El mig cercle afegit a la *paret del mig* pot ser comprensió abstracta de figures geomètriques simples. El cercle de més pot ser un error de la hipotètica font, o una incorporació benintencionada amb finalitat exegetica –al legòrica i anagògica; al capdavant “*has itaque quaternarium figuras ecclesiarum iuxta exemplar, quod mihi, ut superius dictum est, sanctus Arculfus in paginula figuravit cerata, depinximus, non quod possit earum similitudo formari in pictura, sed ut dominicum monumentum, licet tali vili figuracione, in medietate rotundæ ecclesiæ constitutum mostretur aut quæ huic propior ecclesia vel quæ minus posita declaretur*”;<sup>XV</sup> i també l'una o l'altra d'aquestes raons poden valdre per a les quatre portes de fora de l'atri que emmirallen les quatre de dins.

<sup>147</sup> A la història de l'edifici n'hi ha uns quants, d'esdeveniments dramàtics. Virgilio C. Corbo el diu construït per voluntat de Constantí entre el 325 i el 335 (CORBO 1981, 27), tal com ja ho havia fet Grabar (GRABAR 2 1946, 257); Robert Ousterhout ho admet així (OUSTERHOUT 3 març 1989, 67) i Renata Salvarani també el vol consagrat el 335 (SALVARANI 1 2008, 118) i (SALVARANI 2 2010, 3); o potser va ser construït després de la mort de l'emperador (CONANT 1 gener 1956, 45); el cert és que quan Eusebi descriu les obres de Constantí i es concentra en la tomba de Crist (EUSEBI DE CESAREA 2 337, III, XXXIV), de les seves paraules no es desprèn que la vegi dins d'un edifici -ho assenyalava també Bianca Kühnel el 1987 (KÜHNEL 2 1987, 81); Eusebi només parlaria de la rotonda si volguéssim, contra tota la bibliografia, veure-la en l'*hemisphærium* de III, XXXVIII; Maraval addueix un altre text d'Eusebi que sembla contundent a l'hora de documentar l'existència d'una ordenació al voltant de la tomba descoberta (MARAVAL 1 1985, 254, n 24). Robert Morris (que seguia KLEINBAUER, W.E. “The Anastasis Rotunda and Christian Architectural Invention”, a KÜHNEL i NARKISS, *Real and Ideal Jerusalem*, 1998) admetia també que “*the date of the construction of the rotunda is also unclear*” (MORRIS 2005, 36); sí que és segur, però, que Egèria la va veure construïda quan va ser a Jerusalem, entre el 381 i el 384 (JANERAS 1993, 12 i 32). Els perses van conquerir Jerusalem el cinc de maig del 614 (MORRIS 2005, 90), i “*bruciarono tutto ciò che poterono bruciare*” (CORBO 1981, 75), però això, sempre amb Corbo, no hauria afectat l'obra de pedra, i la reconstrucció de la rotonda, amb Jerusalem encara en poder dels perses, l'hauria deixada pràcticament igual; els bizantins van recuperar la ciutat, només per tornar-la a perdre de seguida –el 638-, ara a mans dels àrabs, sense efectes catastròfics sobre l'edifici fins molts anys després: el 966, l'edifici va tornar a ser cremat i va estar deu anys sense coberta (OUSTERHOUT 3 març 1989, 69), i el setembre del 1009, el califa al-Hakim d'Egipte va ordenar-ne la destrucció completa (MORRIS 2005, 134), que es va executar però que no va aconseguir fer desaparèixer la part inferior de cap element significatiu (CORBO 1981, 150): la reconstrucció de c1042-1048, pactada el 1030 entre el fill d'al-Hakim i l'emperador Romà III i finançada després per l'emperador Constantí IX Monòmac, va poder reutilitzar-les, i l'únic canvi important de la planta va ser la introducció d'un absis a l'est (OUSTERHOUT 3 març 1989, 70) i, per a alguns autors, la galeria superior (KENAAN-KEDAR 1986, 109). Els croats van entrar a Jerusalem el quinze de juliol del 1099; sabem que el 1103 no havien començat encara cap obra de transformació, i que el 1165 ja les havien acabades: van eliminar l'absis afegit en la reconstrucció anterior i van substituir-lo per tot un edifici amb creuer, transsepte i capçalera oriental amb deambulatori i capelles radials (CORBO 1981, 183).

Més contingut arquitectònic podria tenir la línia recta dels espais de pas entre parets; que l'exegesi, és clar, també sabia utilitzar, però que podria molt ben ser el fòssil d'una qüestió de traçat que ens situaria en un terreny bastant diferent del de la geometria elemental: la del maneig simultani de la direccionalitat i la centralitat en els edificis de planta central i doble caixa, tan controlat encara cent trenta anys abans de *De locis sanctis* amb les pantalles en corba de Sant Vidal de Ravenna, que fan possible la correspondència dels grups de dues columnes amb intercolumnis idèntics a l'octògon exterior, la pantalla més propera i l'oposada –passos rectes–, alhora que mantenen un ritme constant sobre el perímetre de l'octògon interior (il 84).<sup>148</sup> L'orientació dels dos grups de quatre passos de l'Anàstasi és diferent segons el còdex -a Viena (il 76a) es disposen gairebé paral·lels, amb una desviació molt petita a banda i banda de l'eix de l'altar; a Zúric i a Karlsruhe (il 76c i 76d) estan en angle recte, a París l'angle s'obre fins a un terç de circumferència (il 76b)- però el que ens sembla aquí més significatiu és que tant a Viena com a París, dins de cada grup, els passos es dibuixen paral·lels entre ells; i encara a Karlsruhe, el dibuixant dubta si fer-los paral·lels o radials, com sí que ho són del tot els de Zúric –però només aquests. El paral·lelisme dels passos de Viena i de París és ben volgut: ho evidencia la diferència, acuradament conservada en aquests dos còdexs, amb el dibuix de l'església de l'Ascensió a la muntanya de les Oliveres, que segons la descripció escrita és “*grandis ecclesia [...] rotunda, ternas per circuitum cameratas habens porticus*” amb un interior que “*sine tecto et sine camara, ad caelum sub aere nudo aperte patet*”<sup>xvi</sup>, on l'arquitectura de l'edifici es representa, exactament igual que la de l'Anàstasi -amb tres cercles- però on els -aquí tres- passos d'entrada són sempre radials (il 77). Sembla que difícilment Viena i París haurien arribat independentment a la mateixa solució paral·lela si l'original perdut de tots dos –que ja devia ser, ell mateix, almenys una primera còpia<sup>xvii</sup>- no hagués presentat aquesta característica; el dibuixant de Zúric hauria vist i corregit un defecte geomètric<sup>149</sup> allà on podria haver-hi una indicació tant de la insuficiència clara del coneixement concret que Adamnan tenia de l'edifici, com del fet que sí que tenia alguna mena d'accés a coneixements d'ofici arquitectònic d'ordre més general, ni que fos en forma de recepta o de record literari.<sup>150</sup>

<sup>148</sup> Tant al primer resum de Beda com a la *Història eclesiàstica*, l'església encara “*introitus per tres e regione parietes habet*” ((BEDA EL VENERABLE I 703, I 180-1181) i (BEDA EL VENERABLE 5 731, V.16)); però l'expressió no devia tenir gaire sentit per a ell, i als dibuixos conservats del Sant Sepulcre del primer resum (els *Parisinus 2321* i *Vindobonensis 580* de la nota 134), els passos no hi són.

<sup>149</sup> Exactament igual com va fer-ho, deu segles després, qui vagi preparar el dibuix del Sant Sepulcre de l'edició de Migne, que va copiar el dibuix de París i també va canviar els passos a radials (ADAMNAN I c 680, 783-784).

<sup>150</sup> Contra Arwed Arnulf, que el 1997 determinava que ni Adamnan ni el seu informador “*mit der Disposition eines spätantiken Rundbaus nicht vertraut waren*” (ARNULF I 1998, 20), i que el 2006 considerava que la descripció de l'edifici no podia ser més maldestra i en conclouïa la ignorància arquitectònica de l'autor: “*Kurz gefaßt verrät die Zeichnung der Grabeskirchenrotunde auch die Eigenheiten der Beschreibung: Aus einem Rundbau mit innerer Säulenstellung wird eine Kirche mit Rotundität, « wunderbarer Rundheit », in tribus consurgens parietibus, « die sich in drei Mauern erhebt » zwischen denen Gänge liegen usw. Arculfus und Adamnanus entbehrten jeglicher Kenntnis architektonischer Formen und Termini. Der Bau ist in der Erinnerung nur als Addition von Wegen und Gängen präsent, allein Orientierung der Altäre, Tür- und Säulenzahlen sind darüber hinaus mittelsenswert. Das Grab selbst wird charakterisiert durch die Materialien Fels und Marmor, die Lage des Zugangs und die Größe der Grabkammer, in der neun Menschen stehend beten können. Die Raumhöhe bezeichnet die Angabe « eineinhalb Fuß über Scheitelhöhe eines mittelgroßen Mannes ». Die Orientierung der Zugänge wird verzeichnet. Jede Information ist durch Wegerinnerung eines durch die heiligen Stätten geschleusten Pilgers geprägt. Geometrische Abstraktion der Baukörper ersetzt den konstruktiven Nachvollzug, der technische und terminologische Kenntnisse erfordert hätte. Es fehlte offensichtlich ein literarisches Modell, ein Beschreibungsvorbild, das Dispositionsmöglichkeiten und Termini zur Bezeichnung des Gesehenen vermitteln konnte. Beda, der das Werk überarbeitete, glättete das ungelente Latein, wußte aber aus gleichem Grund die Beschreibungen nicht zu verbessern*” (ARNULF 2 2006, 109).

Les que sí que han de ser aportacions de Viena són la reorientació de tots dos grups de quatre passos cap a l'est<sup>151</sup> i la decisió de tallar els paraments que defineixen lateralment aquests passos – ininterromputs en totes les altres còpies<sup>152</sup>– dibuixant continu el primer deambulatori, per fer aparèixer sobre el cercle central uns quants elements discrets a banda i banda de la paret on hi ha l'altar davant l'entrada de la tomba: els passos rectes es materialitzarien així efectivament entre columnes, les columnes que ja hem notat admirades en la descripció escrita i ignorades del tot en els dibuixos de París, Zúric i Karlsruhe i a que aquí s'hauria decidit fer referència. Una referència en notació abreviada, que hauríem d'interpretar per arribar a saber que, de les tres parets de la descripció, les columnes en fan una; o potser només que hi ha suports verticals separats sense indicació concreta de com es generalitzen, que se'ns indiquen en un sisè del perímetre de la rotunda i que no podem interpretar equivocadament com a efectivament limitats aquí –que és el que aprendríem si decidíem aplicar el mateix codi literal que tan bé ens anava a Sankt Gallen– perquè el text ja ens ha ensenyat que n'hi ha força més que no se'n dibuixen.

De plantes dibuixades a l'alta Edat Mitjana, no ens en queden més.<sup>153</sup> La planta de Sankt Gallen sembla donar preferència a la lectura literal i utilitza un procediment de dibuix d'interpretació unívoca –tant com pot ser-ho una projecció. Els esquemes d'Adamnan es declaren explícitament suport de lectures exegetiques avançades: han de suportar interpretacions a diferents nivells; i per trobar-hi arquitectura

<sup>151</sup> La qüestió té algun interès: Vitruvi dóna els noms i les direccions dels vents que Adamnan fa servir per indicar les direccions de les sortides *-quatuor exitus ad Vulturum spectant, qui est Caecias dicitur ventus; alii vero quattuor ad Eurum respiciunt-* a *De Architectura libri decem* I,6; en totes les edicions que hem consultat, l'eure és sud-est i el voltorn se'n desvia només quinze graus cap al sud, molt a prop del dibuix de Viena; però el cècias –que en cap edició no s'identifica amb el voltorn– de vegades és un vent que es desvia de l'eure quinze graus cap al nord –simètric, doncs, del voltorn sobre l'eix de l'eure, i en tot cas proper tant al voltorn com a l'eure– i en d'altres és gairebé nord-est, a noranta graus del voltorn i setanta-cinc de l'eure. El de Vitruvi no és pas l'únic text que descriu els vents; Sèneca, a *Quaestiones naturales*, assimila eure i voltorn –al sud-est– i situa el cècias al nord-est (SÈNECA c 63, V, XVI, 3); Aulus Gellí, a *Noctium Atticarum*, posa l'eure a l'est i el voltorn al sud-est, i tot i que esmenta el cècias, no l'orienta (AULUS GELLI c 170, II, XXII); Faventí només cita l'eure, al sud-est (FAVENTÍ c 300, 42). Més proper en el temps a Adamnan, Sant Isidor, a *De natura rerum*, XXXVII (a l'edició de PL), sí que assimila voltorn amb cècias, entre est i nord-est, i deixa eure entre est i sud-est, aquest darrer bastant amb els altres autors; en dóna les mateixes direccions a les Etimologies, on no esmenta el cècias (ISIDOR I 615 c, XIII, XI) –val a dir que el voltorn i l'eure d'Isidor coincideixen exactament amb els de la rosa dels vents romana dels Museus Vaticans que descriu Plommer (PLOMMER 1973, 89). Cronològicament després d'Adamnan, però molt abans dels autors de les nostres còpies més antigues, Beda, al seu *De natura rerum*, explicava exactament el mateix que l'Isidor del mateix títol (BEDA EL VENERABLE 2 c 704, XXVII); i ja contemporani d'aquestes còpies, Raban Maur, a *De Universo*, seguia l'Isidor de les Etimologies: amb les mateixes direccions, però sense el cècias (RABAN MAUR 4 842-846, IX, XXV). El text d'Adamnan, identificant voltorn amb cècias, seguiria Isidor –una dependència que podria ser molt més àmplia: O'Loughlin subratlla la molta proximitat formal entre els dibuixos circulars de l'Anàstasi i l'Ascensió d'Adamnan i els dibuixos tan predominantment circulars d'Isidor a *De natura rerum*, altrament conegut, precisament per aquests dibuixos, com a *Liber rotarum*. Dels texts que llistem, l'únic que autoritzaria l'orientació tan propera dels dos grups de quatre passos que mostra el dibuix de Viena seria el de Vitruvi, si en trobàvem còpies medievals amb la proximitat entre els vents que hem assenyalat –però, òbviament, la nostra revisió no pretén cap exhaustivitat. Wilkinson proposa que els canvis de Viena respecte de les altres còpies –els que discutim al text i la corba dels absis– poden ser una correcció fonamentada en l'experiència d'una visita al lloc; no fa cap referència a l'altra variació, el dibuix de la tomba amb dos cercles, i no amb un de sol com en tots els altres dibuixos (WILKINSON 1977, 195).

<sup>152</sup> El dibuix del *Vindobonensis 609*, del segle XIII, que copia aquest *Vindobonensis 458*, torna a dibuixar continus aquests paraments; v nota 134. El dibuix de l'Anàstasi al *De locis sanctis* de Beda del *Vindobonensis 580*, del segle XI, reproduït per Wilkinson, diferencia dos grups de quatre punts sobre el cercle de les columnes que podrien representar també suports aïllats; no conté els passos tallant les altres parets (WILKINSON 1977, planxa 6, bV).

<sup>153</sup> Attilio Pracchi veu la planta d'un temple circular en la il·lustració del foli 58r del saltiri de Stuttgart, que data entre el 820 i el 830 (PRACCHI abril 1996); ens sembla clar, però, que és un dibuix generat amb unes altres convencions, i el manejarem més avall. El Saltiri és avui a la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, Cod. Bibl. 2° 23; la biblioteca el considera procedent de Saint-Germain-des-Prés.

enllà de la qualitat de rodonesa cal conjecturar. La distinció és antiga -Neuβ ja la manejava el 1922<sup>154</sup>- però d'utilitat auxiliar. La nostra mostra és massa reduïda per aconseguir conclusions més fortes: provarem d'ampliar-la amb les moltes miniatures que representen edificis de manera que sí que permeten “*similitudo formari in pictura*”.

La possibilitat mateixa d'arribar a cap mena de resultat poc o molt útil a partir de l'estudi de l'arquitectura representada en aquestes miniatures va ser negada amb contundència per Géza de Francovich el 1970. De Francovich començava discutint una interpretació tridimensional del mosaic del palau de Teodoric a Sant Apol·linar Nou, a Ravenna (*il 85*), que havia proposat Ejnar Dyggve el 1941,<sup>xxviii</sup> i la desqualificava tant per errada com per desinformada: Dyggve pretenia fer passar una lectura equivocada del mosaic que, a més, d'altres havien publicat força abans que ell,<sup>xxix</sup> per un descobriment sensacional. Establert això, de Francovich caracteritzava l'arquitectura de les miniatures medievals en general: sense excepcions, era una arquitectura sense cap veracitat, que “*viene intesa solamente come cornice che ha la precisa funzione di inquadrare le figure*”,<sup>xxx</sup> “*in cui i singoli elementi desunti dall'architettura reale compongono un insieme irreal creato dalla fantasia dell'artista incurante di nessi razionali*”,<sup>xxxi</sup> architectures que aquest artista maneja “*soprattutto come sfondi scenografici dei personaggi, come semplici cornici inquadranti le figure, disposto quindi a deformarle, a scomporle, a stilizzarle, a seconda delle esigenze compositive*”.<sup>xxxi</sup> A partir d'aquí, proposades com les de Walter Ueberwasser el 1951<sup>xxiii</sup> i Noël Duval el 1965,<sup>xxiv</sup> que havien intentat trobar una arquitectura realitzable a partir de les claus que creien que les miniatures proporcionaven, només conduïen a “*ricostruzioni grafiche completamente arbitrarie*” i no tenien cap sentit; de Paul Lampl, que el 1961 havia assajat una sistematització d'aquestes claus per aproximar-se a la lògica d'una representació que modernament llegíem fragmentària, però que volia ser de conjunt -sense però dibuixar cap reconstrucció arquitectònica concreta<sup>155</sup>- de Francovich en salvava amb condescendència alguna frase descontextualitzada -i trivialitzada- per condemnar-ne igualment la voluntat global.

De Francovich va rebre el suport explícit -i important- de Friedrich Wilhelm Deichmann el 1974: les architectures del Saltiri d'Utrecht, que Duval s'havia dedicat a analitzar amb precisió, no eren sinó “*eine phantastische Architektur*”;<sup>xxv</sup> i “*es ist bei der Domus Dei des Palters ein himmlisches Gebäude dargestellt, also keine irdische Realität, keine gebaute Architektur*”,<sup>156</sup> d'on conclouïa que el funcional, en aquests dibuixos, havia estat precisament l'allunyament màxim de qualsevol veracitat. Deichmann ho proclamava així en el marc solemne de la seva obra sobre Ravenna;<sup>xxvi</sup> però l'esbalaiment que sentim davant

<sup>154</sup> Sobre algunes il·lustracions de la Bíblia de Ripoll: “*Fol 208 und 208v sind rein illustrativ [...] Die Erweckungsvision und die Tempelvision fol. 209 dagegen entspringen einer Handschrift, wo sie, jede für sich, in einem erbaulichen oder typologisch-belehrenden Sinne verwendet worden waren, so wie es der Charakter der Bilder des A.T. ist, die in die byzantinische Kunst übergegangen sind*” (NEUß 2 1922, 89). Analitzem més avall el Temple d'Ezequiel del f 209.

<sup>155</sup> Literalment, Lampl enuncïava que “*no serious effort has been made to find valid generic rules for representation of architecture in the Early Middle Ages*” (LAMPL 1960-1961, 6); i, tot i que efectivament no ho dibuixava, sí que explicava una proposta concreta de lectura del *Palatium* de Sant Apol·linar Nou, diferent de la de Dyggve.

<sup>156</sup> Que representin o no edificis reals no és la qüestió fonamental que separa de Francovich d'Ueberwasser o Duval, sinó que representin o no arquitectura articulada; Jean-Claude Schmitt defensa, el 2006, el mateix que de Francovich quan, bo i veient el Sant Sepulcre de Jerusalem en una miniatura de l'evangeliari otomà de Gniezno, assegura que “*poser la question d'une quelconque ressemblance avec cet édifice n'aurait aucun sens. Le rapport de l'image au Sépulcre du Christ est indiciel, non mimétique*” i que “*l'image ne dépeint pas un espace, elle permet au locus emblématique des Loca Sancta, qui composent imaginairement la Terre sainte, de trouver en elle son lieu propre*” (SCHMITT 2007, 319-320).

d'aquest treball monumental no millora un argument doblement fràgil: ni la representació del divers deixa d'explicar-nos el semblant, ni és gens evident que la construcció de l'església no aspiri precisament a materialitzar el divers. Creiem, en aquest sentit, que Mireille Mentré va aconseguir —o va donar solidesa a— alguns resultats que poden orientar-nos quan va interpretar repetidament, en els seus treballs sobre les il·lustracions del Beatus,<sup>157</sup> a més dels procediments de representació del món encara ordenat segons el criteri de l'origen, els d'aquell fantàstic de l'ordre nou i definitiu de l'arquitectura celestial; amb la idea, per al primer, que les franges horitzontals de colors que cobrien els folis “*souignent les valeurs spatio-temporelles attachées aux thèmes correspondants, et organisent d'autre part la surface peinte selon un haut, un bas, une droite, une gauche, restituant visuellement la structuration du monde créée*”; i per al segon, que l'adopció, per a la nova Jerusalem, d'una representació centrada en la seva planta quadrada i que n'abatia cadascun dels alçats des del centre de la figura (il 86-91) “*marque l'absolue altérité de cette Ville du ciel par rapport a toute ville, et toute réalité, terrestres [...] n'a, elle, ni haut, ni bas, ni gauche, ni droite, vu que tout est disposé selon une symétrie parfaite et rigoureuse; les couleurs, également, y offrent des alternances régulières, en damier de deux tons pour la place centrale de la ville*”.<sup>158</sup> Segurament l'explicació veia més orgàniques del compte les bandes de fons, i hauria estat més ajustat entendre que de vegades tenien sentit classificatori (il 92), o es corresponien amb elements ben físics (il 93), o fins s'utilitzaven mecànicament (il 94 i 95);<sup>159</sup> però d'altres el difícil és no acceptar-la del tot i no reconèixer en aquestes bandes la voluntat de constituir-se en elements articuladors del temps i els llocs de la narració: la Dona embolcallada de sol i amb la lluna sota els peus les travessa encaçada pel gran Drac dels set caps i color de foc, i se n'escapa cap al desert amb les ales de l'àliga mentre el monstre escup inútilment rere d'ella l'aigua de la riuada que hauria d'arrossegar-la però que la terra engoleix (il 96);<sup>XXVII</sup> la Bèstia que puja del mar i el mateix Drac són adorats, l'un i l'altre, per tots els habitants de la terra, aquí, allà i pertot, i hi escampen sobergeries i blasfèmies durant quaranta-dos mesos (il 97);<sup>XXVIII</sup> o, més instrumentalment, l'imperialisme, la guerra, la fam i la mort que surten dalt dels seus cavalls a matar la quarta part de la terra poden col·locar-se en el foli en ordre d'aparició i en posició equivalent perquè el primer terme ha estat duplicat en vertical (il 98).<sup>XXIX</sup> I també segurament, l'entusiasme de Mentré per la projecció que feia de la ciutat del cel un lloc on no hi havia “*ni haut, ni bas, ni gauche, ni droite*” és molt lineal i exigeix ignorar la Jerusalem celestial del Beatus de Girona (il 199), que amb el desplaçament i desplegament dels seus alçats,<sup>160</sup> visibles tots en la direcció normal de lectura, per sobre i per sota de la planta de la ciutat

<sup>157</sup> En recollim exemples des de finals del X fins a mitjan XI, amb un únic cas de finals de l'XI.

<sup>158</sup> (MENTRÉ 6 1986, 18). El 1984, entre la representació del món de la creació i la de l'eternitat, havia intentat modelar la manera com els Beatus figuraven la desaparició progressiva de l'ordre espacial i temporal: “*le paroxysme, peut-être, de ces images déconnectées du sensible et de la durée est atteint, autour de l'an mil, par les peintures des Beatus, ainsi, par exemple, celle qui présente les sept anges aux sept coupes d'Ap 15,1 dans le Beatus d'Urgell. Non seulement les anges y sont debout sans appui au sol, et sans épaisseur corporelle, mais la surface picturale (en la partie basse) est faite de zones colorées en aplat ne supportant aucune figuration. On a l'impression d'un espace sans espace, pour un temps sans temps*” (MENTRÉ 5 1984, 124). La idea havia estat enunciada també per Agostino Colli el 1982: “*L'intenzione dei miniatori mozarabici è dunque di condurre il monaco che si dedica alla «lectio divina» a superare progressivamente la realtà visibile, verso la contemplazione dell'invisibile; essi invitano a leggere secondo il «sensus spiritualis», tutti gli elementi sono dati per esser percepiti secondo un'ottica concettuale: grazie al disinteresse ed, anzi, al rovesciamento dei valori visuali del mondo naturale viene suggerito il mondo trascendente*” (COLLI I 1982, 117). En un terreny que no és el de les impressions, però que podria donar algun suport a la idea de la representació de l'altre, anotem que els escaquers que centren aquestes representacions de la Jerusalem celestial al Beatus Morgan, al d'Urgell i al de Facund no mantenen la regularitat: no és possible restituir cap d'aquestes quadrícules, perquè no tenen el mateix nombre de mòduls en les bandes paral·leles extremes.

<sup>159</sup> I van continuar utilitzant-s'hi després; a la pintura mural de Sant Joan de Boí, per exemple.

<sup>160</sup> I que no és doncs l'axonometria estrictament vertical amb que la comparava Gerardo Boto; però sí que és útil la seva observació sobre com les torres es concentren exclusivament en la muralla representada a la part superior del foli (BOTO VARELA 1996, 19-20).

del cel –amb totes les torres acumulades a dalt-, arribava a un resultat equivalent, o més eficaç encara en relació amb l’anul·lació d’aquest dalt i baix i dreta i esquerra, i també de l’ençà i de l’enllà que completaven les sis direccions del món;<sup>161</sup> però la constatació només afebleix la pretesa exclusivitat d’un procediment gràfic a l’hora d’expressar aquesta indiferència,<sup>162</sup> i potser qüestiona de retop que les bandes diferenciessin les direccions en un sentit que no fos genèric: no impugna, ben al contrari, l’interès d’haver assenyalat el paper central de la posició quan es tracta de representar el manteniment de l’ordre de la creació o la seva substitució pel de l’eternitat.<sup>163</sup> Quant a les observacions de l’autora sobre la fidelitat, en les miniatures que examinava, a una figuració radicalment esquematitzada, la multiplicitat dels angles de visió i la llegibilitat plena dels elements seleccionats per a la reproducció, la prioritat de la representació conceptual, la presentació simultània de l’interior i l’exterior, o la projecció en alçat per cada element particular,<sup>xxx</sup> Mentre hi desenvolupava temes que ja havia recorregut Miriam Schild Bunim el 1940: Bunim veia actiu, en la pintura altmedieval, un espai tridimensional no representatiu que es mostra com “*a stage without its scenery*” distingint el pla del terra del pla del fons, tots dos neutres,<sup>xxxi</sup> -

<sup>161</sup> Aristòtil les havia desenvolupat a la *Física*, IV,1, i havia ensenyat que tenien alguna condició d’absolut: “Les locomocions típiques dels cossos naturals elementals –és a dir, el foc, la terra, i els altres- mostren no només que el lloc és alguna cosa, sinó també que exerceix una certa influència. Cadascun d’ells va a parar al seu lloc, si no li’n privem, l’un amunt, l’altre avall. Ara, aquestes són les regions o classes de lloc –amunt i avall i la resta de les sis direccions. Aquestes distincions (amunt i avall i dreta i esquerra, i etc.), doncs, no només valen en relació amb nosaltres. Per nosaltres no són sempre les mateixes, sinó que canvien amb la direcció que adoptem: per això la mateixa cosa pot ser tant a la dreta com a l’esquerra, amunt i avall, ençà i enllà. Però en la naturalesa tot és diferent, quan es considera en ell mateix. No és una direcció qualsevol, la que pot ser «amunt», sinó aquella on van el foc i el que és lleuger; igualment, «avall» no és cap direcció qualsevol, sinó aquella on van el que té pes i el que és fet de terra –cosa que implica que aquests llocs no difereixen només per posició relativa, sinó també perquè posseeixen potències diferents”. La *Física* no es va traduir al llatí fins al segle XII, però les sis direccions apareixen almenys en el comentari de Boeci a les *Categorías*, que sí que es va manejar sempre: al catàleg del 1047 de la biblioteca de Ripoll n’hi havia dues còpies (BEER 1909-1910). Eriúgena, quan s’hi refereix al *Periphyseon* (“*Omnis enim quantitas tribus spatiis extenditur: Longitudine quidem, Latitudine, Altitudine; quae item tria spatia senario protenduntur numero; nam Longitudo sursum et deorsum; Altitudo ante et retro; Latitudo dextrorsum et sinistrorsum porrigitur*” (ERIÚGENA Ib 862-866, 52)), les fa completament relatives: “*non enim haec nomina ex natura rerum proveniunt, sed respectu quodam intuitus eas per partes. Sursum siquidem et deorsum in universo non est, atque ideo neque superiora, neque inferiora; neque media in universo sunt; nam universitatis consideratio haec respicit, partium vero introducit intentio*” (ERIÚGENA Ib 862-866, 55-56)

<sup>162</sup> Christian Heck veu una voluntat equivalent, manejada amb la multiplicació del sentit de lectura dels versos, als tres últims poemes de *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur: “*dans tout le poème, la lecture suit bien sûr l'ordre normal de l'écriture en Occident: du haut vers le bas, et de la gauche vers la droite; ceci rappelant que l'écriture garde de façon conventionnelle une modalité d'inscription dans l'espace. C'est en respectant ces deux directions que se lisent les textes incrits dans les figures abstraites. Mais les trois derniers poèmes [...] Dans le poème XXVI, une seule des dimensions (verticale ou horizontale) de la croix suffit, quelle qu'elle soit, pour lire le vers, car c'est le même vers qui y est incrit deux fois. Dans le poème XXVII, on reprend le même principe, mais encore accentué, en deux vers: le premier se lit dans la verticale, le second dans l'horizontale. Mais le second est l'inverse du premier, ce qui fait que le second se lit aussi quand on lit le premier de bas en haut, et le premier se lit aussi quand on lit le second de droite à gauche [...] Dans la verticale, on lit le premier vers à l'aller, le second au retour, dans l'horizontale le second à l'aller, le premier au retour. Une seule des deux dimensions de la croix suffit, car les deux vers s'y trouvent. Enfin, dans le poème XXVIII, le dernier du traité, un vers unique est présent dans les deux bras de la croix. Mais il se lit en palindrome, c'est-à-dire à l'endroit comme à l'envers: Oro te ramus aram, ara sumar et oro (O bois, je t'implore, toi qui est autel, et j'implore d'être emporté sur ton autel). Une seule des deux dimensions de la croix suffit pour lire le vers, mais en plus on perd même le sens de lecture, qui ne compte plus. Haut, bas, droite, gauche, aucune importance pour lire. Cette perte des repères spatiaux pour exprimer l'invisible à travers le visible correspond à cete quête de l'au-delà qu'exprime Raban Maur: citons la declaratio du poème II: « cette figure montre la croix du Christ: par ses quatre branches, elle embrasse tout, aux cieux, sur terre et sous terre, c'est-à-dire le visible et l'invisible, l'animé et l'inanimé ». Et le poème XI: « a partir de l'invisible, la sante gloire de la croix respandit »” (HECK 2006, 119-120).*

<sup>163</sup> Peter Klein va avançar molt menys el 1998 quan va intentar aplicar la idea de la visió espiritual de Sant Agustí a les visions apocalíptiques: “*the visions of the Apocalypse of St. John belong to the second category of vision [...] the unmediated contemplation of the Divine does not take place in the visions of the Apocalypse [...] Nevertheless, for the representation of the apocalyptic visions there remained the paradox that something should be visualized which, in principle, could not be seen by corporeal eyes and which was different from physical reality. Hence, the medieval artists had to develop formal and iconographical devices that made clear that the apocalyptic visions of St. John referred to another kind of reality and that this visionary experience was different from the normal kind of seeing, though the seer himself still belonged to physical reality*” (KLEIN 9 1998, 248-250).

tot i que la neutralitat del fons podia estratificar-se en bandes horitzontals, com als exemples paleocristians que “*became the model for Carolingian illumination*”<sup>xxxii</sup> i es referia a exemples dels segles X i XI en què es distingia el fons de l’interior d’un edifici del fons exterior, amb colors diferents,<sup>xxxiii</sup> i això en un context que entenia de pràctica desaparició de qualsevol tridimensionalitat que no fos aquesta essencial; i recollia com les figures i els objectes que es situaven en aquestes tres dimensions es representaven conceptualment, en la seva forma “tàctil”, o “real”, molt més que no pas en l’òptica, i que la representació conceptual era singularment apta per transmetre continguts i significacions a través de la posició i la grandària.<sup>xxxiv</sup> Mentre feia també aquesta darrera afirmació, bé que girant els termes: “*les motifs ne sont pas liés par une vraisemblance visuelle explicitée, mais par leur liaison exégétique et spirituelle*”.<sup>xxxv</sup> Sembla que es reforça el paral·lel que esbossaven les plantes de Sankt Gallen i d’Adamnan: en aquestes imatges de voluntat exegetica, com a les plantes d’Adamnan que també en tenien, el lloc i les seves característiques no se’ns donen òpticament; i a l’altra banda, podem adduir uns dibuixos on, com a la planta de Sankt Gallen, el contingut literal era molt clarament predominant: la Bíblia de Rodes, a la primera meitat del segle XI,<sup>164</sup> il·lustrava la història de Bel, de cap al final del llibre de Daniel (Dn 14,1-22): una narració estrictament humana de desemascament d’uns escurabosses utilitzant l’enginy, sense cap classe d’intervenció divina;<sup>165</sup> l’il·lustrador de la Bíblia la va resoldre amb dos dibuixos successius –vinyetes d’un còmic (il 100)- on no va tenir cap dificultat a posar cada cosa al lloc on òpticament li tocava: el túnel a sota, la taula al costat, l’ídol presidint-la, els personatges en profunditat – sí que és molt gros el Daniel triomfant- i al fons una arquitectura ben creïble. És clar que sabia dibuixar així;<sup>166</sup> i també ho és que no ho trobava gaire interessant i que la imatge valuosa era l’altra, la que Yves Christe va designar el 1979 com a “*image synthétique*”: “*images synthétiques [...] ces visions solennelles combinant en les superposant des références scripturaires assez complexes, où le souci de littéralité est évidemment absent [...] on doit admettre que la volonté de commenter, d’interpréter, était au moins aussi vive que celle d’illustrer*”.<sup>xxxvi</sup>

No hi havia exegesi, però, ni necessitat de referències bíbliques, a les lectures conceptuals i no òptiques de les imatges, que certament tendien a solemnes i no ens costa qualificar de “sintètiques”, que examinaven els autors que de Francovich havia decidit combatre; no n’hi havia a la del *Palatium* de Sant Apol·linar Nou amb què Dyggve l’havia encès el primer. La posició que Dyggve havia defensat era que el mosaic del *Palatium* representava les tres façanes d’una U que emmarcaven un espai central descobert: “*bisogna cioè immaginari le due ali laterali dell’edificio rientranti ad angolo retto verso l’osservatore, dunque limitanti un ambiente rettangolare*”<sup>167</sup> (il 101); s’havia de tenir en compte que “*nella tarda antichità la*

<sup>164</sup> Per a la datació, v la nota 185 i el text que hi remet.

<sup>165</sup> Els setanta sacerdots babilonis del déu Bel enganyen el seu poble i el rei fent-los creure que a la nit, quan el temple queda buit i tancat, el déu consumeix la totalitat de la gran quantitat de menjar i de vi que els exigeixen cada dia: en realitat, tenen un passatge que els permet entrar-hi en secret, ells i les seves famílies, i alimentar-se a càrrec de l’erari; Daniel, que es riu de la credulitat del rei, és condemnat a mort si no demostra que l’estàtua de Bel no es menja res, i se’n surt escampant cendra a terra quan els sacerdots ja són fora i acompanyant el rei l’endemà a l’hora de trencar el segell de la porta per comprovar que les ofrenes han tornat a desaparèixer i mostrar-li, sempre rialler, la gran quantitat de petjades que hi ha pertot; els sacerdots són executats i Daniel destrueix ídol i temple. Naturalment, “ningú, per insensat o neci que sigui, no gosarà afirmar” que a l’Escriptura hi hagi res de gratuït (v nota 105); però hi ha casos i casos, i Esglésies que no consideren canònica aquesta narració.

<sup>166</sup> Contra les conseqüències que podrien derivar de l’acceptació mecànica de la idea que “*il n’existe rien dans le vocabulaire de l’époque romane qui traduise notre notion d’espace, et l’art de la période ignore la figuration de l’espace. Il n’en reste pas moins que nous projetons par une habitude invincible les repères d’un espace tridimensionnel dans les peintures, au lieu de lire les fonds monocolores, par exemple, comme extérieurs à la représentation*” (WIRTH 2 1999, 8).

<sup>167</sup> (DYGGVE 1941, 16-17); amb una idea molt semblant, Norbert Schneider va interpretar, el 1972-1973, l’arquitectura representada sobre els arcs de la *Vida de Sant Bertí* (il 102 i 103), c1000, “*zweiseitigen (multiperspektivischen) Sehens [...] Auf der*

*rappresentazione artistica si basa sopra un concetto fortemente geometrico e non naturalistico della realtà, ciò che riesce strano ai nostri occhi moderni, avvezzi ad una rappresentazione in prospettiva*”,<sup>xxxvii</sup> questió que Dyggve s’esforçava a documentar amb exemples escultòrics per fonamentar que “*il musicista si è servito di una maniera allora usuale quando si voleva rappresentare uno spazio interno monumentale, e cioè aprendo simmetricamente e geometricamente i lati dell’ambiente, riproduzione che – ciò che mi pare abbastanza documentato dagli esempi prodotti - era in completo accordo con le regole stilistico-artistiche dell’epoca*”.<sup>xxxviii</sup> Aquest espai descobert així monumentalitzat precedia la sala del tron que s’anunciava rere el frontó, i era el lloc on el rei es presentava davant del poble per rebre’n les aclamacions; havia estat construït també al palau de Dioclecià a Split, on encara era visible (il 104); i de fet materialitzava un tipus fins aleshores ocult als ulls dels estudiosos, la “*basilica ipetrale per cerimonie*”, en què es fonamentava una bona part de l’evolució de l’arquitectura occidental durant l’Edat Mitjana. Dyggve estava del tot convençut de la novetat de la seva aportació: “*a motivo della maniera con la quale l’artefice rappresentò il Palazzo, questo ha, per così dire, dormito il sonno della bella dormiente nel bosco, sonno però dal quale io mi credo in grado di destarlo con la mia nuova interpretazione della figurazione architettonica, il che forma il contenuto di questo mio lavoro*”,<sup>xxxix</sup> i naturalment de Francovich no es va estar d’assenyalar, tal com ja ho havia fet Duval el 1965 des d’una posició ben diferent,<sup>xl</sup> que aquesta U ja l’havien vista Jean Ebersolt el 1910<sup>168</sup> i François Benoit el 1933;<sup>169</sup> i encara abans Albrecht Haupt el 1909,<sup>170</sup> que Duval no havia citat.<sup>171</sup>

---

*Bertinus-Miniatur dann der mittlere, von zwei Seitentürmen flankierte Turm sowohl als Westwerk als auch als « wetlicher » Vierungsturm angesehen werden [...] Die bogenartig die Türme hinterfangende bzw. von ihnen durchbrochene Architektur lässt sich als Langhaus lesen [...] Da Allansichtigkeit angestrebt ist, können die Raunteile B1 und B2 als von zwei Seiten betrachteter einheitlicher Raumkörper verstanden werden. Die Türme C1 und C2 verstehe ich [...] als Erscheinungsformen eines Turmes, nämlich des «Vierungsturmes Ost» [...] Transeptsarme [...] Apsis”* (N. SCHNEIDER 1973, 118-120); no és especialment diferent de la manera com Jean Wirth volia adaptar, el 1999, la noció de «representació desdoblada» de Lévi-Strauss –per a ell, «split representation»- a la imatge romànica (WIRTH 2 1999, 8 i 119-122).

<sup>168</sup> “*Le palais que Théodoric, roi des Ostrogoths, se fit construire à Ravenne, après s’être emparé de la ville à la fin du cinquième siècle [...] Une façade de ce palais est représentée sur la célèbre mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne. Au milieu se détache un portique surmonté d’un fronton triangulaire, où se lit l’inscription PALATIVM. [...] De chaque côté du portique, figurent des colonnades [...] Ce péristyle doit figurer la façade des appartements du roi. Le portique [...] présente aussi une ressemblance frappante avec le péristyle du palais de Diocletien. Ici, des arcades sont disposées de chaque côté de la cour, par laquelle on accède à l’édifice principal du palais, dont la façade est décorée d’un fronton triangulaire [...]*” (EBERSOLT 1910, 165-166)

<sup>169</sup> “*Quelques textes relatifs au palais de Théodoric à Ravenne, une image partielle de celui-ci sur une mosaïque à Saint-Apollinaire-le-Neuf nous apprennent qu’au VI<sup>e</sup> siècle, l’Architecture adriatique concevait le palais sur le modèle proposé par l’art déjà orientalisant du Bas-Empire romain. La partie officielle consistait, exactement comme au palais de Dioclétien à Spalato, en une cour quadrangulaire bordée de portiques, au fond de laquelle se dressait la façade de la salle du trône; la seule différence était qu’à Ravenne les portiques étaient surmontés d’un étage*” (BENOIT 1933, 54-55). Benoit inclou un dibuix del palau de Teodoric i del de Dioclecià, tots dos ens perspectiva, el de Ravenna amb les ales del mosaic girades d’acord amb el seu text.

<sup>170</sup> Haupt comença estudiant la reconstrucció del palau de Teodoric, i passa després al mosaic: “[...] und gegenüber einen höheren von vier Säulen getragenen Giebel, wie er gerade Platz hat, so haben wir tatsächlich ein Bild vor uns, das dem der freilich größeren Haupthalle im Palast zu Spalato [...] die als Eingang zu des Kaisers Räumen führt, ganz ähnlich ist. Theoderich kannte diesen Palast, da er ihn jedenfalls einst bewohnt hatte. So mag er das Motiv hierher übernommen haben. Aber hier tritt ein Merkwürdiges ein: die Erinnerungen das Bild «Palatium» in der Hofkirche. Wenn wir uns auf diesem Mosaik die zwei Flügelbauten nicht als in gleicher Flucht mit diesem fortlaufend, sondern als nach vorn geknickt und rechtwinklig zu ihm stehend denken, was auf dem Mosaik in Perspektive doch nicht darstellbar war, dann haben wir ein Bild, welches genau dem des Palasthofes in Spalato entspricht, nur daß es über den seitlichen Hallen Obergeschosse besitzt; also wie die von uns soeben rekonstruierte Hofanlage und der bestehende Rest nach vorn zu noch heute” (HAUPT 1909, 155-156).

<sup>171</sup> Francovich no es va estar de rabejar-se en l’encantada i el seu son, és clar (FRANCOVICH 1970, 6-7). D’altra banda, el de Dyggve és un cas extraordinari de longevitat polèmica; Rafael Hidalgo el 2007 i Deborah Maukopf Deliyannis el 2010 encara es consideren obligats a negar validesa –sense argumentar-ho- a la seva lectura del palau: “*es de nuevo la teoría tradicional la que cobra hoy vigor, según la cual la representación del mosaico es mucho más realista y sencilla de lo que otras propuestas han querido ver. De esta manera lo diseñado sería en sentido estricto la fachada del palacio, lineal y con una doble galería arcada en los laterales [...] y con acceso tripartito central, ligeramente proyectado con respecto a los frentes laterales*” (HIDALGO 2007, 163); i “*the image [del*



Ueberwasser havia explicat que les estilitzacions de les miniatures otonianes simplificaven tipus arquitectònics consolidats, havia generat efectivament les reconstruccions gràfiques de què l'acusava de Francovich, i n'havia suggerit d'altres sense arribar a dibuixar-les; així, l'emperador Otó III rebia l'homenatge de les nacions (il 105 i 106a) a la sala del tron d'una "Langhaus"<sup>XLII</sup> i, quant al lloc on els tres reis es disposaven a l'adoració (il 107a), també "ist ein Langhaus gemeint";<sup>XLIII</sup> en canvi, la mare de Déu que havia de rebre aquesta adoració (il 108a) seia en un tron sota d'un "Tabernakel mit Giebelaufsätzen über den vier Arkaden", "wie es die Umzeichnung in die uns gewohnte perspektivische Darstellung erklärt"<sup>XLIII</sup> (il 109). En tots tres casos, la clau de lectura era a la part superior de la miniatura, on es representava la coberta: la d'Otó III era una "Satteldach" que "hat sich auf ein Minimum verschmälert", però on "bleibt der kleine, fensterversehene Giebel deutlich, der das – in doppelt-planer Darstellung – waagrecht ausgerichtete Dach als Langhausdach kenntlich macht",<sup>XLIV</sup> i la dels tres reis era anàloga en aquesta; la de la mare de Déu costava més d'interpretar: "Doch kann das Dach mit seinen drei (!) Giebeln zunächst nicht verstanden werden. Auch fallen die Ziegelschrägen nicht parallel, sondern sie sind zwischen den Giebeln auf die Mitte zu gegeneinander gerichtet [...] Es liegt in der Tat die doppelt-plane Darstellung eines quadratischen Bauwerks vor [...] Lediglich diese kleinen Giebel stehen in der Bauzeichnung nicht an der richtigen Stelle, offenbar aus besonderen Akzentbetonungen für die figürliche Komposition".<sup>XLV</sup> Aquestes cobertes que deien el tipus no pretenien establir cap relació sintàctica amb els elements de l'arquitectura de sota: l'horitzontal inferior de la cornisa en els dos primers casos, la que limitava per baix teules i frontons en el tercer, separaven dues representacions completament diferents i no hi havia cap pretensió de suggerir que les columnes suportessin la coberta. Les columnes eren de l'interior, i aquest volia ser el moment fort de la tesi: sota les cobertes que explicaven l'existència d'un exterior alhora que l'excloïen de la part important de la representació, es desplegava una idea d'espai interior tridimensional que es presentava en la projecció ortogonal de les columnes i l'axonometria vertical del pla del paviment i la paret del fons (il 106b, 107b i 108b), una consciència de l'essència de l'espai interior que s'entenia en les seves dimensions absolutes i autèntiques i no en cap de les múltiples aparences on la vista podria enganyar-se<sup>XLVI</sup> -una consciència, en aquells anys del canvi de mil·lenni, adquirida de poc.<sup>172</sup> La mirada perspectiva s'errava quan creia que les figures s'havien disposat flotant en un espai concret; en realitat, no eren ni al davant ni al darrere, ni ençà ni enllà de cap element: eren dins d'un espai l'essència del qual era la interioritat. Ueberwasser desplegava, amb tot això, l'espai tridimensional no representatiu de Bunim, sense cap referència a les direccions aristotèliques; semblava que hi ressonés, si de cas, la definició de lloc que Aristòtil havia elaborat, "el lloc és el límit més interior i estàtic d'allò que conté", "no són només els límits del recipient allò que sembla que sigui el lloc, sinó també allò que hi ha entre ells, que es considera buit",<sup>173</sup> molt passada per la lectura que n'havia fet Eriúgena, "nihil aliud Locus sit nisi terminus atque definitio cujusque finitae naturae",<sup>XLVII</sup> "Locus [...] in definitionibus rerum quae definiri possunt, constituitur. Nil enim aliud es Locus

---

palau de Teodoric al mosaic de Sant Apol·linar nou] depicts a façade composed of colonnades flanking a projecting central pedimented entrance. Such a façade could have been found either on the exterior of the palace or as one side of a colonnaded courtyard within a palace [...] This simple explanation is perfectly satisfying" (DELIYANNIS 2010, 161); tant l'un com l'altra semblen donar per bona la reivindicació d'originalitat de Dyggve sobre la idea que les ales del *Palatium* no eren coplanars amb el cos central.

<sup>172</sup> (UEBERWASSER 1951, 60). Ja hem assenyalat abans que en tot el programa de la capella de Carles el Calb, Eriúgena no fa sinó referències interiors; al segle VI, els poemes de Venanci Fortunat saltaven amb tota facilitat de l'interior a l'exterior i hi veïen sempre la mateixa resplendor de la llum: v, a la nota 83, els dedicats a l'església del bisbe de Nantes i a la catedral de París, l'església de la Santa Creu, a l'emplaçament de Saint-Germain des Prés.

<sup>173</sup> Aristòtil arriba en aquesta definició, i amb aquest matís, a *Física*, IV,4; a les *Categorías* havia parlat del lloc en discutir la quantitat, però havia renunciat explícitament a fer-ne cap elaboració específica (ARISTÒTIL c330aC, 122-123).

*nisi ambitus, quo unumquodque certis terminis concluditur*”,<sup>XLVIII</sup> que acabava essent ben idealista, “*Locorum autem multae species sunt; tot enim loca sunt, quot res quae circumscribi possunt, sive corporales, sive incorporales sint*”,<sup>XLIX</sup> i acaba essent obligat “*his rationibus cogor fateri, non esse locum nisi in animo- Si enim diffinitio omnis in disciplina est, et omnis disciplina in animo; necessario locus omnis, quia diffinitio est, non alibi nisi in animo erit*”,<sup>L</sup> i entendre que “*si ergo mundus iste visibilis corpus est, sequitur necessario ut et partes ejus corpora sint [...] videsne itaque quomodo praedictis rationibus confectum est hunc mundum cum artibus suis non esse locum, sed loco contineri, hoc est, certo diffinitionis suae ambitu?*”.<sup>LI</sup>

Si a Ueberwasser li calien representacions d’arquitectura molt sumàries i que poguessin suportar la idea de la projecció plana, Lampl volia arribar a unificar les més complexes quant al nombre de punts de vista manejats: que n’hi hagués més d’un –que l’objecte es veiés de front i de costat, o també de darrere-; que dels edificis se n’ensenyés alhora el dins i el fora, i de l’un o de l’altre més d’una visió; que el davant i el darrere s’invertissin; que les dimensions relatives reals es mantinguessin tan poc i es subvertissin francament; que de l’ampli catàleg de les deformacions utilitzades les úniques que semblés que en quedaven excloses fossin les pròpies de la perspectiva; que tot això junt caracteritzés la representació arquitectònica altmedieval, s’explicava perquè l’objectiu que es perseguia era presentar el concepte mental que l’artista s’havia format de l’edifici en el seu conjunt, que era precisament el que mai no podia

donar cap visió realista particular.<sup>174</sup> Certament, la via del concepte mental podia conduir a una reducció a la quinta essència –diferent sempre de la interioritat d’Ueberwasser: l’arc triomfal o el cimbori podien representar tota l’església, una única columna podia representar tota una columnata, perquè “*essential elements are enlarged, projected into the foreground, unessential ones are reduced in size or left off altogether*”-;<sup>LII</sup> però Lampl es trobava molt més còmode quan podia treballar amb “*a complex of successive and juxtaposed images, in the way a sentence expresses a succession of ideas, a description enumerates successively the single features*”:<sup>LIII</sup> cadascuna de les seves quaranta-tres petites il·lustracions podia descriure’s en aquestes termes (il 110, 111 i 112).

Duval havia examinat la lectura de Dyggve per al mosaic del *Palatium* el 1960, s’havia fixat detalladament en l’encontre entre el cos central i les ales i n’havia deduït que, si hi havia alguna tridimensionalitat suggerida, era del pla del cos central enrere:<sup>LIV</sup> les ales podien sortir del pla de la representació obliquament o perpendicularment, però no cap a l’espectador sinó allunyant-se’n (il 113); tanmateix, encara que “*les indications de la perspective [...] ne permettent pas d’écarter absolument*” cap d’aquestes possibilitats, la interpretació del palau com a edifici que desplega en tota l’amplada una gran façana fonamentalment coplanar “*est évidemment la plus vraisemblable*”.<sup>LV</sup> L’any següent, però, l’estudi del mosaic

<sup>174</sup> Ja hem vist la idea més amunt, en Bunim. El 1946, André Grabar va proposar Plotí com a origen de tota aquesta representació que s’allunya de l’òptica: “*Par les opinions qu’il a émises sur la manière dont il convient d’étudier l’œuvre d’art, d’interroger et de jouir de toute vision et en particulier de la contemplation d’une création artistique, Plotin annonce le spectateur du Moyen Âge. Et ce sont les formes anticlassiques médiévales qui semblent le mieux répondre à ce programme nouveau, dont Plotin, le premier, nous indique les éléments*” (GRABAR I 1946, 16). La referència va tenir els seus desenvolupaments; així, Luigi Vagnetti, el 1979: “*vale la pena di ricordare che, coerentemente con la sostanza unitaria del pensiero plotiniano, in essi è posto l’accento sulla spiritualità dell’atto visivo e sull’esigenza di trascendere anche in esso la semplice fisicità fenomenica, per attingere al Noûs, ossia alla comprensione intelligente dei fatti ai quali assistiamo [...] È facile intendere come concetti di tal genere possano aver collaborato alla contrazione di sensibilità per i caratteri di un mondo fisico abbastanza screditato. Se dunque l’origine del rifiuto prospettico tardo-antico deve essere ricercata in fenomeni evolutivi del gusto e nella probabile perdita di alcuni «segreti del mestiere», il suo perpetuarsi e sublimarsi in fatti figurativi assolutamente aprospettici può anche trovare la sua spiegazione nella diffusione del pensiero plotiniano e nell’incidenza di esso sulle culture protomedievali*” (VAGNETTI 1979, 156-158); fent referència directa i explícita a Ueberwasser, Chiara Frugoni, el 1983, parla dels “*principi estetici medievali, già formalizzati da Plotino, che tendono a fornire l’immagine nella sua leggibilità più piena, riportando tutto in primo piano, evitando perciò scorcio, ombre, svolgendo un solido alineando l’uno accanto all’altro i suoi lati come una scatola non incollata*” (FRUGONI I 1983, 8); el mateix 1983, Vernant rematava un seu text sobre la representació arcaica i la mimètica a la Grècia clàssica, recordant que “*en ce qui concerne le statut et le destin de l’image en Occident, [...] au III<sup>e</sup> siècle de notre ère Plotin marque le début du tournant par lequel l’image, au lieu d’être définie comme imitation de l’apparence, sera interprétée philosophiquement et théologiquement, en même temps que traitée plastiquement, comme expression de l’essence. De nouveau et pour longtemps l’image se donnera pour tâche de figurer l’invisible*” (VERNANT 1983, 37); el 1996, Meta Ronk-Vaandrager situava també en Plotí la idea de la superioritat de la visió intel·lectual sobre la visió fenomènica que la imatge habitual ofereix als ulls corporals, perquè s’hi contempla la visió de la intel·ligència, de Déu; la duplicitat de perspectives en una sola imatge podria considerar-se una ajuda per a aquesta visió intel·lectual, en tant que ens allunya de la visió fenomènica; també tindria aquesta funció el fet que un sol objecte representi la totalitat, o el procediment contrari de multiplicar els objectes, procedents de descripcions diferents i no coincidents, que observava en les representacions del Tabernacle que analitzava (RONK-VAANDRAGER 1996). Grabar, però, acabava el seu article del 1946 explicant que “*il va sans dire que les idées de Plotin n’ont dû exercer aucune influence sur l’activité des artistes de son temps et de l’époque suivante [...] Les néo-platoniciens hostiles au christianisme n’avaient certainement pas remarqué le rapport qu’il est permis d’établir entre les idées de leur maître et l’œuvre artistique qui servait la cause de leurs ennemis. Ce rapport n’a de valeur, évidemment, que lorsqu’on se trouve dans la nécessité d’envisager les faits de ce temps avec le recul de plusieurs siècles, et faute de déclarations directes des chrétiens eux-mêmes sur la valeur religieuse des formes artistiques qu’ils employaient. Mais dans l’absence de celles-ci, le témoignage de Plotin me paraît capital pour l’histoire de l’art. Il nous offre les grandes lignes d’une explication idéologique des recherches que les artistes, empiriquement, avaient commencées de son temps et qu’ils poursuivirent surtout dans les ateliers chrétiens, pendant les derniers siècles de l’Antiquité. L’esthétique nouvelle qui sortira de ces recherches finira par servir exclusivement l’art chrétien*” (GRABAR I 1946, 30-31) No discutirem, és clar, la procedència de la referència a Plotí; però el fet que hagi de ser per força indirecta –per via de Gregori de Nissa, d’Agustí, del pseudoDionisi, d’Eriúgena- atès el desconeixement absolut dels seus escrits a l’alta Edat Mitjana –de fet, a tota l’Edat Mitjana- exclou del tot que hi tornem.

el va conduir a examinar les miniatures del Saltiri d'Utrecht,<sup>175</sup> i en particular la que il·lustra el salm 133<sup>176</sup> (il 114), que aquell mateix any va ser analitzada també per Lampl al text que hem seguit i per Karl M. Swoboda –que ja l'havia treballada el 1919-, en un article on suggeria que “*as was the custom throughout the middle ages, a simultaneous representation of the interior and exterior is attempted*”.<sup>177</sup> Duval va desenvolupar la idea de la superposició de l'interior i l'exterior en el mateix dibuix; aquesta voluntat de superposició hauria generat una sistemàtica de descomposició en uns quants elements –l'absis, la façana principal, les façanes interiors de la nau, les cobertes de la nau i les naus laterals, el claristori- que després s'haurien tornat a muntar lliurement, i de vegades canviant-ne les relacions de paral·lelisme. I així,

*“dans les images telles que celle du Ps. 133, nous avons à distinguer trois zones en largeur et, dans chacune d'elles, deux registres en hauteur:*

- a) L'élément central avec, en bas, un porche largement ouvert ou la colonnade du « sanctuaire » ( « arc triomfal » ); en haut, le fronton de la façade ou la toiture de l'abside (retournée).*
- b) Les zones latérales avec, en bas, les colonnades intérieures; en haut, les toitures et les fenêtres extérieures.*

*Les raccords artificiels entre ces différentes zones et les deux registres ne doivent pas faire illusion sur l'homogénéité de l'ensemble. Il faut insister, en particulier, sur le partage en deux registres horizontaux [...]: d'une façon générale, l'artiste figure en bas l'intérieur de l'édifice; en haut, par contre, il garde une vue de l'extérieur”.*<sup>LVI</sup>

Quant al *Palatium*, anàlogament, “*il s'agit ici [...] d'une basilique développée. On aura donc [...] à distinguer trois zones en largeur et deux registres en hauteur. La triple arcature du centre paraît représenter l'arc triomphal du fond de l'édifice plutôt qu'un porche [...] et le fronton [...] est, de toute évidence, celui de la façade. Pour les « ailes », nous retrouvons le même partage entre vision intérieure en bas (colonnades) et vision extérieure en haut (fenêtres et toiture)*”.<sup>LVII</sup> La idea, òbviament, era generalitzable a la majoria dels edificis del Saltiri, que Duval redibuixava i descomponia<sup>178</sup> (il 115), i que hauria pogut retromuntar fàcilment: com en Lampl, la categoria operativa aquí era la de la posició –es manipulava la dreta i l'esquerra, l'ençà i l'enllà; no, però, l'amunt i avall-, sense el contingut exegètic que després havia de trobar-hi Mentré. I també amb Lampl, desapareixia del tot la independència essencial de l'interior d'Ueberwasser, substituït per la menys problemàtica de les continuïtats entre els elements de l'interior i l'exterior entesos com dues cares equivalents del mateix objecte: el model no servia només per interpretar edificis estrictes, i una de les

<sup>175</sup> El còdex del Saltiri ha estat datat al segle IX, entre el 820 i el 840 (HORST sense data); però també s'ha dit amb molta insistència que en reproduïx, per via directa o indirecta, un altre de molt més antic: “*I noti disegni del Salterio di Utrecht [...] dicono assai più sull'architettura e sul costume del tardo impero romano che non su quelli del IX secolo*” (PRACCHI abril 1996, 3).

<sup>176</sup> Ho explicava ell mateix el 1965, amb un petit recorregut sobre la bibliografia relativa en aquest paral·lel des de finals del segle XIX (DUVAL 2 1965, 207-213).

<sup>177</sup> El tema central de l'article era el mosaic, sobre el qual Swoboda proposava “*conclude with caution that the side motifs in Ravenna were a part of a late antique palace façade type, regardless of whether or not they are surrounding a court or flanking a portal*” (SWOBODA maig 1961, 82).

<sup>178</sup> Mark J. Johnson trobava aquesta interpretació “*rather complicated and confusing*” el 1988 (JOHNSON 1988, 89-90); és veritat que Duval arribava a distingir la condició interior o exterior de determinats elements sense que sigui possible veure que pogués trobar en el dibuix ni la més mínima indicació en un sentit o un altre; però també ho és que el fet que una idea ens sembli complicada o confusa no constitueix cap indicació sobre les seves possibilitats d'haver estat operativa a l'alta Edat Mitjana, ni cap mesura de si podia haver-ho estat més o menys. Attilio Pracchi, el 1996, acceptava del tot les anàlisis de Duval dels edificis del Saltiri (PRACCHI abril 1996, 3); inversament, Kim Sexton, el 2009, veia perfectament adequat llegir els dibuixos amb criteris d'interpretació estrictament perspectius: els porxos representats al Saltiri d'Utrecht eren creïbles com a edificis realment existents en aquell moment, en particular per a l'administració de justícia d'acord amb les prescripcions emeses per Carlemany (SEXTON setembre 2009). Sexton datava la còpia del Saltiri entre el 845 i el 855; v nota 175.

seves aplicacions més clares és la manera com Piotr Skubiszewski va analitzar el 1985 –ben creïblement– la pica de vori del tresor de la catedral d'Aquisgrà (ii 116), de poc abans de l'any 1000:<sup>LVIII</sup> la pica és de planta octogonal i té dos pisos; en cadascuna de les cares dels dos pisos hi ha representat un personatge, no sempre del tot frontal, emmarcat per un element arquitectònic; al pis de baix els personatges són soldats, davant de les portes d'una muralla, per sobre de la qual es veuen edificis, o només els seus pinyons; al de dalt l'emperador, el papa i altres clergues estan drets o asseguts entre dues columnes i la draperia pròpia d'un interior. Skubiszewski entén que “*dans la zone inférieure on voit une muraille percée de portes [...] cette partie ressemble à une ville vue de l'extérieur [...]. L'étage supérieur es constitué par un portique [...] les soldats de la zone inférieure montent la garde devant les portes ouvertes de la ville et ils se tournent vers l'extérieur. Les personnages de la zone supérieure, comme il convenait au pape, à l'empereur et aux grands dignitaires qui faisaient leur apparition solennelle dans une église ou en palais, sont représentés dans une attitude hiératique. Le seau [...] rend à la fois l'extérieur et l'intérieur d'une ville; il la figure dans sa totalité*”.<sup>179</sup>

Malgrat la virulència dels atacs de de Francovich contra Dyggve, Ueberwasser, Lampl i Duval, i les diferències entre cadascuna de les aproximacions, sembla que la idea que les representacions d'edificis que analitzaven havien estat muntades amb elements juxtaposats i al marge de cap sintaxi arquitectònica era compartida per tots cinc; i que també tots admetien que els edificis reals construïts contemporàniament amb l'execució d'aquestes representacions sí que utilitzaven una sintaxi, més o menys articulada segons l'autor, derivada d'un tipus basilical definit per l'arquitectura paleocristiana –i idèntic en el fonamental a la seva interpretació acadèmica– i d'uns conceptes d'ordre i disposició fidels a les definicions de Vitruvi<sup>180</sup> –i igualment acadèmics. La primera part de l'acord era una qüestió aleshores de bon elaborar, per relativament nova; però la bondat de l'observació, en general, és òbvia. La segona se'ls presentava com una obvietat; però ja aleshores era ben discutible. Lampl i Duval seguien explícitament Krautheimer, i al Krautheimer de la “Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»”, de 1942, podien trobar-hi enunciada la relació entre representació i arquitectura real que de Francovich considerava absurda; però en aquest Krautheimer que, com ells després, ja veia que “*representations of buildings in mediaeval sculpture and painting [...] show the disintegration of the prototype into its single elements, the selective transfer of these parts, and their reshuffling in the copy*”,<sup>LIX</sup> els edificis reals objecte d'estudi –els edificis reals que pretenien ser còpies d'un altre; i ja hem enunciat més amunt la universalitat dels models bíblics– havien estat generats amb el mateix procediment:

*“the model is never imitated in toto, A selective transfer also of the architectural elements takes place. [...] The parts which have been selected in these «copies» stand in one relation to one another which in no way recalls their former association in the model. Their original coherence has been discarded [...] This procedure of breaking up the original into its single parts and of reshuffling these, also makes it possible to enrich the copy by adding to it elements quite foreign to the original”*.<sup>LX</sup>

<sup>179</sup> (SKUBISZEWSKI I 1985, 144). Skubiszewski remetia explícitament l'origen d'aquesta seva interpretació a les lectures de l'arquitectura representada de Norbert Schneider (N. SCHNEIDER 1973), però no anava més enrere (SKUBISZEWSKI I 1985, 144 n 73).

<sup>180</sup> “*Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ιαξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθεσιν vocitant [...]. Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universaeque proportionis ad symmetriam comparatio. haec componitur ex quantitate [...] quantitas autem est modulorum ex ipsius operis <membris> sumptio et singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus. Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque et compositionibus effectus operis cum qualitate.*” (VITRUVI c 25 aC, I.2.1 i I.2.2).

El mateix 1942, Krautheimer decantava la recuperació de la basílica paleocristiana en T al segle IX carolingi cap a una recuperació del transepte, i en particular el de Sant Pere de Roma;<sup>LXI</sup> i caracteritzava l'abadia de Hersfeld (il 117), de mitjan IX, per les “*rival architectural masses*” —els absis a l'est i la torre a l'oest- que “*balance one another at either end of the edifice; they manifest a conception of architecture which is diametrically opposed to the continuous flow and the simple contrast of masses which dominated the Early Christian basilicas in Rome as well as their eighth- and ninth-century derivatives in Rome and in the North*”.<sup>LXII</sup> Masses arquitectòniques, i no unitat del tipus; peces d'origen divers associades amb una gramàtica altra, si n'hi ha cap: l'arquitectura dibuixada estaria accentuant, no invertint, les característiques de la construïda; i l'interès no es trobaria en la reconstrucció formal d'un model ideal i abstracte —molt més consistent dins del cap de qui el proposa que no pas històricament-, sinó en la comprensió de les raons del pes relatiu adjudicat als elements representats amb tanta artificiositat.<sup>181</sup> El transepte tancat d'Eginard a Steinbach (815-827),<sup>LXIII</sup> (il 118) la relació de nau, transepte i capçalera al Sankt Gallen que Gausbert sí que va construir (830-835)<sup>LXIV</sup> (il 119) o les dimensions relatives de la rotunda de Guillem de Volpiano a Sant Benigne de Dijon (997-1018)<sup>LXV</sup> (il 51) podrien acabar tenint, caracteritzades per aquí, una explicació on “*die formale Vielgestalt [...] mit ihren zahlreichen Kompromissen*” ja no fos necessàriament tan abstrusa que “*läßt eine klare Linie bislang nicht erkennen*”; podria resultar que aquesta arquitectura que “*scheint sich im wesentlichen zwischen den Polen bewegt zu haben, welche mit den Großbauten Romano more der Zeit Karls und den Kleinbauten der anianischen Reformer gesetzt waren*”,<sup>LXVI</sup> aquest territori sense estil d'on Frankl només mig ens salvava amb Hildesheim i amb Cluny -com sempre més després<sup>182</sup>- hagués organitzat la seva coherència precisament sobre la potència dels episodis.

Els dibuixants d'aquestes miniatures d'interpretació complexa sí que s'haurien mogut, doncs, en una comprensió de l'arquitectura molt propera a la dels que la projectaven, i té sentit que ens mirem les que es van elaborar en el context de Sant Pere de Rodes. Estudiarem en particular, de la Bíblia de Rodes, les arquitectures dibuixades als folis 129v del volum II —la columna dreta, i més particularment la part superior- i 97 del volum III —il·lustració inferior- (il 120 i 121),<sup>LXVII</sup> i de la de Ripoll, la del foli 209 (il 122),<sup>LXVIII</sup> Utilitzarem, de manera auxiliar, un conjunt de miniatures del volum III de la Bíblia de Rodes i algunes més de la de Ripoll. La miniatura de Rodes II 129v és obra d'un *segon artista* —autor també de les altres il·lustracions del mateix volum II de Rodes i de la immensa majoria de les de la Bíblia de Ripoll-, i les altres dues podrien ser d'un únic *tercer artista* —responsable igualment de la resta de les il·lustracions del volum III de Rodes-;<sup>183</sup> totes tres miniatures es van dibuixar a l'escriptori del monestir de Ripoll, o

<sup>181</sup> “Schleiermacher va establir que l'hermenèutica [...] es proposa d'entendre, més enllà de tot sentit aparent o immediat, el sentit «subtil» —és a dir, ocult, però present- que amaga un text darrere dels seus signes aparents [...] Tot allò que ha assolit la consideració de text literari canònic[...] ho ha fet gràcies a un ús de la llengua que s'aparta del que solem entendre per «ús lingüístic ordinari». Hi ha un «ús retòric» de la llengua que resulta sempre poc o molt estrany a l'ús ordinari [...] Aquest «ús retòric» [...] és allò que ha d'ocupar pròpiament l'hermeneuta. Amb altres paraules: la voluntat expressa de fer servir el llenguatge d'acord amb lleis més complicades que les que presideixen els actes de comunicació verbal directa és allò que assenyalava la pertinença de la pròpia operació interpretativa” (LLOVET 1996, 218-219).

<sup>182</sup> “Aus diesem gegebenen Formmaterial schöpfte die folgende Baukunst bis hin zu St. Michael in Hildesheim auf der einen, zu Cluny auf der anderen Seite” (JACOBSEN I 1988, 347); o “um die Jahrtausendwende [...] ein Wandelder Baugesinnung, ein Bemühen um die architektonisch sauberste, ästhetisch vollkommene Lösung. Die Vierung wird als eine Durchdringung zweier Raumzüge, des Mittelschiffs mit dem verlängerten Chor und des Querhauses, angesehen. Nicht —wie bisher- lediglich in der grundrißmassig ablesbaren Breite, sondern nun im gesamten Querschnitt gleichen sich die beiden Trakte. Wo sie einander durchdringen, schwingen sich Bögen gleicher Spannweite und Kämpferhöhe von Wand zu Wand. Sie isolieren die Vierung nicht mehr räumlich, sondern kennzeichnen sie als Teileinheit des Gesamttraums. Das ist der entwicklungsgeschichtliche Stand der Hildesheimer Michaeliskirche ” (BESELER 1954, 89).

<sup>183</sup> Seguim, quant a la designació dels autors, la d'Anscari M. Mundó (MUNDÓ 7 2002), diferent de la que havia estat adoptada abans per François Avril, Jean Pierre Aniel, Mireille Mentré, Alix Saulnier i Yolanta Zaluska (AVRIL, et al. 1982) que Rosa Alcoy

potser –les de la Bíblia de Rodes- al de Sant Pere de Rodes<sup>184</sup> abans que s'acabés el segon terç del segle XI, amb preferència, entre la bibliografia catalana, per una datació anterior al 1046, i l'estudi més recent i més atent –el d'Anscari M. Mundó del 2002- situant-les totes tres a la segona dècada del segle XI i les de Rodes entre el 1010 i el 1015;<sup>185</sup> en gros: van ser dibuixades al lloc on es va pensar l'església i quan l'església va ser pensada o no gaire després, per il·lustrar uns textos fonamentals en la formació d'aquells que la van pensar, i per les mans d'algú que havia de tenir una formació molt semblant a la que tenien ells.

La miniatura de Rodes II 129v ja va ser descrita per Neuß el 1922: “*der Maler der Rod. B. hat einen ersten Salomon-Zyklus fol. 75 [...] und einen zweiten Gesamtzyklus fol. 109 (sic) aus den Quellen, die er vorfand, gebildet. [...] neben diesen Szenen den Tempel selbst mit der Bundeslade und den Cherubim und die Einweihung,*

---

(ALCOY I PEDRÓS I 1987) havia mantingut: el segon artista de Mundó és el primer d'Avril i Alcoy, i el tercer artista de Mundó és el segon d'Avril i Alcoy per al f 97 de Rodes III. El f 209 de Ripoll queda fora del camp estudiat per Avril, i Alcoy (ALCOY I PEDRÓS 2 1987) no es plantejava que pogués ser obra del mateix autor que treballa a Rodes III; Contessa precisa que “*a different master, a good draftsman who apparently worked only on this page, executed the illustration on fol.209r, the vision of Ezekiel in the Valley of Dry Bones (37:1-10) and the Temple described in chapter 60 (sic), a magnificent, symmetrical building*” (CONTESSA I 2005-2008, 80); de fet, ens sembla que Morelli dubtaria a admetre la identificació de Mundó: ho apuntem més avall, al dibuix dels capitells; quant als nostres interessos, però, res no depèn de si aquesta identificació és encertada o no.

<sup>184</sup> La bibliografia coincideix, sense excepcions, a situar la il·lustració de la Bíblia de Ripoll a Ripoll; quant a la de la Bíblia de Rodes, les opinions difereixen: Wilhelm Neuß, el 1922, la veia probablement de Ripoll, tot i que no descartava que s'hagués fet a Rodes, si s'admetia l'existència de relacions molt intenses entre tots dos escriptors (NEUß 2 1922, 28-29); alguns anys després, el mateix Neuß la situava decididament a Rodes (NEUß 3 1947-1951, 261); el 1972, Peter Klein assenyalava que no hi havia cap evidència que permetés decidir la qüestió –tot i l'absència de miniatures conegudes procedents de Rodes- i apuntava opcions intermèdies: “*il existe la possibilité que la Bible parisienne a été écrite et partiellement enluminée à Ripoll et qu'on a essayé plus tard à Roda de compléter ses illustrations, sans cependant avoir pu les achever*” (KLEIN 2 1972, 102); Immaculada Lorés, el 2002, considerava probable aquesta localització doble: la Bíblia de Rodes hauria estat començada a Ripoll, però hauria pogut acabar d'il·lustrar-se a Rodes (LORÉS 3 2002, 214); Anscari M. Mundó, el mateix 2002, considerava que fins que no es demostrés que a Rodes hi havia la possibilitat d'executar-hi miniatures –Lorés ho donava per demostrat a partir de les últimes descobertes, a Rodes, de pintura mural-, no hi havia cap raó per dubtar de l'origen ripollès de la totalitat de les il·lustracions de la Bíblia de Rodes, incloses les del volum IV (MUNDÓ 7 2002); el 2009, Andreina Contessa les considerava fetes totes dues a Ripoll, sense plantejar la discussió (CONTESSA 2 2009, 165).

<sup>185</sup> Wilhelm Neuß, que el 1912 havia situat l'elaboració de la Bíblia de Rodes al segle X i la de Ripoll –per a ell encara de Farfa, aleshores- al segle XI (NEUß 1 1912, 203), el 1922 les veia totes dues de la primera meitat del segle XI, i escrita primer la de Rodes, tot i que potser il·lustrada després (NEUß 2 1922, 29); després, però, va tornar a avançar la redacció de la Bíblia de Rodes i la va situar al voltant de l'any 1000 (NEUß 3 1947-1951, 261); inversament, el 1972, Peter Klein va proposar datar els tres primers volums de Rodes al segon terç del segle XI –a partir de paral·lismes amb altres manuscrits datats en aquest interval: paral·lismes, però, que només argumentava per al volum III-, i el 1982, Avril, Aniel, Mentré, Saulnier i Zaluska donaven per bona aquesta data de Klein (AVRIL, et al. 1982, 42); Alcoy, en canvi, tot i que en general seguia Avril, acceptava per al treball del segon artista –per a ella, primer artífex- la cronologia inicial de Neuß, la primera meitat del segle XI; Immaculada Lorés, el 2002, situava la major part de la il·lustració de totes dues bibles a l'època d'Oliba, que hauria estat l'impulsor de l'empresa, tot i que la finalització de l'avui volum IV de Rodes podria haver-se de situar molt després del 1046 de la mort de l'abat, i fins als inicis del segle XII (LORÉS 3 2002, 215-219); en general, per a Lorés, les il·lustracions de la Bíblia de Ripoll precedeixen les de la de Rodes (LORÉS 3 2002, 219), i Contessa és del mateix parer (CONTESSA 2 2009, 165); Mundó, el mateix 2002 que Lorés, veia el segon i el tercer artista de Rodes treballant alhora, i simultàniament amb l'escriptura del text que il·lustraven, entre el 1010 i el 1015, i tot i que admetia que la feina del quart artista a l'Apocalipsi del volum IV podria ser posterior, l'entenia realitzada en vida d'Oliba i probablement abans del 1022 de la consagració de l'església de Sant Pere de Rodes; la Bíblia de Ripoll hauria estat il·lustrada immediatament després de la de Rodes, que li hauria servit de model (MUNDÓ 7 2002). Rosa Alcoy (ALCOY I PEDRÓS I 1987, 302-303, n 1 i 3) feia referència, com a citada per Salvador Sanpere i Miquel a *La pintura Mig-aval catalana: L'Art barbre*, Barcelona, s.d., p 60, a una bibliografia molt inicial -que en el text no tenim en compte- que considerava totes dues bibles realitzades al segle X: LABARTE, Jules. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, París, 1865; també MOLINIER, Auguste. *Les manuscrits et les miniatures*, París, Hachette, 1892; i BERGER, Samuel. *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, París, Hachette, 1893 (p 24-25); Labarte, al volum tercer d'aquesta seva *Histoire* (p 126), volia la Bíblia de Rodes –de Noailles- anterior al 973 de la coronació d'Otò II, i Berger és la font utilitzada per Neuß per a la seva primera datació (NEUß 1 1912, 203 n3).

*darüber Salomons Festungsbau (2. Paral. 8, 1ff.; 3. Reg. 9, 17ff) und ganz unten noch den Besuch der Königin von Saba (2. Paral. 9, 1ff.; 3. Reg. 10, 1ff.)*".<sup>LXIX</sup> El 1970, Carol Herselle Krinsky reiterava la proximitat entre el dibuix i el text, "the artist showed the series of walled enclosures and the sanctuary containing seraphim, a veil, and an altar, and a nearby sacrifice altar, following the Biblical Text", i assenyalava que aquesta fidelitat era molt excepcional en les representacions del temple abans del 1500.<sup>186</sup> El 1987, Rosa Alcoy coincidia del tot amb Neuß: "foli 129v. [...] A la columna figurada de la dreta, més ampla, destaca al capdamunt la presa de la ciutat de Guèzer, mentre que és la visió de l'Arca Santa, enquadrada entre dos serafins i amb el vel del santuari, la imatge més rellevant per sobre del decurs narratiu, que es reprèn amb el torn dels sacrificis i la pregària envers la divinitat, de qui es palesa la presència mitjançant una mà dibuixada enlaire. Al darrer episodi d'aquesta pàgina [...] és representada [...] l'arribada de la reina de Sabà davant Salomó".<sup>LXX</sup> Neuß i Alcoy veien una columna amb quatre registres, els mateixos que, implícitament, havia entès Mentré el 1982: "Pour ce qui est des autels, les deux registres médians de la partie droite de l'image donnent deux représentations, l'une pour l'autel de l'encens, dans le sanctuaire (au registre n° 2), l'autre pour l'autel de l'holocauste, sur le parvis (au registre n° 3). L'autel de l'encens, ou « autel d'or », est celui prévu par David (1Chron 28,18), placé par Salomon à l'intérieur du Temple (2Chron 4,19) [...] l'autel de l'encens est, conformément au text biblique, placé devant le Saint des Saints (spécifié par le voile et les chérubins)";<sup>LXXI</sup> per a tots tres, hi havia un primer registre, dalt de tot, amb una fortalesa o una ciutat;<sup>187</sup> el segon era el de l'edifici del Temple de Salomó; al tercer, s'hi representava la dedicació del Temple, que es celebrava a l'atri; i el quart recollia l'audiència a la reina de Sabà al palau del rei. El 1996, però, Meta Ronk-Vaandrager va distingir en aquesta columna un cinquè tema: "le panneau de droite [...] comporte également plusieurs registres, et représente de haut en bas:

- Les murs fortifiés de la ville de Jérusalem, gardés par des guerriers;
- douze arcades et douze hommes, qui peuvent représenter la Jérusalem céleste [...];
- le Saint des Saints du Temple avec l'Arche, abrité par un édicule et gardé par deux chérubins;
- le Saint et le parvis (de droite à gauche), où Salomon fait son oraison et consacre le Temple (dans le Saint), et le sacrifice des animaux sur le parvis;
- l'arrivée de la reine de Sheba [...] devant le trône de Salomon, dans son palais".<sup>LXXII</sup>

La situació de la pregària i la dedicació a l'hecal no es correspon amb el text bíblic,<sup>188</sup> però tant la identificació de Jerusalem en la ciutat del primer registre com la distinció entre els dotze arcs situats per sobre del nivell de les galeries laterals del Temple i els quatre que, amb els ronyons massissats uniformement, situen la clau a l'altura de la coronació d'aquestes galeries, afegeixen significació a la miniatura en la línia dels sentits múltiples i la unifiquen considerablement més que no hi queda si seguim únicament Neuß, Alcoy i Mentré; acceptar l'estructura de Ronk-Vaandrager no suposa generar cap contradicció que convingui aclarir: les tres lectures primeres remetent al sentit literal allí on la quarta busca l'analogic i l'anagògic, i els merlets del primer registre poden ser alhora els de la ciutat que els enemics d'Israel o dels seus aliats defensen literalment a cops de roc, o els de la Jerusalem històrica del

<sup>186</sup> (KRINSKY 2 1970). Krinsky explicava com, durant tota l'Edat Mitjana, les representacions del Temple van ser universalment convencionals, a Orient i a Occident; els tipus orientals haurien estat el cimbori i el teló d'edificis, i els occidentals la ciutat sobre arcades, fins al XIII, i l'església contemporània sobretot a partir del XIV, amb algunes aparicions anteriors. Abans del segle XIV, la precisió d'aquesta miniatura de la Bíblia de Rodes en faria un cas únic.

<sup>187</sup> Tant de les forteses a què es refereix Neuß com de la ciutat de Guèzer, 1R i 2Cr en parlen immediatament després d'haver descrit la consagració del Temple; la conquesta de Guèzer, però, no és obra de Salomó sinó del Faraó, i l'única plaça que s'esmenta com a conquerida per Salomó és la d'Hemat Sobà.

<sup>188</sup> 2Cr 6,13 situa explícitament Salomó agenollat, i amb els braços estesos com a la il·lustració, dalt d'una tribuna de bronze que havia fet situar enmig del pati.



salm 48 (47),<sup>189</sup> i també els de la Jerusalem celestial ja present, al legòricament l'Església, protegits pels seus doctors que s'encarreguen d'oposar-se als heretges i de mantenir la puresa de la fe;<sup>190</sup> la substitució de les dotze portes per dotze torres ja venia de l'Apocalipsi de Trèveris, de principis del segle IX,<sup>LXXIII</sup> i de torres n'hem trobat també a totes les Jerusalems celestials dels Beats. Altre tant amb els arcs: és legítim entendre'ls tots setze junts, com sembla que ho fan Neuß, Alcoy i Mentré, i tenim l'interior del Temple força ple de sacerdots i configurat com el d'una església de sala –sense cap suport del text d'IR ni de 2Cr, però presentat igualment així pel tercer artista, i almenys dues vegades, a la mateixa Bíblia de Rodes, III f 2v i III f 77v<sup>191</sup> (il 123 i 124)-; però si, amb Ronk-Vaandrager, els separem i deixem els quatre de sota a l'edifici principal, podem veure els altres dotze, en sentit literal i en tant que arcs, als pòrtics –imaginables, però tampoc descrits- dels atris de 2Cr 4,9, el dels sacerdots o el gran -i en aquest segon cas emparant el poble-; i en sentit anagògic i en tant que dotze, a la muralla de la Jerusalem celestial, constituint-ne les dotze portes monumentals, amb els dotze àngels que en tenen cura d'Ap 21,12. La duplicació de la ciutat de Déu, a dalt amb tot el seu el perímetre i immediatament a sota amb l'alçat dels arcs de la muralla no és problemàtica: la il·lustració del Saltiri de Stuttgart f 58r (il 125), de la primera meitat del segle IX,<sup>192</sup> que representa la princesa del salm 45 (44) conduïda amb el seu seguici al palau del rei amb qui es casarà -i la identificació d'aquest palau amb la nova Jerusalem és immediata- dibuixa igualment el palau com un perímetre circular sobre una muralla amb tres portes, aquí només una de les cares de la ciutat quadrada. De fet, la ciutat de Déu és tant la Jerusalem escatològica com la mateixa Església,<sup>193</sup> i la representació de la ciutat de Déu de Sant Agustí dibuixada a Canterbury cap al 1100 i avui

<sup>189</sup> “Circuleu per Sion i gireu-hi a l'entorn, / les seves torres comteu, / fixeu-vos en la seva muralla, / considereu els seus merlets” (UBACH 1932, Sal 48,13-14); “Recorreu tot Sion, feu-ne la volta, / Compteu les seves torres, / Pareu esment en ses muralles, / Resseguiu-ne els castells” (CARDÓ 1948, Sal 48,13-14); i “Recorreu les muralles de Sion; / Compteu les seves torres, / mireu les seves fortificacions, / resseguiu-ne els merlets” (G. M. CAMPS 1968, Sal 48,13-14). v també nota 81.

<sup>190</sup> “[...] L'Apocalypse [...] De la fin de l'Antiquité à la fin du XII<sup>e</sup> s. au moins, le monde chrétien y reconnaît une image allégorique et répétitive de l'ensemble du temps de l'Église, de l'Incarnation à la Seconde Venue du Christ [...] Ce qui est dit de la cité sainte, d'Ap 21,9 à la fin du chapitre 22, n'a pas trait seulement à une image du futur. L'exégète y reconnaît à la fois des réalités du présent et du futur [...] La Jérusalem apocalyptique [és alhora] une cité céleste idéale, déjà présente, le modèle de l'Ecclesia terrena en lutte pour son accomplissement définitif, et la cité de l'avenir où on peut voir la réunion de l'Ecclesia superna et de l'Église terrestre arrivée au terme de sa pérégrination [...] L'Église en train de se faire, comme reflet sur la terre de la Jérusalem céleste, est en quelque sorte une anticipation de la Jérusalem future” (CHRISTE 06 1981, 173-175); i això té traducció iconogràfica: “l'iconographie médiévale, au même titre que la tradition exégétique, peut fort bien concevoir une image de Jérusalem comme une cité du présent, comme figure idéale de l'Ecclesia du millenium: celle-ci est à la fois l'image de l'Ecclesia terrena et de l'Église-Règne du Christ dans sa réalité céleste actuelle” (CHRISTE 06 1981, 177). Christe esmenta les Jerusalems Celestials on es representa la guàrdia dels àngels armats (a Moissac, en un capítell, són homes), i explicita que aquestes Jerusalems són actuals, no futures, perquè aleshores no caldrà cap guàrdia; v més avall en el cos del text per a la part de la muralla sense guàrdia; i la nota 369 per a un recorregut una mica més ampli de la qüestió.

<sup>191</sup> Per il·lustrar, en el primer cas, Is 6,1-7: “In anno quo mortuus est rex Ozias vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum et ea quae sub eo eran implebant templum. Seraphin stabant super illud sex alae uni et sex alae alteri duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et duabus volabant. Et clamabant alter ad alterum et dicebant sanctus sanctus Dominus exercituum plena est omnis terra gloria eius. Et commota sunt superliminaria cardinum a voce clamantis et domus impleta est fumo. Et dixi vae mihi quia tacui quia vir pollutus labiis ego sum et in medio populi polluta labia habentis ego habito et Regem Dominum exercituum vidi oculis meis. Et volavit ad me unus de seraphin et in manu eius calculus quem forcipe tulerat de altari. Et tetigit os meum et dixit ecce tetigit hoc labia tua eu auferetur iniquitas tua et peccatum tuum mundabitur”; i en el segon, Jl 1,9-14: “Periit sacrificium et libatio de domo Domini luxerunt sacerdotes ministri Domini. Depopulata est regio luxit humus quoniam devastatum est triticum confusum est vinum elanguit oleum. Confusi sunt agricolae ullulaverunt vinitores super frumento et hordeo quia periit messis agri. Vineae confusa est et ficus elanguit malogranatum et palma et malum et omnia ligna agri auerunt quia confusum est gaudium a filiis hominum. Accingite vos et plangite sacerdotes ululate ministri altaris ingredimini cubate in sacco ministri Dei mei quoniam interiit de domo Dei vestri sacrificium et libatio. Sanctificate ieiunium vocate coetum congregate senes omnes habitatores terrae in domum Dei vestri et clamate ad Dominum”.

<sup>192</sup> v nota 153.

<sup>193</sup> “Selon saint Paul, l'Église, bien qu'existant dans ce monde, a la dimension eschatologique et elle est en continuité avec la Jérusalem Céleste où Dieu vivant réside avec les Élus (Gal 4.25-26). Cette idée, qui devient le fondement de toute l'ecclésiologie, a eu une conséquence importante pour les figurations symboliques de l'Ecclesia. Ce figurations, même quand elles ont pour thème l'Église sur cette

a la Biblioteca Laurenziana (il 126) les reuneix totes dues: a dalt hi ha la ciutat de l'Apocalipsi, “oben [...] sitzt Christus in der Mandorla [...]. Beiderseits [...] drei musizierende Engel. Darunter huldigen ihm, mit Palmenzweigen in den Händen, zu zwei Sechsergruppen geordnet, die Apostel”; i a la part de baix, l'Església, “in Bogenstellungen aufgelöst erscheint [...]. Die Arkaturen in den beiden unteren Geschossen sind gewiß distinktive Merkmale zur visuellen Identifizierung der Ecclesia, nicht etwa beliebige Ornamentformen [...]. Die kleeblattartige Arkadentrias auf der Miniatur, deren Mitte von der Personifikation der Ecclesia triumphans – Pendant zum richtend-segnenden Christus triumphans in der Mandorla – eingenommen wird, will als abbildhafte «Imitation» des Querschnitts einer realen Kirche mit Mittel- und Seitenschiffen verstanden sein”;<sup>LXXIV</sup> la ciutat de dalt ha estat caracteritzada pels quatre costats del seu perímetre -els quatre paral·lelograms dels tres i tres àngels i sis i sis apòstols- que hi són tots però no munten cap geometria; i la ciutat de baix per la forma de la secció: en termes de categories aristotèliques, la de dalt per la quantitat i la de baix per la qualitat. En el nostre dibuix hi ha la mateixa dualitat, en posició inversa: a dalt hi ha el perímetre –la qualitat- i a baix el nombre de portes –la quantitat.

Quant a la mesura com aquesta lectura unifica el dibuix, en sentit literal, la il·lustració del Temple, semicercle sobre quadrat,<sup>194</sup> s'articula com una successió completament ordenada de recintes continguts cadascun en l'anterior, que comença a dalt amb la muralla de Jerusalem -la idea de recinte adscrita a la concavitat del semicercle és manejada també pel tercer artista, sempre a la bíblia de Rodes, en relació amb el conjunt de la ciutat a III 134, III 134v i III 84<sup>195</sup> (il 127, 128 i 129) i en els dos darrers casos sotmetent les torres a una geometria radial idèntica a la de la il·lustració que ara ens ocupa; amb un tancament de jardí a III 97 i III 127<sup>196</sup> (il 130 i 131); i amb un interior a III 66 i III 143v<sup>197</sup> (il 132 i 133); tots aquests semicercles

---

terre, deviennent les images de la Jérusalem Nouvelle ” (SKUBISZEWSKI I 1985, 145). Com a la nota 190, remetem a la nota 369 per a un desenvolupament més ampli.

<sup>194</sup> Sense regla ni compàs, perquè el segon artista “no els utilitza mai, sinó que es refia del pols segur de la mà” (MUNDÓ 7 2002, 161).

<sup>195</sup> Betúlia en els dos primers: III 134 correspon a Jdt 6,7-9: “Tunc Holofernes præcepit servis suis ut comprehenderent Achior, et perducerent eum in Bethuliam, et traderent eum in manus filiorum Israël. Et accipientes eum servi Holofernis, profecti sunt per campestria : sed cum appropinquassent ad montana, exierunt contra eos fundibularii. Illi autem divertentes a latere montis, ligaverunt Achior ad arborem manibus et pedibus, et sic victum restibus dimiserunt eum, et reversi sunt ad dominum suum”; i III 134v a Jdt 7,22-25: “Et cum fatigati ex his clamoribus et his fletibus lassati siluissent, exurgens Ozias infusus lacrimis, dixit : Æquo animo estote, fratres, et hos enim indignationem suam abscindet, et dabit gloriam nomini suo. Si autem transactis quinque diebus non venerit adiutorium, faciemus hæc verba quæ locuti estis”. A III 84 la referència és a Sion-Jerusalem, Mi 6,9: “Vox Domini ad civitatem clamat”; o també Mi 3,9-10: “audite hoc, principes domus Jacob, et iudices domus Israël, qui abominamini iudicium, et omnia recta pervertitis: qui ædificatis Sion in sanguinibus, et Jerusalem in iniquitate”.

<sup>196</sup> El primer, l'escenari del banquet d'Assuer, Est 1,5-7: “Cumque implerentur dies convivii, invitavit omnem populum, qui inventus est in Susan, a maximo usque ad minimum : et jussit septem diebus convivium præparari in vestibulo horti, et nemoris quod regio cultu et manu consitum erat. Et pendebant ex omni parte tentoria ærii coloris et carbasini ac hyacinthini, sustentata funibus byssinis atque purpureis, qui eburneis circulis inserti erant, et columnis marmoreis fulciebantur. Lectuli quoque aurei et argentei, super pavementum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant : quod mira varietate pictura decorabat. Bibebant autem qui invitati erant aureis poculis, et aliis atque aliis vasis cibi inferebantur. Vinum quoque, ut magnificentia regia dignum erat, abundans, et præcipuum ponebatur”. I el segon, de la ceguesa de Tobit, Tb 2,10-11: “Contigit autem ut quadam die fatigatus a sepultura, veniens in domum suam, jactasset se juxta parietem, et obdormisset, et ex nido hirundinum dormienti illi calida stercora inciderent super oculos ejus, fieretque cæcus”.

<sup>197</sup> El primer, la festa de Baltasar, Dn 5,1-28: “Baltassar rex fecit grande convivium optimatibus suis mille : et unusquisque secundum suam bibebat ætatem. Præcepit ergo jam temulentus ut afferrentur vasa aurea et argentea, quæ asportaverat Nabuchodonosor pater ejus de templo, quod fuit in Ierusalem, ut biberent in eis rex, et optimates ejus, uxoresque ejus, et concubinæ. Tunc allata sunt vasa aurea, et argentea, quæ asportaverat de templo, quod fuerat in Ierusalem : et biberunt in eis rex, et optimates ejus, uxores et concubinæ illius. Bibebant vinum, et laudabant deos suos aureos et argenteos, æreos, ferreos, ligneosque et lapideos. In eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis contra candelabrum in superficie parietis aulae regiae : et rex aspiciebat articulos manus scribentis. Tunc facies regis commutata est, et cogitationes ejus conturbabant eum : et compages renum ejus solvebantur,

tenen, com els de l'Apocalipsi de Trèveris, condició d'ideograma, i no pretenen representar cap forma circular<sup>198</sup>-, continua amb els atris del Temple, i després amb l'edifici principal –definit globalment per les dues columnes d'IR 15-22 i 2Cr 15-17 i els cossos de les galeries perimetrals superposades, fins a arribar, al seu interior, al Sant dels Sants amb els querubins. En sentit anagògic la lectura comença per baix, i s'entra al Temple per la porta situada sota el vel, que dona l'escala de l'interior –i que hem vist més amunt entesa per Mentré com l'altar d'or, però que és del tot idèntica a moltes altres portes que ho són inequívocament tant a les dues bíblies com al conjunt de la miniatura seva contemporània-, es travessa el vel del judaisme, i sempre amunt en el dibuix<sup>199</sup> s'arriba a les dotze portes monumentals; si la nostra porta de sota el vel superposés la seva condició d'obertura amb la d'altar que volia veure-hi Mentré, querubins i altar s'estarien ordenant segons un esquema idèntic al del mosaic de Teodulf a Germigny-des-Prés (il 134) per exaltar més clarament, com allí, el triomf del cristianisme sobre el judaisme

---

*et genua ejus ad se invicem collidebantur. Exclamavit itaque rex fortiter ut introducerent magos, Chaldaeos, et aruspices. Et proloquens rex ait sapientibus Babylonis : Quicumque legerit scripturam hanc, et interpretationem ejus manifestam mihi fecerit, purpura vestietur, et torquem auream habebit in collo, et tertius in regno meo erit. Tunc ingressi omnes sapientes regis non potuerunt nec scripturam legere, nec interpretationem indicare regi. Unde rex Baltassar satis conturbatus est, et vultus illius immutatus est; sed et optimates ejus turbabantur. Regina autem pro re, quæ acciderat regi et optimatibus ejus, domum convivii ingressa est : et proloquens ait : [...] Nunc itaque Daniel vocetur, et interpretationem narrabit. Igitur introductus est Daniel coram rege : ad quem præfatus rex ait : Tu es Daniel de filiis captivitatis Judæ, quem adduxit pater meus rex de Judæa ? audivi de te, quoniam spiritum deorum habeas, et scientia, intelligentiaque ac sapientia ampliores inventæ sunt in te. [...] si ergo vales scripturam legere, et interpretationem ejus indicare mihi, purpura vestieris, et torquem auream circa collum tuum habebis, et tertius in regno meo princeps eris. Ad quæ respondens Daniel, ait coram rege : Munera tua sint tibi, [...] scripturam autem legam tibi, rex, et interpretationem ejus ostendam tibi. O rex, Deus altissimus regnum et magnificentiam, gloriam et honorem dedit Nabuchodonosor patri tuo. [...] Quando autem elevatum est cor ejus, et spiritus illius obfirmatus est ad superbiam, depositus est de solio regni sui, et gloria ejus ablata est : et a filiis hominum ejectus est, sed et cor ejus cum bestiis positum est, et cum onagris erat habitatio ejus : fœnum quoque ut bos comedebat, et rore cæli corpus ejus infectum est, donec cognosceret quod potestatem haberet Altissimus in regno hominum, et quemcumque voluerit, suscitabit super illud. Tu quoque, filius ejus Baltassar, non humiliasti cor tuum, cum scires hæc omnia : sed adversum Dominatorem cæli elevatus es : et vasa domus ejus allata sunt coram te, et tu, et optimates tui, et uxores tuæ, et concubinæ tuæ vinum bibistis in eis : deos quoque argenteos, et aureos, et æreos, ferreos, ligneosque et lapideos, qui non vident, neque audiunt, neque sentiunt, laudasti : porro Deum, qui habet flatum tuum in manu sua, et omnes vias tuas, non glorificasti. Idcirco ab eo missus est articulus manus, quæ scripsit hoc quod exaratum est. Hæc est autem scriptura, quæ digesta est : Mane, Thecel, Phares. Et hæc est interpretatio sermonis. Mane : numeravit Deus regnum tuum, et complevit illud. Thecel : appensus es in statera, et inventus es minus habens. Phares : divisum est regnum tuum, et datum est Medis, et Persis"; el segon, el testament d'Alexandre el Gran, IM 1,1-7: "Et factum est, postquam percussit Alexander Philippi Macedo, qui primus regnavit in Græcia, egressus de terra Cethim, Darium regem Persarum et Medorum : constituit prælia multa, et obtinuit omnium munitiones, et interfecit reges terræ, et pertransiit usque ad fines terræ : et accepit spolia multitudinis gentium, et siluit terra in conspectu ejus. [...] Et post hæc decidit in lectum, et cognovit quia moreretur. Et vocavit pueros suos nobiles, qui secum erant nutriti a juventute : et divisit illis regnum suum, cum adhuc viveret. Et regnavit Alexander annis duodecim, et mortuus est".*

<sup>198</sup> "La Jérusalem céleste à douze tours et mur crénelé n'est pas sans analogies avec un modèle issu de l'art antique et qui se développe à Byzance à partir du IX<sup>e</sup> siècle. D'après M<sup>me</sup> Katz [EHRENSPENGER-KATZ, Ingrid. "Les représentations de villes dans l'art chrétien avant l'an mil". A: *Information de l'Histoire de l'Art*, 1964, 3, p 130] il consiste « en une porte ave un demi-cercle de créneaux au-dessus » et peut désigner un plan carré. Cette dernière remarque implique que ces villes, ne correspondant à aucune réalité, ont seulement valeur de signe. Par conséquent, la Jérusalem des Apocalypses de Trèves et de Cambrai qui semblent issues des deux tendances exposées ci-dessus, pourrait être aussi bien carrée que circulaire" (GOUSSET I 1974, 56). No es tracta de la representació de cap geometria, sinó d'una idea abstracta que es pot associar amb geometries diverses; això no obstant, s'ha intentat l'establiment de regularitats evolutives en la geometria que en cada moment representava la idea: "[...] jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, en Occident, la ville n'est guère qu'un idéogramme, un signe conventionnel combinant deux éléments fournis l'un et l'autre par l'antiquité romaine : un contenant et un contenu. Le contenant, c'est une enceinte flanquée de tours [...] Le contenu, ce sont quelques monuments: une tour ou deux tours ou bien une ou deux basiliques ; [...] Dans le haut Moyen Âge, dans la miniature byzantine ou carolingienne, cette enceinte présente une forme stéréotypée : un hexagone régulier ponctué par des tours aux angles [...] Le schéma passe à la miniature carolingienne. Dans le Psautier d'Utrecht (Bibliothèque Universitaire d'Utrecht, IX<sup>e</sup> siècle), aucune différence [...] Mais, chemin faisant, voici de légères variantes. Elles vont nous conduire de l'hexagone au cercle. Dès la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle, nous serrons de plus près le cercle avec l'octogone [...] Le Psalterium Aureum de Saint-Gall renferme une figure mi-circulaire, mi-polygonale [...] Un peu plus tard la ville deviendra franchement circulaire" (LAVEDAN 1954, 33-34). Sembla abusiu treure'n conclusions sobre la poca consciència medieval de l'articulació de les formes en la línia de Panofsky a *Die Perspektive als "Symbolische Form"* (PANOFSKY 5 1927, nota 12).

<sup>199</sup> L'arca es representa, si de cas, sobre l'edícula, o no es representa; no veiem com podria haver-se dibuixat a sota, com vol Ronk-Vaandrager.

—de l'esperit sobre la carn—: el mosaic de Germigny-des-Prés, que sembla que té relacions concretes amb representacions musivàries que Teodulf va poder veure a Roma l'any 800, representava originalment l'Arca de l'Aliança oberta, buida i superada per l'altar cristià que emmarcava just a sota, que tots quatre<sup>200</sup> àngels assenyalaven:<sup>LXXV</sup> i l'altar de Mentré acabaria essent doncs també una porta, amb els batents tancats perquè el cristianisme els obrís i en fes l'accés a la ciutat que ve del cel. La ciutat, és clar, no ve del cel visible sinó del cel de Déu, i això és el que representa aquí el primer sector circular de la muralla, convex en el sentit ascendent d'aquesta lectura, que certament sí que complementa el còncau que remata el conjunt per tancar la Jerusalem terrenal de les dotze torres que suara assenyalàvem al llegoria de l'Església defensada pels seus doctors, però que, considerat tot sol, respon a la geometria d'aquest cel de Déu que André Grabar va identificar el 1982, i que il·lustrava amb el Gènesi de Cotton del segle VI<sup>201</sup> (il 135), el bateig de Crist de l'Evangeli de l'abadessa Hitda, de cap a l'any 1000 (il 136), o la primera Vida de Sant Amand —aquí evolucionat— del 1066 (il 137):<sup>202</sup> “on voit le ciel de Dieu traité à la façon d'un schéma circulaire emprunté aux dessins « scientifiques » du firmament, de l'Antiquité, mais dont on n'aurait retenu qu'un segment tourné vers le bas et accroché au bord supérieur de la peinture”<sup>LXXVI</sup>; i amb Yves Christe, sense que ningú, àngel ni home, hagi de pujar ara a defensar la muralla —els merlets d'aquest tram convex són deserts—, perquè a la ciutat definitiva no hi haurà enemics de qui protegir-se: “une garde armée au-dessus des portes de Jérusalem serait sans objet si la cité représentée était celle qui descendra du ciel après le Jugement. Pourquoi [...] maintenir une garnison s'il n'y a plus d'ennemis, si tout danger est définitivement écarté ?”<sup>LXXVII</sup> És el segment circular des d'on hem vist que la mà dreta del Senyor emparava el rei Carles el Calb al *Codex Aureus* de Sant Emmeram (il 52b): la mà dreta que aquí no tenim al cel com al *Codex Aureus* o tot just sortint-ne com al Gènesi de Cotton sinó havent-ne baixat, com l'Esperit Sant de l'Evangeli de Hitda o l'àngel de la Vida de Sant Amand, per anar a beneir Salomó al pati del Temple sense perdre la vertical de la porta del cel —que també podem entendre directament duplicada en la porta de sota el vel. En altres dibuixos de la Bíblia de Rodes, la mà surt repetidament del segment convex,<sup>203</sup> i en una ocasió —al registre superior del f 45 (il 139)— d'un segment convex inscrit en un de còncau segons una geometria anàloga a la que hem estat examinant; geometria que el segon artista torna a utilitzar per a la representació d'una muralla al llibre de Job (il 140): una muralla que aquí no és la del cel —i la quantitat de torres és una altra— però que també ha estat construïda per Déu.<sup>204</sup>

<sup>200</sup> Quatre perquè Teodulf fa representar tant els petits querubins d'or d'Ex 25,18-20 com els enormes de fusta d'ullastre d'IR 6,23-27 i 2Cr 3,10-13

<sup>201</sup> El Gènesi de Cotton es va cremar en l'incendi que va afectar la col·lecció Cotton, ja al Museu Britànic, el 1731; la il·lustració és una còpia —avui a la BNF— feta per Daniel Rabel entre el 1621 i 1622, quan Nicolas-Claude Fabri de Peiresc havia aconseguit manllevar el còdex a Robert Cotton per publicar-ne un facsimil que mai no va arribar a fer-se; Rabel va copiar almenys una altra il·lustració, ara també a la BNF. El dibuix original era al foli 48r, del qual es va salvar el fragment esquerre amb la mà de Déu, del tot concordant amb la còpia (WEITZMANN i KESSLER 1986, 3).

<sup>202</sup> I que hauria pogut allargar, per exemple amb la lapidació de Sant Esteve de Sant Joan de Boí (il 138), de principis del XII.

<sup>203</sup> A I, f I del primer artista i f 6 del segon artista; i a III f 2v, 19v, 45, 45v, 66, 77v, 83, 88, 91 del tercer artista. La Bíblia de Ripoll també utilitza la mà que surt del semicercle, almenys als f 6, del primer artista i 82, del segon artista; als f 163 i 367v, del segon artista, i 209, del tercer, la mà apareix sense el segment circular.

<sup>204</sup> És la muralla que Satanàs acusa Déu d'haver construït a l'entorn de Job per protegir-ne la prosperitat, Jb 1,6-11: “*Quadam autem die, cum venissent filii Dei ut assisterent coram Domino, affuit inter eos etiam Satan. Cui dixit Dominus: Unde venis? Qui respondens, ait: Circuivi terram, et perambulavi eam. Dixitque Dominus ad eum: Numquid considerasti servum meum Job, quod non sit ei similis in terra, homo simplex et rectus, ac timens Deum, et recedens a malo? Cui respondens Satan, ait: Numquid Job frustra timet Deum? nonne tu vallasti eum, ac domum ejus, universamque substantiam per circuitum; operibus manuum ejus benedixisti, et possessio ejus crevit in terra? sed extende paululum manum tuam et tange cuncta quæ possidet, nisi in faciem benedixerit tibi*”.

L'estructura de la imatge comprèn tots els elements de l'arquitectura de la sala on hem vist Otó III rebent l'homenatge de les nacions: les dues grans columnes a banda i banda –aquí Jaquín i Booz, la de la dreta dibuixada fins al límit inferior-, el paviment –les bandes horitzontals de la part baixa- i la paret del fons –l'arcada darrere els querubins- en axonometria vertical, i l'arquitectura exterior dalt de tot –allà la coberta, aquí el perímetre de torres i merlets. Sabem però que aquí les columnes són ben bé de l'exterior, perquè la descripció bíblica les situa a la façana; i també són exteriors els dos blocs laterals de coberta inclinada amb les galeries d'IR 6,5-6 (il 141a). La representació del Sant dels Sants (il 141b) és frontal, com de front ens mirava Otó III, però tant l'arca com els querubins estan ostensiblement desplaçats cap a l'esquerra del dibuix, tot el grup bastant centrat sobre el segon dels quatre arcs; per la dreta, les bandes del paviment queden tallades a mitja columna: a l'altre costat, la banda inferior tapa fins a l'extrem de l'edifici lateral, i així és simètrica respecte de l'edícula de l'arca i dels querubins, no del conjunt del Temple ni de l'arcada del fons: la disposició del que seria l'episodi principal si aquí només es representés l'edifici salomònic és autònoma respecte de l'estructura que l'envolta. El mur que hauria de carregar sobre aquella arcada del fons queda tallat abans de poder superar-ne les claus, per deixar espai a la franja de les dotze portes de la Jerusalem celestial (il 141c), dotze arcs ordenats en tres grups de quatre, sense cap relació geomètrica amb els del registre de sota; en dos d'aquests grups, el superior i l'inferior, els arcs contigus arrenquen del mateix capitell, però en el del mig cadascun dels arcs té els seus suports independents i es creua amb els arcs del grup inferior. A sobre de tot, la geometria circular de la muralla (il 141d) es desplaça cap a l'esquerra del dibuix i es centra verticalment sobre l'edícula del Sant dels Sants, no en el quadrat del conjunt (il 142), confirmant la relació exeegètica que assenyalàvem més amunt, i marcant una nova distància respecte de la miniatura d'Otó III: si allà la coberta era un element de l'exterior que apareixia només com a referència i quedava immediatament exclosa de la qüestió, aquí aquest paper el fan si de cas les dues grans columnes i els edificis laterals que emmarquen els registres inferiors, i contràriament la muralla que acaba la miniatura per dalt és l'objectiu últim a què cal arribar a través de l'interior: pròpiament, essent literalment exterior, és anagògicament el més interior dels interiors.<sup>205</sup>

L'axonometria posa dret el paviment, permet que s'hi obri la porta de sota el vel i divideix el Sant dels Sants en dos sectors superposats, que amb els altres dos de les dotze portes i del perímetre de la muralla fan un total de quatre. Sant Pau havia exhortat els d'Efes perquè “*Christum habitare per fidem in cordibus vestris : in caritate radicati, et fundati, ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis, quæ sit latitudo, et longitudo, et sublimitas, et profundum : scire etiam supereminentem scientiæ caritatem Christi, ut impleamini in omnem plenitudinem Dei*” (Ef 3,17-19), i Teodulf d'Orleans, a finals del segle VIII, explicava aquestes quatre dimensions totes en vertical amb el suport d'autoritats indiscutibles:

“*Dicam etiam utrum in intelligendis colorum fucis, et imaginum formis, aut materiarum qualitibus, an ad intelligendum quæ sit latitudo crucis et longitudo, sublimitas, et profundum, illuminatos cordis oculos habere debeamus. « Ut possitis », inquit, « comprehendere cum omnibus sanctis quæ sit latitudo, et longitudo, et sublimitas, et profundum » (Ef 3). In exponendis igitur his tanti prædicatoris verbis nec*

<sup>205</sup> Contra la continuïtat d'equivalència entre l'exterior i l'interior de Duval i fent bona la intuïció d'Ueberwasser sobre l'interior -almenys en jerarquia-, l'afirmació de Guerreau sobre la relació de l'edifici de l'església amb les realitats superiors, a partir de la seva anàlisi de la *Vita de Sant Maiol*, de principis del segle XI: “*l'église était un bâtiment qui constituait une forme de représentation concrète du saint qui la patronnait [...] Ce rapport de représentation était étayé, accentué et mis en scène par l'ensemble des marques qui développaient l'analogie, au premier rang desquelles l'opposition entre intérieur et extérieur, et la survalorisation de l'intérieur. L'église était un espace clos, et tout était fait pour que cette clôture évoquât la pieuse séparation, et que l'intérieur du bâtiment évoquât le penetral cordis du saint, dans lequel on lisait l'image du ciel, ut speculi fieri solet inspectione*” (GUERREAU 4 1997, 410-411)

*nostros sensus temere ostentare, nec alienos furari debemus, sed hos quos a beato Augustino in libris de Doctrina Christiana positos reperimus, nos quoque ponamus. Latitudo ergo est transversum lignum quo extenduntur manus ; altitudo, quæ a transverso ligno incipiens superius eminet, ubi fuit caput ; longitudo vero est quæ a transverso ligno incipiens usque ad terram desinit ; profundum vero, quod terrae infixum absconditur, ex quo ligno crucis omnis vita sanctorum describitur, qui tollentes crucem suam et mortificantes membra sua quæ sunt super terram, Christus sequuntur”.*<sup>LXXVIII</sup>

Teodulf ha de fer exegesi, però l'esquema de les quatre dimensions pretén tenir algun nivell de generalitat, poc o molt equivalent al de les tres dimensions i sis direccions que havíem manejat fins aquí;<sup>LXXIX</sup> al dibuix que estem examinant, tret dels querubins i de l'arca, tots els altres elements admeten igualment una comprensió genèrica; i els quatre sectors superposats verticalment i l'explicació de les quatre dimensions tenen punts de contacte (il 143): de baix a dalt, la *fondària* és el lloc on els sants es mortifiquen a la terra, i la porta del paviment és l'accés dels homes que viuen a la terra en aquest interior on es fan presents les realitats superiors; la *llargària* es desplega entre aquesta part inferior -que pot ser una franja- i el nivell on es produeix una extensió en horitzontal, i l'arcada del Sant dels Sants va del paviment verticalitzat fins a l'altura on els arcs comencen a creuar-se; l'*amplària* és el lloc de l'extensió horitzontal que es creua amb la vertical, i el creuament dels arcs pot entendre's com a generador del sostre concebut com a horitzontal –és així explícitament al palau de Salomó de la Bíblia de Ripoll (il 144), amb el seu teginat sobre quatre rengles de columnes.<sup>206</sup> La relació de l'*alçada*, del travessar en amunt, “*ubi fuit caput*”, amb el que transcendeix el sostre s'endevina més complexa. Podria ser que pensar el gran edifici de culte s'articulés en pensar-ne la forma de l'arrencada, de l'elevació, del sostre, d'ultrapassar-lo; que a l'escriptori on es dibuixava Rodes II 129v s'especialitzés<sup>207</sup> molt més en aquests termes que no en els de les peces -naus, transsepte, capçalera- que componen la inequívocament església on el miniaturista de la còpia del comentari d'Haimó sobre Ezequiel executada a Sant Germà d'Auxerre cap a l'any 1000<sup>208</sup> (il 145) reparteix les abominacions de la visió del profeta (Ez

<sup>206</sup> “*Domum autem suam ædificavit Salomon tredecim annis, et ad perfectum usque perduxit. Ædificavit quoque domum saltus Libani centum cubitorum longitudinis, et quinquaginta cubitorum latitudinis, et triginta cubitorum altitudinis : et quatuor deambulacra inter columnas cedrinæ : ligna quippe cedrina exciderat in columnas. Et tabulatis cedrinis vestivit totam cameram, quæ quadraginta quinque columnis sustentabatur. Unus autem ordo habebat columnas quindecim contra se invicem positas, et e regione se respicientes, æquali spatio inter columnas, et super columnas quadrangulata ligna in cunctis æqualia. Et porticum columnarum fecit quinquaginta cubitorum longitudinis, et triginta cubitorum latitudinis : et alteram porticum in facie majoris porticus : et columnas, et epistylia super columnas”* (IIIR 7,1-6)

<sup>207</sup> Forcem el terme, de què Devroey i Lauwers esbossen brevíssimament la genealogia (DEVROEY 2 i LAUWERS 2007, 438) i que trobem utilitzat en Raymond Ledrut: “[...] ce qui donne son unité à ces diverses structures spatiales, ce qui définit un système spatial dans son ensemble et on pourrait dire son style général et commun. Un système spatial global c'est ce que nous pouvons nommer un mode de spatialité ou de spatialisation propre à un système social [...] En quoi consistent ces « modes de spatialisation »? Qu'est-ce qui les différencie? Il faut d'abord bien préciser que ces modes de spatialisation renvoient à la totalité humaine, c'est-à-dire d'une part aux activités réelles et au social – à ce que Marx désigne comme « l'homme générique » -, d'autre part aux activités réelles et aux représentations” (LEDROUT 1990, 83-84); també en Patrick Henriët: “La question d'un espace ou d'un temps conçus per se ne relève donc pas du « territoire de l'historien ». Pour se situer dans une perspective authentiquement historique, il importe en effet de poser les concepts d'espace et de temps comme produits d'une société ou, plus précisément, d'un groupe social. En français, cette production a parfois été appelée « spatialisation » (P. HENRIËT 2003, 12); una aplicació en un edifici concret en Guerreau: “[...] les dimensions principales [de Cluny III] étaient définies par des nombres entiers de modules d'assez bonne taille, ces nombres figurant parmi ceux que la numérologie médiévale déterminait comme les plus significatifs [...] L'édifice ecclésial matérialisait et spatialisait ainsi ce que Jacques Le Goff dénommait à juste titre « une vision du monde reposant sur des rapports abstraits » (GUERREAU 6 1998, 189).

<sup>208</sup> La datació ve de Neuß, que la va proposar el 1912 a partir de l'autoria d'Heldric, abat de Sant Germà d'Auxerre des del 989 fins que va morir-hi el catorze de desembre del 1009, reivindicada en el mateix manuscrit (NEUß I 1912, 111, 299).

8,5-16)<sup>209</sup> –que el segon artista de Ripoll va fer servir per il·lustrar la relació de l'edifici principal del Temple amb l'atri dels sacerdots i les seves portes (il 146).

El tercer artista va dibuixar aquest mateix últim tema quan va il·lustrar la visió del Temple d'Ezequiel (Ez 40-43, amb alguns detalls més als capítols següents), al foli 209 de la Bíblia de Ripoll (il 124). La successió dels atris i els edificis a través dels quals es passa de l'un a l'altre són objecte d'una elaboració detallada per part del profeta, que els va recorrent en execució d'una litúrgia repetitiva, sempre guiat per l'home semblant al bronze que l'ha rebut a la porta exterior amb la canya d'amidar –un instrument d'ús ininterromput durant tota la visió, que acumula prop de cent dades directes de longitud i n'indica moltes més fent referència a la igualtat amb les que ja s'han dit. La descripció explica un conjunt format per dos atris quadrats, l'interior dins de l'exterior; tant del profà a l'atri exterior com d'aquest a l'interior, s'hi passa a través de tres portes profundes, cadascuna en un costat diferent del quadrat –no a l'oest- i encarades entre elles; els dos eixos perpendiculars es creuen a l'altar situat al mig de l'atri interior on, al quart costat, hi ha la façana del Temple. El mur de l'atri interior no tanca contra l'edifici del Temple, sinó que l'envolta tot ell, deixant un espai que permet l'accés a les galeries laterals del mateix Temple i a les estances i edificis que omplen aquest perímetre, part de fora, pels costats i el darrere.

La miniatura ignora els detalls d'aquella façana i també els dels edificis de les portes –o els reinterpreta molt (il 147a i 147b)-, però explica amb precisió l'estructura de tres accessos en tres costats ortogonals: representa en axonometria vertical la façana principal del Temple -a dalt- i la de la porta de l'est, i també els laterals de les portes del nord i del sud<sup>210</sup> (il 147c); les portes són edificis de dues plantes, la inferior

<sup>209</sup> Com si volgués proposar equivalències entre els elements del Temple i els de l'església, altrament gens immediates de seguir, perquè si l'església és inequívoca no ho són les seves parts: “Il est même tentant d’imaginer que l’architecture figurée au fol. 1v ait un rapport avec la nouvelle église carolingienne de l’abbaye dont le modèle en cire, les colonnes en marbre venues d’Arles et de Marseille, la construction et les peintures murales ont tant émerveillé Heiric. On note une vive insistance sur les structures télescopiques du côté de l’entrée, apparemment voûtées « à la carolingienne » [nota 20: “il n’est pas facile de déterminer si l’artiste veut représenter un Westwerk ou une série de cryptes, Les tours du premier manquent et les toits en tuile contredisent une situation en sous-sol malgré la « descente » du prophète de droite à gauche depuis l’entrée jusqu’à la peinture murale. La suite de volumes variés du temple, vu de l’extérieur et de l’intérieur, n’appartient pas aux formules conventionnelles carolingiennes, même si l’on rencontre isolément certains motifs et structures dans des manuscrits tel le Psautier d’Utrecht [...] Ici les volumes voûtés s’emboîtent, le transept se projette, les tours s’accrochent aux angles, et la jonction du chœur et de la rotonde s’ouvre en regard comme si les deux volumes furent attachés sur une charnière”], jointes aux structures à fronton, signalant un plafond en bois « à la paléochrétienne ou mérovingienne », et à l’extrême gauche, la rotonde qui sert d’abri pour le Sanctum Sanctorum. [...] Un des attributs importants de l’église à Auxerre fut la grande rotonde située à l’est, en tête du sanctuaire, et reliée par un déambulatoire à la crypte où furent installées les reliques de saint Germain. La rotonde figurée au f. 1v pourrait bien être interprétée comme une simple imbrication typologique du Sanctum Sanctorum du Temple de Salomon avec la forme du Saint Sépulcre. Un dernier indice nous fait penser, pourtant, que l’image peut représenter des réalités de la nouvelle église abbatiale du IX<sup>e</sup> siècle. Au f. 2, saint Germain est présenté à l’intérieur d’une rotonde tout à fait semblable à celle du f. 1v. L’allusion, maintenant répétée, nous paraît beaucoup plus riche” (STIRNEMANN 1991, 98). De possibilitats n’hi ha més, és clar: les cobertes de volta podrien no ser telescòpiques, sinó paral·leles, en una església amb naus laterals –i el profeta podria així “foradar la paret” com vol el text per passar de l’ídol de gelosia als adoradors de les pintures-; la torre podria no estar en cap angle, sinó al creuer; el presbiteri dels homes que estan d’esquena al santuari podria ser un braç del transsepte, i inversament les dones de Tammuz-Adonis podrien ser a la nau i no al transsepte; i la rotonda –el cimbori, l’únic element comú entre la miniatura d’Auxerre i la del f 129 de Ripoll- podria ser l’absis –tot i que veure-hi la rotonda de les criptes d’Auxerre és certament molt bonic. Sobre la identificació entre les peces del Temple i les de l’església, v nota 383.

<sup>210</sup> I vol ser, doncs, una descripció literal de l'edifici; això, contra Walter Cahn: “Copies of Jerome’s commentary and of Gregory’s Homilies on Ezekiel made during the early Middle Ages and the Romanesque period are sometimes attractively decorated, but none, to my knowledge, contain representations of the Temple vision. This is what might well be expected since the conviction that the description of the edifice could not be literally construed would reasonably have made it unprofitable to attempt a depiction of it. In line with the same premises, the representation of the Temple in the eleventh-century Catalan Bible of Ripoll is a generalized architectural prospect assembled of porticoes, towers, and crenellations without specific reference to Ezekiel’s text” (CAHN 3 març 1994, 57). Madeline H. Caviness també es mira el dibuix molt en general: “heavenly architecture would of itself be a large topic. I would like to mention only two more examples [...] to indicate the frequency with which architecture was regarded as an image of divine order. The first is a

oberta amb tres arcs sobre columnes -raonablement a les dues façanes oposades, però hi ha altres possibilitats<sup>211</sup>- i la superior tancada, com la Torhalle de Lorsch (774-794 o 880)<sup>212</sup> (il 148) –però l'ordre no puja, com allà, a suportar el nivell de dalt: la columna s'atura a rebre els arcs; i tallada als laterals, s'ha d'entendre que ocupa la posició que a Lorsch és la dels pilars i no la de les semicolumnes avançades, o la de les columnes dels pilars laterals de la torre-porxo de Sant Benet del Loira (il 149), un altre edifici de planta i pis amb tres arcs a les façanes de la planta baixa, aquest però amb grans obertures a dalt.<sup>213</sup> El cos d'entrada a l'atri de Sant Pere del Vaticà tenia la mateixa estructura que el de Lorsch, foradat a baix amb tres arcs i molt massís a la planta primera, des d'abans del papat de Pau I (757-767); al segle XVI, de quan en tenim els primers dibuixos, els arcs havien estat paredats, i les columnes aleshores existents podien no ser originals i haver servit per aguantar un pòrtic que ja havia desaparegut<sup>214</sup> (il 150); i la planta de Peruzzi, del 1521, ni tan sols s'entretenia a dibuixar les columnes (il 151); però segles abans, a l'alta Edat Mitjana, el conjunt podria haver estat un bloc visiblement molt més autònom i dominant,<sup>215</sup> susceptible de servir de model per a l'edifici, en posició anàloga, que el nostre dibuix vol representar.

---

*depiction of Ezekiel's Temple Vision in the Farfa Bible of the eleventh century. The symmetrical structure with triple openings placed in tiers [...]*" (CAVINESS 1983, 101). En general, la nostra afirmació també contra la genèrica de J.M. Savignat: "jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, on ne trouve aucune trace de représentations d'édifices qui pourraient être assimilables ou directement comparables à ce que nous entendons aujourd'hui par dessins d'architecture. C'est-à-dire non seulement aucune image où l'édifice est dessiné en plan où en élévation relativement stricts, en géométral, mais encore, et surtout, aucune image où l'édifice est le sujet unique de la représentation. En effet, que ce soit dans les enluminures des manuscrits, dans les miniatures des livres d'heures ou bien dans les fresques peintes, les édifices représentés, qui sont principalement des édifices religieux, sont toujours partie prenante d'une scène, ils s'inscrivent toujours dans une composition où les personnages, les acteurs, ont autant d'importance, si ce n'est plus, dans la lecture de l'image que l'édifice lui-même: scènes de l'histoire religieuse, ouvriers au travail [...] L'édifice n'est, dans l'image, jamais pris isolément. Dans le système de pensée médiévale, l'édifice ne peut pas être extrait du contexte des pratiques sociales dont il est le support. Même en tant que lieu symbolique, il n'est pas autonome par rapport aux acteurs sociaux qui participent à lui donner son statut, que ce soit ceux qui le construisent, ceux qui le commandent ou bien ceux qui y officient [...] l'édifice construit est alors non seulement caractérisé avant tout par son usage social, matériel et symbolique, mais de plus il est conceptuellement indissociable de cet usage social" (SAVIGNAT 1983, 15-18).

<sup>211</sup> Al segle XII, Ricard de Sant Víctor va raonar, a partir del text d'Ezequiel, que les portes salvaven un desnivell considerable entre les dues façanes, i va dibuixar un edifici de tres plantes en un costat i dues en l'altre. Walter Cahn ha publicat i discutit aquests dibuixos en més d'una ocasió (CAHN 1 1976), (CAHN 3 març 1994) i (CAHN 4 1996). Les nostres il·lustracions 73 i 157 reproduïen la secció longitudinal de la porta amb aquest pendent: la primera és la del manuscrit Harley 461 de la British Library (Harley 461 f 26v), i la segona la del manuscrit de la Bodleian Library, a Oxford (Bodley 494 f 156r).

<sup>212</sup> La cronologia de la Torhalle s'ha mogut entre aquestes dues dates, amb un segle de diferència. Romano Silva recull la discussió entre els que hi veien un monument commemoratiu de la victòria de Carlemany sobre els longobards i la situaven a l'últim quart del segle VIII, i els que la consideren construïda pel nét de Carlemany, Lluís el Germànic -que va ser enterrat a l'abadia- o pel seu fill Lluís II (SILVA 1999). En els mateixos termes, Kim Sexton (SEXTON setembre 2009), que desenvolupa extensament l'estudi d'aquest tipus d'edifici i el seu ús a partir de Carlemany.

<sup>213</sup> Éliane Vergnolle la suposa començada abans de l'incendi del 1026, en construcció aproximadament entre 1020 i 1035 (VERGNOLLE I 1985, 198-199); més avall fem referència als capitells de la planta baixa d'aquest edifici, també en relació amb el nostre dibuix.

<sup>214</sup> "The tower of Saint Mary above the Steps, meaning the gatehouse and its chapel, antedated Paul's [Pau I] pontificate, 757-767. The time of its construction remains undetermined [...] The outside of the gatehouse as it stood in the sixteenth century is known from Heemskerck's and other vedute [una de Grimaldi, Barb. Lat. 2733, f. 152v-153r, que de fet és una reconstrucció i una planta de Peruzzi]. They show on the groundfloor traces of a vaulted porch, sheltering the three portals: wall arches, rising from columns placed between the doors and intended to carry three vaults; but it is questionable whether the porch was part of the original structure or added later, possibly in the fourteenth century. The three were portals surrounded by marble frames, their architraves being inscribed with the name of Nicholas V, in 1449" (KRAUTHEIMER, CORBETT i FRAZER 1980, 275-276).

<sup>215</sup> "By the early sixteenth century, when Heemskerck made his drawing, the gatehouse was framed by several other multistoried buildings, including the monumental benediction loggia of the fifteenth and early sixteenth centuries to the right (north), but this may not have always been the case [...] Its original relationship to the porticoes of the atrium is difficult to ascertain, but in Alfano's famous plan of 1590 [...] it is apparent that the gatehouse was not integrated with the eastern range of the atrium colonnades and [...] seems to have projected significantly from it. In other words, although it was not freestanding, the gatehouse may have originally stood in relative isolation, with only the back or western side connected to the atrium. Certainly, the gatehouse must have risen high above the surrounding structures in the early Middle Ages, for by the middle of the eighth century, when it is first specifically mentioned in any documents, it is



Com en altres casos que hem seguit més amunt, els angles rectes del mur que envolta el Temple són substituïts per una geometria circular<sup>216</sup> (il 147d), que podrà baixar fins a quedar arran de la base de la façana; i com a la ciutat del cel del Beat de Girona o en algunes de les lectures del *Palatium* de Ravenna, les façanes del nord i del sud es despleguen i es situen a dreta i esquerra de la de la porta de l'est, a sota de la visió axonomètrica del lateral de cadascuna (il 147e). Reapareix així la identificació anagògica de Rodes II 129v entre el Temple –allà el de Salomó, aquí el d'Ezequiel– i la nova Jerusalem, perquè tenim davant dels ulls els dotze arcs que sabem que foraden el recinte quadrat –aquest no, que no el tenim davant dels ulls–; i –de més interès– s'afirma la frontalitat de cadascuna de les façanes de l'atri interior, que remet a les tres experiències, separades en el temps, d'haver-lo vist de les portes de fora estant: el recinte exterior s'incorpora així a la representació sense que calgui figurar-ne res més que un episodi que s'hi ha produït, la trobada d'Ezequiel amb el seu guia; i si això passava extramurs, el dibuix s'acaba amb la introducció del que hi ha dins de tot: a sobre dels dos personatges i a banda i banda de la façana gran de la cara oest, apareix l'interior que hi ha darrere d'aquesta façana, amb els arcs i la draperia (il 147f).

Tant l'arquitectura com els personatges del dibuix estan sotmesos a control matemàtic: la vora de l'ala dreta de l'home de bronze és horitzontal, i la de l'ala esquerra segueix un pendent 1:2; el del límit inferior esbiaixat del sobrepellís és perpendicular al de l'ala, 2:1, i el del sobrepellís d'Ezequiel és el simètric sobre l'eix vertical; la canya d'amidar segueix un 4:5 menys evident (il 152). El dibuix es divideix en cinc franges verticals iguals; la central, l'ocupen l'edifici principal, d'amplada igual a l'alçada fins a la cornisa, i la porta de l'est; les dels extrems, les portes del nord i del sud; i la segona i la quarta, els personatges i els arcs de l'interior. A la porta de l'est, al mig de la franja inferior, l'alçada fins a la cornisa dobla l'amplada, i el rectangle que l'emmarca és un 1:2 (il 153a); a les altre dues, el mateix rectangle inclou la cornisa. La planta primera massissa de les portes –sense la cornisa a la del mig, incloent-la a les laterals– omple un rectangle 2:3 (il 153b), i l'arcada inferior, de la base fins a la clau dels arcs en defineix un altre, 3:4, aquí igual en totes tres portes (il 153c). L'alçada màxima del dibuix i la seva amplada total estan en relació 8:9 (il 153d).

1:2, 2:3, 3:4, 8:9; la procedència d'aquestes relacions numèriques tan senzilles és inequívoca i única, i les imprecisions visibles –el dibuix ja devia ser inexacte d'origen, el pergamí acumula mil anys de deformacions i la fotografia n'afegeix alguna– no en poden impugnar l'obvietat de l'ús. A la *Institució Aritmètica*, Boeci explica que 1:2, la relació doble, és la primera de les múltiples; i que entre les relacions de desigualtat, la múltiple “est *prima pars maioris inaequalitatis cunctis aliis antiquior naturaque praestantior*”.<sup>LXXX</sup> 2:3, 3:4 i 8:9 són relacions superparcials: “*superparticularis uero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et alius aliquam partem. Qui si minoris habeat medietatem, uocatur sesquialter, si uero tertiam partem, uocatur sesquitercius, si uero quartam, sesquiquartus, et si quintam,*

---

referred to as the « tower of the Virgin Mary at the stairway » (turris sanctae Mariae ad Grada) [...] It is also likely, although it is not proven, that the exterior of the ground floor of the entryway was articulated by applied columns” (McCLENDON 2 2005, 98). Jean-Charles Picard, però, que no fa cap referència en aquesta aparició de la paraula *turris* al segle VIII, i que no en veu documentat el primer ús fins al 998, quan aquest element d'entrada és designat com a Santa Maria in Turris, entén que la torre és el campanar d'Esteve II. Charles McClendon assenyala altres edificis semblants en aquest del Vaticà: “*Similar tripartite entranceways to atria seem to have existed at the early-fourth-century cathedral of Trier, also built by Constantine, and at St. Paul's-outside-the-Walls in Rome*” (McCLENDON 2 2005, 99).

<sup>216</sup> v nota 198.

*uocatur sesquiquintus*".<sup>LXXXI</sup> Al tractat de música, tot es fonamenta en les desigualtats múltiples i les superparcials, i les altres no juguen cap paper: "*obtinere igitur majorem ad consonantias potestatem videtur multiplex, consequenter autem superparticularis. [Les altres...] vero ab harmoniæ concinentia separatur*";<sup>LXXXII</sup> i en particular, "*omnes musicæ consonantiæ, aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera aut in sesquitercia proportione consistunt. Et vocabitur quidem quæ in numeris sesquitercia est, diatessaron in sonis [l'interval de quarta]. Quæ in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus [el de quinta]. Quæ vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantiis [el d'octava]*";<sup>LXXXIII</sup> una altra vegada, però ara explicant 8:9, "*si vox voci duplo sit acuta vel gravis, diapason consonantia fiet. Si vox voci sesquialtera proportione sit, vel sesquitercia, vel sesquioctava, acutior graviorque diapente, vel diatessaron, vel tonum consonantiam reddet. Item si diapason, ut 2 et 4, et diapente, ut 4 et 6, conjugantur, triplam, et quæ est diapason et diapente, efficiant symphoniam. Quod si bis diapason fiant, ut duo ad quatuor, et quatuor ad octo, quadrupla fiet consonantia, quæ est bisdiapason*".<sup>LXXXIV</sup> Ja hem seguit més amunt com el nombre ho estructura tot, i de relacions entre els nombres n'hi ha de tota mena; però el nostre dibuixant, a l'hora de proporcionar, ha tingut una preferència clara per aquestes poques de les consonàncies musicals. Tot és nombre, però a la bondat del que està bé no s'hi ha arribat sense restriccions: aquestes de la música. Tant directament com Agustí o Marcià Capella,<sup>217</sup> més conscientment que Boeci i més a prop del moment que ens interessa, ho escrivia, poc abans de l'any 1000, Roswitha de Gandersheim: "*In quo percipiatur [la música humana]. Non solum, ut dixi, in compagine corporis et animæ, necnon in emissione nunc gravis, nunc claræ vocis, sed etiam in pulsibus venarum atque in quorundam mensura membrorum, sicut in articulis digitorum, in quibus easdem proportiones mensurando repperimus, quas in symphoniis præmisimus, quia musica dicitur convenientia non solum vocum, sed etiam aliarum dissimilium rerum*".<sup>218</sup>

Quant a l'ordre, hi ha més elaboració al de les portes que no al de l'edifici principal. Els capitells, tret dels corintis de l'interior, ni són de cap dels ordres clàssics ni s'assemblen a les poques versions dibuixades altmedievals que explícitament volen representar-los, al manuscrit ms 17 de Sélestat (*il 154*), imprecisament datat entre els segles VIII i X,<sup>LXXXV</sup> o al llibre de models de Sant Benet del Loira (*il 155*), de cap a l'any 1000.<sup>219</sup> Totes les bases arrenquen amb un enorme cavet, sense plint; i a sobre dos tors superposats directament, potser iguals, més sovint el superior de menys altura i diàmetre. A l'edifici principal, un capítell de molt poca altura descansa sobre el fust sense cap transició; però a les portes,

<sup>217</sup> "*Haec igitur pulchra numero placent, in quo jam ostendimus aequalitatem appeti. Non enim hoc tantum in ea pulchritudine quae ad aures pertinet, atque in motu corporum est, invenitur, sed in ipsis etiam visibilibus formis, in quibus jam usitatius dicitur pulchritudo. An aliud quam aequalitatem numerosam esse arbitraris, cum paria paribus bina membra respondet: quae autem singula sunt, medium locum tenent, ut ad ea de utraque parte paria intervalla serventur?*" (AGUSTÍ D'HIPONA 2 386-388, Llibre 6, 38); "*Le livre IX du De nuptiis, consacré à l'harmonie musicale, caractérise précisément ce rhythmus/numerus dans sa dimension sensible. Ces rythmi, explique-t-il, peuvent être perçus de trois façons différentes: par la vue, car ils sont « réunis » dans le mouvement du corps, par l'ouïe, lorsque nous jugeons la modulation musicale, par le toucher, ces derniers rythmes – la pulsation du pouls par exemple – étant jugés d'un moindre intérêt dans la démonstration [...] Pour un lettré médiéval, la traduction visuelle des proportions de la musique est donc toute naturelle [...] Les miniatures du haut Moyen Âge qui renferment ces proportions géométriques sont très nombreuses. Principes structurants, ces proportions régissent l'ordre interne de l'image et caractérisent la nature des liens qui s'établissent entre les figures, et entre les figures et ce qui les environne*" (MARCHESIN 2005, 267-271).

<sup>218</sup> (ROSWITHA DE GANDERSHEIM 2 c973). I el dibuixant de Ripoll ho feia servir força abans que Bernat de Claravall i el constructor gòtic que von Simson volia els primers que "*applied the very laws that order heaven and earth*"; i abans també que el pintor romànic incapaç encara d'aplicar-les es limités a "*deceive the senses with the illusion of ultimate reality*" (VON SIMSON 1956, 39).

<sup>219</sup> (VERGNOLLE I 1985, 118-121). Vergnolle publica junts tots els dibuixos coneguts d'aquest quadern, alguns a París, BNF, lat 8318, i d'altres, com el que reproduïm, a la Biblioteca Vaticana. Anat Tcherikover insisteix en el caràcter de mostrar que assumeix aquesta torre de la Biblioteca Vaticana quan s'hi representen capitells d'ordres diferents i s'hi barregen fusts acanalats i llisos (TCHERIKOVER I 1990).

entre l'un i l'altre hi ha dos astràgals, de dimensió molt semblant als dos tors de la base. El cavet inferior pot valdre per una base més elaborada, com s'intueix a les dues columnes centrals de la Jerusalem celestial dels Evangelis de Sant Medard (*il 156*), o ser una escòcia degenerada —els quarts de cercle de les escòcies representades tenen sovint una definició molt escassa (*il 107, 108 i 165*)—, i en tot cas apareix en contextos ben diversos (*il 106 i 157*). Més singulars són els dos astràgals, que Sant Benet del Loira i Sélestat també dibuixen,<sup>220</sup> però allà ben separats: superposats directament només els hem sabut trobar, en aquesta època, a la miniatura dels últims otònides i els primers salis, i aquí molt sovint i acompanyats repetidament pels dos tors junts coronant la base<sup>221</sup> (*il 106 a 108, 158 a 165*); al tercer volum de Rodes, el tercer artista dibuixa aquests dos astràgals en algunes miniatures —folis 2v, 77v i 144 (*il 123, 125 i 167*) i potser també 97 (*il 121a*)—, però en tots els casos només en alguns dels capitells, i sempre corintis. El corinti del tercer artista és el millor de totes dues bíblies, i el dibuixa sempre que pot;<sup>222</sup> de fet, és només la part superior del capitell convencional, prescindint de les corones (*il 168*);<sup>223</sup> les fulles exteriors, d'on canònicament haurien d'arrencar volutes i hèlices, creixen molt —tot just deixen sortir la volutes a l'extrem— i oposen uns lòbuls molt marcats a l'elaboració de la part central de la cara, on un grafisme abstracte deu voler representar unes hèlices independents, o la flor, o totes dues coses; i no hi ha res que recordi el caulicle. Aquesta descripció és calcada de la de Vergnolle per als capitells corintis de la planta baixa de la torre-porxo de Sant Benet del Loira (1020-1035),<sup>LXXXVI</sup> on la dimensió d'aquesta part superior, en relació amb la de les corones inferiors, ja és molt més gran que la indicada per Vitruvi;<sup>LXXXVII</sup> és difícil de creure que la proximitat entre el dibuix llargament repetit pel tercer artista i els capitells de Fleury pugui ser una casualitat (*il 168 i 169*). Sobre els capitells corintis del nostre dibuix de Ripoll 209 en particular, però, el cert és que limiten el treball de la campana a la fulla exterior i la voluta, i prescindeixen del mig de la cara; s'assemblen, en això, a un dels de Rodes III 97, però no a la resta: arriben a fer pensar que podrien no haver sortit tots de la mateixa mà —que no tenim tercer sinó tercers artistes— tot i que sí de la mateixa discussió.

Ripoll 209 i Rodes III 97 tenen més coses en comú. El dibuix del banquet de la reina Vasti (Est I,9), com el de la visió del Temple, es disciplina amb les relacions musicals (*il 170*); el mòdul és l'altura de l'ordre superior (*il 171a*), que duplicada és la de l'inferior —sense la base— i quadruplicada l'amplada total (*il 171b*); amb això apareix l'octava, 1:2 —a la franja de l'ordre inferior—, la quinta, 2:3 —de la cara de Vasti, o del centre de la línia que limita per dalt la banda dels ordres, a qualsevol dels vèrtexs inferiors del dibuix— i la quarta, 3:4 —en aquesta banda dels ordres tota junta—, a més de la relació quàdruple, 1:4 —a la franja de l'ordre superior. Fora de la música —però dins de l'aritmètica—, la superparcial 4:5, que a Ripoll 209 inclinava la canya d'amidar, aquí trava l'altura i l'amplada totals, sempre sense la base de les columnes; podria ser, a més, que la malla 4x5 ordenés la posició d'alguns elements secundaris (*il 171c*); i que la seva

<sup>220</sup> Tcherikover proposa que la duplicació pot procedir d'una lectura de Vitruvi (IV,3,4) que hauria entès que hi ha un astràgal al capitell i un altre al fust (TCHERIKOVER I 1990, 261 i n 12 i 13).

<sup>221</sup> Quant a capitells reals, el paral·lel, molt lluny de l'Imperi, podria ser amb l'astràgal treballat en espiga —que la tija horitzontal fa doble— dels de Sant Cebrià de Mazote, Sant Miquel de la Escalada, Santiago de Peñalba i Santa Maria de Lebeña, i també d'alguns de conservats del monestir dels Sants Facund i Primitiu a Sahagún: Enrique Domínguez va recollir-los i estudiar-los tots a la seva tesi doctoral (DOMÍNGUEZ PERELA 1987); l'escala és molt diferent de la suggerida en el dibuix de Ripoll. Molts segles abans, el tema de l'astràgal doble apareix representat sovint en relleus paleocristians.

<sup>222</sup> A més dels casos que acabem d'assenyalar, el fa servir, al volum III de Rodes, als folis 66, 89v, 97v, 134v i 143v (*il 132, 166, 185, 128 i 133 respectivament*): la meitat de les vegades que dibuixa columnes. El primer artista només en dibuixa una vegada, a la Bíblia de Ripoll, f 5v; i el segon dues: una molt simplificadament a Rodes II f 63, i una altra, millor, a Rodes II f 91.

<sup>223</sup> Inversament, algunes de les miniatures otònides de l'astràgal doble dibuixen un corinti fet només de les corones inferiors (*il 160, 161, 165*).

subdivisió en terços donés més horitzontals: la dels eixos de la tisora de les potes de la taula, la de la vora de la mateixa taula, la que limita la clau de l'arc sobre el cap de Vasti (*il 171d*). Aquest nivell d'exactitud és impugnable: com a Ripoll 209, les imprecisions són evidents -l'extradós de l'arc esquerre va a buscar la vora del dibuix, el del dret se n'aparta força. Però, també com allà, no qüestionen l'obvietat de la doble duplicació de l'altura de la columna d'on surten totes les relacions principals.

D'acumulacions verticals de registres amb columnes que van a parar les unes sobre les altres, n'hi ha moltes a les imatges paleocristianes i altmedievals (*il 172*). D'ordres superposats –que articulin una altura tenint en compte criteris proporcionals, d'integritat dels elements en cadascun dels pisos, d'estil,<sup>224</sup> tot alhora o només alguna cosa-, malgrat l'abundància de representacions de columnes molt allargades als cànons (*il 173 i 174*), no se'n troben gaires: hem de tornar a les miniatures otonianes del doble astràgal (*il 158 i 159*) si volem trobar emmarcaments fets amb aquests criteris, o admetre alguna taula de cànons més tardana on el tema apareix excepcionalment (*il 175*) -tot i que aquí la proporció dels ordres no té cap autonomia-, o sortir a buscar l'ordre romaníssim del retrat de Sant Lluç als remots evangelis àrabs del monestir de Santa Caterina, al Sinaií (*il 176*), de mitjan IX, que separat del sant semblaria un plànol.<sup>LXXXVIII</sup> Però Rodes III 97 no és un diagrama d'ordres superposats: és una secció d'edifici amb ordres superposats; i d'aquests, fa de mal dir si en tenim cap més. Vergnolle considerava que la torre del llibre de models de Sant Benet del Loira (*il 155*), tan diferent –acceptava- de l'efectivament construïda al monestir, “és un testimoni del lloc que ocupava aquesta forma arquitectònica en les preocupacions dels artistes”; però Tcherikover hi veia un reliquiari i no cap edifici;<sup>LXXXIX</sup> als evangelis de Bernward de

<sup>224</sup> Ja hem recollit més amunt les indicacions de Vitruvi sobre la reducció en alçada (v el text que remet a la nota 126); en un context tan travat proporcionalment com el dels ordres clàssics, aquesta reducció contenia en potència discussions eternes -i probablement ja les reflectia en acte: a l'arquitectura romana, la reducció exacta de Vitruvi costa de trobar; com a tema, costa de trobar un cas on la correcció proporcional no es vagi plantejar. Sobre la integritat, als models romans els ordres sempre es superposen complets -Vitruvi dona per fet que amb pedestal inclòs a tots els nivells-; quan les columnes avancen els entaulaments es trenquen per seguir-les. Quant als criteris estilístics de la superposició, són més complexs que els del Colosseu, però existeixen: a partir de la revisió dels casos conservats amb voluntat exhaustiva, Peter Liljenstolpe va ensenyar, el 1999, com la superposició d'ordres podia fer-se amb columnes del mateix ordre en totes les plantes –toscanes, corínties- o de diferents ordres, i que en aquest segon cas el dòric/toscà anava sota del jònic, i tots sota del corinti, però que es podia passar directament del primer al darrer; el compost podia anar tant a sobre com a sota del corinti. Per tipus funcionals, explicava que, als teatres, “Doric/Tuscan is used only in first storeys. Ionic is used both in the first and second storeys. When both these orders are present, the Ionic is always situated above the Doric/Tuscan. The Corinthian order may be used for all three storeys, but, when mixed with other orders, it is always placed above those. Finally, the Composite capital [...] may be placed either above or below the Corinthian capitals”; als amfiteatres, “the sequence of the Classical orders: (Tuscan/Doric-Ionic-Corinthian of the Colosseum [...])” i “the one at Bourges [...] features Doric, Ionic and Corinthian attached orders as façade decoration”, però “the most common solution to the problem of façade decoration is instead to use only Tuscan orders in all storeys, no matter whether the façade had three storeys of arcades [...] or two [...] At Arles, the two-storeyed façade included also a corinthian and thus features a Tuscan and a corinthian”; a les portes monumentals, “Corinthian order [...] predominates entirely”, però també hi ha casos en què “variants of the Corinthian order were combined with the Corinthian proper”, d'altres amb el jònic sota el corinti o totalment toscans, i un cas singular, “the façade of the propylaeum of the sanctuary of Jupiter at Baalbek, which features two towers on each side of the entrance. These have two tiers of superimposed pilasters [...] the lower storey has a Corinthian order, the upper features Ionic pilasters”; a les tombes monumentals, “two superimposed corinthian orders are by far the most common sequence” (LILJENSTOLPE 1999, 137-145). John Onians havia historitzat, bastant anys abans de Liljenstolpe, alguna d'aquestes variacions, que no considerava de cap manera aproblemàtiques; en particular, ho havia plantejat per a la superposició que col·loca el compost sota el corinti, i plantejant com a motor de la inversió la transformació de la idea de la columna com a element amb significació: “A new visual alertness to columns as a means of communication probably also explains other developments in their use at the same period. One of the most striking of these is the placing of richer orders under simpler ones, and not over them as had been usual previously. Good examples of this are the Porta dei Leoni at Verona, which is probably after A.D. 65, and second-century structures such as the façade of the Library of Celsus at Ephesus c. 135 or the Market Gate at Miletus c. 160. In all of these Composite is found below Corinthian [...] a consciousness of the importance of initial visual impact could justify putting the richest elements of a façade at the bottom where they would be most visible, instead of at the top where visually their effect would be lost” (ONIANS 1988, 55-56).

Hildesheim<sup>225</sup> (il 177), de primers de l'XI, costa decidir si l'ordre superior vol ser-ho o va amb les façanes: potser tot alhora; i no farem cap edifici amb les columnes i els arcs de cal·ligrafia exacta que emmarquen Sant Mateu al *Codex aureus epternacensis* (il 178), d'abans del 1030, sense un exercici important d'interpretació –que, d'altra banda, pensem que suporten bé.

Un edifici en secció; i més coses. Ni a l'un ni a les altres no hi arribarem, talment féssim exegesi, sense la història. Que s'il·lustri Ester ja és una singularitat, perquè “*seltener als die Job-Illustrationen sind die zum Buche Esther. Weder ein byzantinischer noch ein abendländischer frühmittelalterlicher Zyklus, geschweige ein altchristlicher, ist bekannt. [...] So gewinnt der Zyklus der katalanischen Bibeln erhöhtes Interesse*”;<sup>226</sup> i Rodes hi dedica el doble d'espai que Ripoll: dos folis (Rodes III 97 i 97v) contra només un (Ripoll 319v), sense que, en aquest cas, els artistes hagin tingut cap problema per repetir escenes. El rei Assuer ha convidat a un banquet de set dies tot el poble de Susa (il 130); la reina Vasti n'ofereix un altre a les dones de palau. “*Itaque die septimo, cum rex esset hilarior, et post nimiam potationem incaluisset mero*”, Assuer reclama la presència de Vasti vestida amb la diadema reial –hi ha qui ha entès, només amb la diadema reial-, perquè tothom en vegi la bellesa. La reina s'hi nega. El consell es reuneix per analitzar la humiliació, i el príncep Memucan desplega que el crim no s'ha comès només contra el rei, sinó contra tot l'ordre social: “*egredietur enim sermo reginæ ad omnes mulieres, ut contemnunt viros suos [...] unde regis justa est indignatio*”; el prestigi de l'estat exigeix que “*egredietur edictum [...] ut nequaquam ultra Vasthi ingrediatur ad regem [...] Et hoc in omne (quod latissimum est) provinciarum tuarum divulgatur imperium, et cunctæ uxores, tam majorum quam minorum, deferant maritis suis honorem*” (Est I, 17-20). Vasti i les seves dames seuen al voltant de la taula, a la sala de l'ordre doble i els grans arcs, mentre totes les dones de Pèrsia i de Mèdia, per sobre de les serps de dreta i esquerra, estan atentes al desenllaç del desafiament; fins al racó més allunyat de l'imperi, els homes –dalt de tot, a les torres, als merlets- van dit enlaire donant ordres que ningú no escolta i queden a racó.

L'exegesi explica que Assuer-Jesucrist crida Vasti-el poble jueu a ocupar el primer lloc en la Nova Aliança, i que els jueus es neguen a reconèixer-lo com a Messies, raó per la qual són substituïts per una altra de millor que no pas ells, Ester-l'Església universal.<sup>227</sup> Però la interpretació literal devia donar per

<sup>225</sup> Ell que va fer Sant Miquel, tan ajustada al model d'alçat amb què Armi caracteritzava les esglésies del nord, de nivells horitzontals i parets planes sense continuïtats verticals que les interrompin (ARMI 1 octubre 1975) –v però 2, nota 54-; és veritat que hi ha les tribunes dels àngels, amb els tres pisos d'arcs: però ben lluny dels ordres superposats.

<sup>226</sup> (NEUß 2 1922, 101). Els anys que han passat des que Neuß va escriure això no han canviat gran cosa: “*si ritrovano in diversi manoscritti medievali veri e proprii cicli narrativi relativi alle scene più significative del libro di Ester [...] Tra gli esempi più famosi sono le Bibbie catalane di XI secolo provenienti da Santa Maria di Ripoll (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729) e da Sant-Pere di Roda (Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. lat.6)*” (GNACCOLINI i TOGNOLI BARDIN març-abril 1999, 120); “*la tradition figurée du Livre d'Esther, saisissable déjà au milieu du III<sup>ème</sup> siècle dans la synagogue de Dura, n'est pas très riche. Les manuscrits les plus prolifiques, les Bibles catalanes de Ripoll ou de Roda [...], se contentent en effet de cinq ou six épisodes [...] et ce qui vaut pour le milieu du XI<sup>ème</sup> siècle reste valable aussi aux XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup>*” (CHRISTE 14 novembre-deseembre 2000, 414-415); “*For the Book of Esther, the repertoire of illustrations in Romanesque Bibles is comparatively modest. The Bible of Weingarten and the Capucins' Bible in the Bibliothèque Nationale deal with the subject most extensively [...] The Weingarten miniature offers a pictorial summary of the entire story of Esther, composed of such discrete incidents, following in its main lines the treatment of the subject in the Ripoll Bible*” (CAHN 2 1982, 202); i “*narrative illustrations for Esther are exceedingly rare; there are no Early Christian or Byzantine examples and for the earlier Middle Ages only the Catalan Bibles devote several scenes to her. It is not until the thirteenth century that the Book of Esther is more frequently illustrated*” (KAUFFMANN 2003, 154).

<sup>227</sup> El text de referència és el de Raban Maur, que a l'*Expositio in Librum Esther* explica que “*præcepit ergo rex in iucunditate sua septem eunuchis, qui in conspectu ejus ministrabant, ut introducerent reginam Vashti coram rege, posito super caput ejus diademate, ut ostenderet cunctis populis pulchritudinem ejus : cum Redemptor noster Christus, videlicet Dominus, sanctorum prædicatorum ordinem septiformis Spiritus sancti gratia repletum ad convocandam Judaicam plebem ad convivium spirituale direxit, quatenus ejus decor et nobilitas quam habebat ex prærogativa Patrum et legis prophetarumque scientia ac cultu pietatis, quam ante adventum Domini habuerat,*

bastant, en aquells anys en què començava el moviment de regeneració que pretenia acabar amb el matrimoni dels clergues, fins aleshores molt comú, i que veia en la relació amb les dones una de les raons fonamentals de la manca absoluta d'independència de l'Església respecte dels poders del segle;<sup>228</sup> dependència llastimosa de què es queixava precisament l'abat de Sant Pere de Rodes en la carta que va adreçar al papa Benet VIII el 1022, on li explicava un panorama de robatoris i menyspreus continus comesos pels poderosos del voltant,<sup>229</sup> que sembla que durava de feia temps.<sup>XC</sup> Identificar un interior amb arcs al sostre i ordres superposats amb l'església de Sant Pere de Rodes,<sup>230</sup> construïda o en

---

*caeteris nationibus celebriorem totius orbis innotescerent gentibus. Sed illa non solum legatos despiciens, verum etiam supremi regis imperium spernens venire contempsit. [...] Senior ergo ille filius et antiquus Synagogæ populus, qui in Vasthi reginæ persona exprimitur, de domicilio suo egredi, hoc est, a legis littera avelli renuebat, sed suo arbitrio vivere contentus in terrenis desideriis desudando, longe a patria Spiritus sancti ac consilio Patris factus extorris, semper rigidus ac durus, rancore atque indignatione plenissimus [...] Quid est quod superbiente Vasthi rex Assuerus septem sapienteum, qui ex more regio semper sibi aderant, consilium quærit, et sententiam super eam facere jubet; nisi quod Salvator noster per doctores suos Spiritus sancti gratia repletos, qui ejus præsentia recta fide ac bonis operibus semper assistere curant, plebis Judaicæ contumacia, cujus pœnæ atque damnationis rea sit, depromit sententiam; scilicet ut de thoro regali, hoc est, de consortio Dei, quo ordinata ac prælecta est, expellatur, et locum ipsius altera, quæ melior est ea, Ecclesia videlicet gentium, sincera fide ac plena devotione accipiat” (RABAN MAUR 3 836, capítol II).*

<sup>228</sup> “Au Xe et au début du XIe siècle, on rencontre deux catégories de clercs majeurs (diacres, prêtres, évêques). Les uns, mariés avant leur ordination, cohabitent avec leur femme, et, si ces époux peuvent se considérer « comme frère et soeur », la législation ne le leur impose pas. Les autres, engagés dès leur enfance dans la voie qui les conduira au sacerdoce, guidés par le clergé des paroisses ou admis dans une école épiscopale ou monastique, accèdent à la prêtrise sans être mariés. Mais, parmi eux, beaucoup se marient après ordination. Mariage illicite, sans doute, mais valide, même s'il a été clandestin, car aucune loi n'impose une forme solennelle pour la validité de l'union (et donc pour son caractère sacramental) [...] Le Décret de Burchard de Worms (v. 1008-1012) fournit un précieux témoignage sur la position d'un évêque rhénan, par ailleurs bon connaisseur des textes canoniques, à l'égard du célibat. Cette œuvre, la plus ample de son temps, largement inspirée du « De synodalibus causis » composée av. 915 par l'abbé Régino de Prüm, offre en effet l'arsenal le plus complet des dispositions canoniques contre les clercs mariés ou concubinaires. De l'examen de ce recueil il ressort que l'accès au sacerdoce n'est pas refusé aux hommes mariés et qu'il n'est pas fait état d'une promesse d'observer la continence qui leur serait demandée avant ordination. Toutefois, reproduisant une série de textes anciens, que lui fournissait Régino, Burchard rappelle que ces clercs mariés avant ordination doivent respecter la continence. Mais Burchard cite aussi les anathèmes du concile de Gangres contre les fidèles qui se détournent des prêtres mariés” (GAUDEMET 1982, 3-6). Jean Gaudemet situava l'inici de l'ofensiva contra el matrimoni dels clergues i la simonia com a raons principals de la submissió de l'Església al poder temporal, als anys de Lleó IX, a mitjan segle XI: “Simonie et nicolaïsme, telles sont les deux « hérésies » contre lesquelles l'Église romaine ménera, non sans peine et avec des succès inégaux, une lutte acharnée. C'est que, l'une comme l'autre, lui paraissaient figurer au premier rang des causes qui, de la papauté à la plus petite église de village, avaient livré l'Église « aux mains des laïcs ». La restauration de la discipline, l'essor de la vie religieuse, les fins propres qui étaient celles de l'Eglise du Christ exigeaient la libération de cette emprise terrestre” (GAUDEMET 1982, 6-8); però Mercè Puig, bo i admetent que aquests anys van ser els de l'inici de la intervenció papal, veia activa la reforma des de finals del segle X: “De todas maneras, aunque, como decimos, la vena misógina recorre, más o menos latente, todo el cuerpo de la literatura occidental desde su nacimiento, se observa un punto de máxima inflexión en la historia de la misoginia en Occidente entre los siglos XI y XIII. Ello viene motivado, sobre todo, por ese movimiento de reforma nacido a finales del siglo X, que se manifiesta, primero, en un florecimiento monástico y cuya iniciativa, en la segunda mitad del siglo XI, hacen suya los papas, hasta el punto de que la historiografía fija este impulso innovador bajo la etiqueta de « reforma gregoriana » en homenaje a la decisiva aportación del papa Gregorio VII” (PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA 2 1995, 12).

<sup>229</sup> “Anno transacto vidistis coram vobis ex nostris fratribus monachis querelam deferentibus quod noster locus qui sub tuitione e defensione Sanctæ Romanæ Ecclesiæ constabat devastaretur atque conculcetur ab iniquis hominibus id est potestatibus eorumque subditis habitantibus nostræ confinia regionis [...] Hæc igitur omnia postponentes exprobrantes vestram jussionem atque excommunicationem dicentes nihil facturos ad vestrum imperium adducentes nos in magnam confusionem atque improperium [...] Pro certo nihil aliud constat nisi ut abrenuntient omnes Christo et sequantur diabolium [...] Vestram itaque excommunicationem eorum subscriptionibus subnixam spernentes ad hoc usque nos habent deductos nisi ut circum provincias mendicando et nec ullus supersit qui in eodem loco residuus sit” (BADIA I HOMS 2 1990, 672).

<sup>230</sup> S'ha enunciat repetidament la idea de la condició convencional de les representacions medievals d'edificis o de ciutats i la seva condició d'ideograma. Així, Johannes G. Deckers: “in keinem der behandelten Monumente [treballa amb representacions de ciutats de fins al segle VIII] fand sich eine Stadtdarstellung, die Bauten enthielt, die, für sich genommen, als wirklichkeitstreue und unmittelbare Abbilder einzelner bestimmter Bauwerke anzusprechen wären. Selbst in der « Mosaikkarte von Madaba » [el que representa Jerusalem amb el carrer porticat al mig] werden die einzelnen Baulichkeiten mit mit Versatzstücken wiedergegeben, die auf Typisches reduziert sind” (DECKERS 1989, 1287); però ens sembla que és clar que a Madaba (il 179) –segle VI– es representa l'Anàstasi amb el tret que encara avui l'observador modern consideraria fonamental –v nota 52– i que és més ajustat deixar, amb Robert D. Russell, que corrin juntes convenció i referència directa: “from the time that Christian art emerged from its early

construcció, no devia ser gaire difícil en aquests anys, ni a Ripoll ni a Rodes mateix; diríem que algú va riure una estona, fa mil anys, imaginant en aquest interior el triomf -ni que el text sagrat deixés ben clar que només momentani- de la tan subversiva senyora.

La part de dalt del dibuix pot representar qualsevol cosa: des del sentit literal, ciutats molt distants. Per trobar-hi elements de l'església, tot és massa genèric; i cap aproximació al volum de l'edifici. Si de cas, tenen interès els merlets inclinats, que podrien contenir una indicació de traçat, i ja hi tornarem. El que hi ha de singular és l'ordenació tan simètrica dels elements, al capdavant en aquest cas secundaris, que el tercer artista hi ha acumulat: no és l'única vegada que fa servir la simetria a l'hora de representar una ciutat o un edifici fortificat, però mai tan matemàticament com en aquest cas (*il 127, 180-182*), i sembla que normalment dóna la prioritat a la reproducció d'un model fet de la juxtaposició de torres altes, una tira de merlets –poden ser dues- i la porta amb una torre baixa al seu costat –que també poden ser dues- (*il 129, 167, 181-185*) sense que la simetria, quan apareix, hi afegeixi res de semblant a la idea de conjunt complet i acabat que genera aquí. Neuß va voler veure en un d'aquests aplecs d'elements, el de III 144 (*il 167*), la representació d'una església “*mit Apsis, Mittelturm, Seitentürmen and Säulenhalle*” –es va oblidar de parlar del teginat.<sup>XCI</sup> Però és clar que l'articulació se la inventava ell, i la continuïtat entre l'exterior i l'interior també –perquè l'única relació que mantenen és la de l'exclusió mútua (*cf il 126*). També en aquest maneig de la simetria, doncs, Rodes III 97 va amb Ripoll 209.

Al cercle d'on van sortir les bíblies de Ripoll i de Rodes, poc després de l'any mil, es dibuixaven edificis desapareguts i mai no vistos des del seu contingut exegetí –Rodes II 129v-, edificis ideals des de l'estudi concret de les descripcions disponibles –Ripoll 209-, edificis reals des del coneixement directe –Rodes III 97. No se'n representaven grans abstraccions geomètriques assimilables a la *meravellosa rodonesa* de l'Anàstasi d'Adamnan, sinó episodis autònoms i potents, elements o parts identificables a través de la visió, dels quals es treballava i es mestrejava la posició –dreta, esquerra, dalt, baix, ençà, enllà; o fondària, llargària, amplària, alçada-, la qualitat –que podia ser la geometria- o la quantitat, al servei de l'objectiu –de vegades, la definició ideal d'un lloc. Els episodis s'ordenaven, sense focalitzacions especialment marcades: el més semblant a un centre és la cara o el fermall de Vasti a Rodes III 97, que no és de l'arquitectura. Les elaboracions matemàtiques de Boeci es manejaven extensament. Quantitat, qualitat, posició i lloc: aquest és ara el nostre programa; “*locus [i d'altres categories] nullo sensu corporeo attingitur. Quantitas vero, qualitasque, situs [i també d'altres], dum inter se coeuntes materiem, ut prius diximus, jungunt, corporeo sensu percipi solent*”:<sup>XCII</sup> en començarem l'execució per la banda sensible, i aquí per la mesurable.

---

*obscurity there has been no hesitation about depicting cities [...] Whether miniature or mosaic, however, the essential form of the city does not vary much at all from one representation to the other. Surviving copies of an illustrated late antique manuscript, the Corpus Agrimensorum Romanorum, provide evidence that the standard Christian representation of a city was essentially a continuation of a late Roman convention. [...] The most important –and the most easily recognized- Constantinian church was that of the Anastasis with [...]the rotunda of the Resurrection itself. [...] Apparently not until the Carolingian period, however, did the conventions of urban representation begin to be extended to representations of the heavenly Jerusalem. [...] Not surprisingly we find the heavenly Jerusalem represented essentially as any number of earthly cities had been. The basic urban ideogram had not changed from the earlier period: a set of towered, crenellated walls containing some more or less distinguishable structures. Despite their general conventionality, there are still some specific relationships between these early images of the heavenly Jerusalem and the description found in the Apocalypse of St. John” (RUSSELL 1994, 146-147).*

Notes finals de les pàgines 71-106.

- <sup>I</sup> Entre el 816 i el 830 (JACOBSEN 2 1992, 322); entre el 817 i el 819 (ZENNER 2 2003, 2); cap al 820 (HORN 1973) i (CAMPS i al 1999, 352); entre el 819 i el 826 (<http://www.stgallplan.org/en/>); cap al 830 (STALLEY 1999, 103-104).
- <sup>II</sup> Dedicatòria, sobre el mateix suport que la planta (HORN 2 i BORN 1979); però quan ho transcrivim només tenim al davant el resum de l'obra de Horn i Born de Lorna Price (PRICE 1982, i, 67).
- <sup>III</sup> (HORN 2 i BORN 1979, I, 112).
- <sup>IV</sup> (HORN 2 i BORN 1979, I, xxi); en el mateix sentit, (JACOBSEN 2 1992, 321-322).
- <sup>V</sup> (ADAMNAN 2 680c, I, II, 2)
- <sup>VI</sup> (HEITZ I 1963, 114-116).
- <sup>VII</sup> (CORBO 1981).
- <sup>VIII</sup> (NAREDI-RAINER 1994, 56).
- <sup>IX</sup> (O'LOUGHLIN I 1992)
- <sup>X</sup> (O'LOUGHLIN 2 1994).
- <sup>XI</sup> (O'LOUGHLIN 3 1996, 102-103).
- <sup>XII</sup> (GORMAN 2006, 29 i s). La voluntat de Gorman era sobretot la de proporcionar una edició correcta de les fonts.
- <sup>XIII</sup> (ADAMNAN 2 680c, I, II, 3-14)
- <sup>XIV</sup> (CORBO 1981, 51-54)
- <sup>XV</sup> (ADAMNAN 2 680c, I, II, 14)
- <sup>XVI</sup> (ADAMNAN 2 680c, I, XXII)
- <sup>XVII</sup> (MEEHAN 1958, 34).
- <sup>XVIII</sup> (DYGGVE 1941).
- <sup>XIX</sup> (FRANCOVICH 1970, 7).
- <sup>XX</sup> (FRANCOVICH 1970, 32).
- <sup>XXI</sup> (FRANCOVICH 1970, 37).
- <sup>XXII</sup> (FRANCOVICH 1970, 50-51).
- <sup>XXIII</sup> (UEBERWASSER 1951).
- <sup>XXIV</sup> (DUVAL 2 1965).
- <sup>XXV</sup> (DEICHMANN 7 1974, 143).
- <sup>XXVI</sup> (DEICHMANN 7 1974, 143).
- <sup>XXVII</sup> Ap 12,1-16.
- <sup>XXVIII</sup> Ap 13,1-8.
- <sup>XXIX</sup> Ap 6,1-8.
- <sup>XXX</sup> De forma particularment clara a (MENTRÉ 4 1984).
- <sup>XXXI</sup> (BUNIM 1940, 4-6).
- <sup>XXXII</sup> (BUNIM 1940, 47).
- <sup>XXXIII</sup> (BUNIM 1940, 65).
- <sup>XXXIV</sup> (BUNIM 1940, 4-6).
- <sup>XXXV</sup> (MENTRÉ 4 1984, 154).
- <sup>XXXVI</sup> (CHRISTE 05 1979, 119); també Xavier Barral, en relació directa amb Christe: "*une composition synthétique sera celle qui exprime en une seule image plusieurs données, plusieurs passages, plusieurs idées, ou une grande vision*" (BARRAL I ALTET 2 1979, 188).
- <sup>XXXVII</sup> (DYGGVE 1941, 15).
- <sup>XXXVIII</sup> (DYGGVE 1941, 19).
- <sup>XXXIX</sup> (DYGGVE 1941, 5).
- <sup>XL</sup> (DUVAL 2 1965, 251 i n 66)
- <sup>XLI</sup> (UEBERWASSER 1951, 62).
- <sup>XLII</sup> (UEBERWASSER 1951, 65).
- <sup>XLIII</sup> (UEBERWASSER 1951, 65).
- <sup>XLIV</sup> (UEBERWASSER 1951, 62).
- <sup>XLV</sup> (UEBERWASSER 1951, 65).
- <sup>XLVI</sup> (UEBERWASSER 1951, 64-65).
- <sup>XLVII</sup> (ERIÚGENA Ib 862-866, 60).
- <sup>XLVIII</sup> (ERIÚGENA Ib 862-866, 64).
- <sup>XLIX</sup> (ERIÚGENA Ib 862-866, 62-64)
- <sup>L</sup> (ERIÚGENA Ib 862-866, 65-66).
- <sup>LI</sup> (ERIÚGENA Ib 862-866, 69).
- <sup>LII</sup> (LAMPL 1960-1961, 9).
- <sup>LIII</sup> (LAMPL 1960-1961, 10).
- <sup>LIV</sup> (DUVAL I 1960, 347).
- <sup>LV</sup> (DUVAL I 1960, 351-352).
- <sup>LVI</sup> (DUVAL 2 1965, 241)
- <sup>LVII</sup> (DUVAL 2 1965, 251-253).
- <sup>LVIII</sup> Per a la discussió sobre la datació, (SKUBISZEWSKI I 1985, 141-142)
- <sup>LIX</sup> (KRAUTHEIMER 2 1942, 14).
- <sup>LX</sup> (KRAUTHEIMER 2 1942, 13-14).
- <sup>LXI</sup> (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 10-12).



- LXII (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 25).
- LXIII Quant a la data, Werner Jacobsen dona per segur l'interval que citem, i assenyalà que podria ajustar-se més: 820-825 (JACOBSEN I 1988, 315).
- LXIV La data, de (JACOBSEN I 1988, 343).
- LXV Quant a la data d'inici del projecte, (HISCOCK I 2000, 159-166); la de consagració, de (HISCOCK 4 2003, 12-15) i també (MALONE abril 2000, 286). Altres datacions en altres fonts, sense variació significativa.
- LXVI (JACOBSEN I 1988, 347).
- LXVII A la Bibliothèque Nationale de France, París lat. 6; treballem a partir de les fotografies del web de la mateixa BNF, <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore> i de les reproduccions, de més bona qualitat, de (NEUß 2 1922).
- LXVIII A la Biblioteca apostolice vaticana, Vat. Lat. 5729; treballem a partir del facsímil (Les Bibles de Ripoll: Vaticà, lat. 5729 2002).
- LXIX (NEUß 2 1922, 78-79); tant al text com a la il·lustració, Neuß designa 109 aquest foli 129: ho hem corregit a la citació.
- LXX (ALCOY I PEDRÓS I 1987, 298).
- LXXI (MENTRÉ 3 1982, 111-112).
- LXXII (RONK-VAANDRAGER 1996).
- LXXIII (GOUSSET I 1974, 56).
- LXXIV (N. SCHNEIDER 1973, 41-42). Ronk-Vaandrager també descriu el dibuix (RONK-VAANDRAGER 1996).
- LXXV (FREEMAN 4 i MEYVAERT 2001, 129 i s)
- LXXVI (GRABAR 3 1982, 15).
- LXXVII (CHRISTE 06 1981, 176). Mentre no arriba aquest moment, les muralles són un lloc força transitat: “recorreu les muralles de Sion; / comteu les seves torres, / mireu les seves fortificacions, / resseguiu-ne els merlets” (Sal 48,13-14); “veig a la ciutat / violències i discòrdies; / nit i dia, per les muralles / hi ha qui fa la ronda, / i dins mateix de la ciutat / veig crims i males arts” (Sal 55); “Sobre les teves muralles, Jerusalem, / he posat sentinelles; / tot el dia i tota la nit / no han de callar mai” (Is 62,6).
- LXXVIII (TEODULF D'ORLEANS I c794, II.XXVIII).
- LXXIX v nota 161.
- LXXX (BOECI I c500, I,23,1).
- LXXXI (BOECI I c500, I,24,1).
- LXXXII (BOECI 2 500c, I,V); Boeci no admet l'octava i la quarta, 8:3, que Cassiodor sí que acceptava (COUSSEMAKER 1852, 9).
- LXXXIII (BOECI 2 500c, I,VII).
- LXXXIV (BOECI 2 500c, I,XVI).
- LXXXV (TCHERIKOVER I 1990, 260 i n 10); el manuscrit és l'exemplar de Vitruvi de la biblioteca de Schlettstadt que hem esmentat a la nota 127.
- LXXXVI (VERGNOLLE I 1985, 69).
- LXXXVII (VERGNOLLE I 1985, 65).
- LXXXVIII El catàleg de l'exposició *In the Beginning: Bibles Before the Year 1000* informa que el mateix evangeliari àrab conté un retrat de Sant Joan (M. P. BROWN 2006, 275).
- LXXXIX (TCHERIKOVER I 1990).
- XC (BADIA I HOMS 2 1990, 669).
- XCI (NEUß 2 1922, 106).
- XCII (ERIÚGENA Ib 862-866, I,36; p 69).

6. L'origen de l'evidència és l'anàlisi de l'edifici, a partir del seu aixecament precís i de la determinació de la unitat de mesura –un peu de longitud poc inferior a la que es dona habitualment al peu romà. La projecció privilegiada és la planta, a nivell de la base de les columnes inferiors; però també hi va haver control de les alçades, i té interès estudiar la secció longitudinal i els alçats de tots dos costats de la nau central, i les seccions transversals -tant al transepte com a les naus. L'esquema dimensional va ser elaborat amb precisió des del coneixement de l'*Aritmètica* i la *Música* de Boeci, i es va mantenir a través de les adequacions del projecte de l'edifici a mesura que es construïa.

“The most important prerequisite to the study of medieval architectural design is the availability of accurate measurements”: s’ha dit amb poques variacions moltes vegades,<sup>231</sup> i havent-nos allargat més amunt en la importància del nombre, ho fem nostre. No, però, sense deixar anotat que hi ha nombre sense mida i mida de nombre indiferent: a l'*Aritmètica*, Boeci estudia la sèrie 6:8:12, harmònica perquè  $(12-8)/(8-6)=12/6$ , i descriu com s’hi troben tots els acords musicals –quarta, 8/6; quinta, 12/8; octava, 12/6; octava i quinta,  $(12-6)/(8-6)$ ; i doble octava, 8/(8-6)- al mateix capítol on l’harmonia, en geometria, és el cub: òbviament, “*ita enim ex longitudine in latitudinem distentus est et in altitudinis cumulum creuit ut ex aequalibus proficiscens ad aequalia perueniens aequaliter totus sibi conueniens creuerit*”, i no és pas en la relació de les dimensions d’aquests seus costats tots iguals que es podrà trobar la sèrie; si “*haec autem medietas in omnibus cybis, quae est geometrica armonia, perspicitur*” és perquè “*omnis enim cybus habet latera XII, angulos VIII, superficies VI*”.<sup>1</sup> Feta la reserva, tornem a l’enunciat del principi: en la forma concreta que recollim, és d’Eric Fernie,<sup>11</sup> i també és ell qui observa, al mateix text, que “*the system has to be posited to establish the intended lengths, and the lengths analysed to identify the system, with each exercise ideally preceding the other*”; diguem-ne dialèctica, diguem-ne circularitat. La circularitat no fa el problema irresoluble ni implantejable -no pas més que en d’altres qüestions ben respectables que l’han patida de sempre, com ara la datació<sup>111</sup>- però sí que ajuda a fonamentar-ne la imatge de terreny de refugi del fanàtic fantasiós, escarràs de feina i ric finalment del seu programa informàtic de creació pròpia -capaç de generar llistats inacabables i gràfics decisius-, determinat, per a l’esgotament del proïsme, a ignorar el pertinent recordatori, sempre al mateix Fernie, que “*as Raper put it as early as 1760, one can get any foot from any building*”.<sup>232</sup> Sobreposar-s’hi cansa i demanar-ho enquimera, però quimeres són el que resulta de

<sup>231</sup> “Les manuels d’histoire de l’art fournissent rarement de véritables plans des bâtiments cités, ou même décrits. Parfois sont reproduites des esquisses schématiques qui permettent de se faire une idée de la répartition des grandes masses. Certaines collections publient de tels schémas après les avoir fait redessiner, si bien que le lecteur croit disposer de plans. De tels « documents » ne doivent être utilisés qu’avec la plus extrême prudence, car des vérifications élémentaires font ressortir dans beaucoup de cas de grossières approximations, assimilables à des erreurs pures et simples” (GUERREAU I 1992, 87). El contrari –“*I measure to a half centimetre, take redundant diagonal measurements and draw from the inside of the building to its outside [...] the system proposed must be within the capabilities of the builders of the epoch*” (ADDIS 2002, 71)- no es fa gaire sovint i difícilment és disponible (il 187).

<sup>232</sup> (FERNIE 15 2002, 3), amb referència explícita a RAPER, M. “Enquiry into the Measure of the Roman Foot”. A: *Philosophical Transactions*, 51/2, 1760, p 774-823, esp 813-814. D’altra banda, alguns dels que s’han donat aquesta tasca cada vegada s’ho prenen amb més bon humor: “*some 3600 dimensions of smaller Norman features were measured and analysis showed conclusively that a foot close to 280 mm was the main measure used for this work [...] The discovery of a c. 280 mm foot was duly reported to a meeting of the Corpus Romanesque in 2004 where perhaps there was some lack of enthusiasm. This was not entirely unexpected as the presentation was necessarily somewhat arithmetical, and practical metrologists generally have had a bad press*” (SUNLEY sense data).

renunciar-hi, i hi entrarem: de primer, però, pel sistema; i després ens proveirem d'un llistat de precaucions.

Peter Kidson explicava el 1990 que

*“the trouble [en metrologia lineal] has always been to anchor theory to the solid ground of historical fact. This has led to a state of more or less permanent friction between the advocates of bright ideas who seldom try very hard to verify them, and the upholders of strict standards of proof and probability, who demand firm evidence for every inference. The former range from archaeologists in a hurry to make sense of the structures they dig up, to the lunatic fringe which sees order and continuity where everyone else sees only chaos and confusion. The latter include the few reputable historians who have given serious attention to the matter”*;<sup>IV</sup>

no era, però, una qüestió de rigor elemental, i Kidson ho deia amb segones: el rigor més gran havia d'anar acompanyat de la inferència més gran. Com a mètode no era nou, ni cap garantia; els fracassos, però, els havia conegut més per la banda de l'exigència que per la de l'aventura –perquè són més demostrables, és clar; però no deixa de ser una paradoxa-: l'argument de l'estudiós carregat de rigor que desacreditava completament les investigacions anteriors per haver-ne tingut poc i que les acabava d'anul·lar assenyalant la direcció de recerca finalment correcta oberta a les seves il·luminadores intuïcions, per acabar sotmès ell mateix a un tractament idèntic al cap de poc temps, ja havia estat escenificat repetidament. Valia per Jean-Auguste Brutails, que el 1911 publicava un seu estudi sobre les unitats de mesura utilitzades històricament a la Gironda i les seves equivalències en el sistema mètric (*il 188*), on considerava risibles les fonts que havia utilitzat el vescomte d'Avenel el 1894.<sup>233</sup> Valia per Paul Guilhiermoz, que no va deixar passar més de dos anys a assenyalat, el 1913, els errors elementals de Brutails en les equivalències i en els procediments de càlcul, les insuficiències o els excessos de les seves generalitzacions, i fins les seves mancances documentals;<sup>234</sup> que veia la necessitat de seguir l'evolució de

<sup>233</sup> L'estudi de Brutails, arxiver de la Gironda des del 1889 (BRUTAILS 2 1911), tenia cent cinquanta pàgines –més de seixanta de mesures de longitud o de superfície-, no contenia res que no es documentés i cada unitat quedava perfectament situada en el territori, amb una introducció plena d'observacions assenyades que servien, entre d'altres coses, per qüestionar la validesa de les mesures incloses pel vescomte d'Avenel a la *Histoire économique de la propriété* que havia començat a publicar el 1894: *“pour son grand ouvrage sur les prix, M. d'Avenel s'est informé, a-t-il dit, de l'équivalence des anciennes mesures auprès « des maires, des notaires, des présidents de sociétés savantes locales ». C'est une chance vraiment inespérée d'obtenir une réponse précise et sûre, des maires, des notaires et même, si j'ose le dire, des présidents des sociétés savantes. Les maires des communes rurales, leurs secrétaires et leurs gardes-champêtres m'ont fourni, sur les mesures agraires, un certain nombre de chiffres; mais ces chiffres, il a fallu aller les chercher sur place et les vérifier. Il n'est pas téméraire de penser que M. d'Avenel exagère aussi quelque peu lorsqu'il dit: « il convient [...] d'ajouter foi aux nombreuses tables qui ont été dressées dans les départements, de 1790 à 1840, soit par des particuliers, soit par les agents du Gouvernement, pour établir le rapport des mesures locales de l'ancien régime avec nos étalons actuels ». D'autres ont également admis comme démontrée cette hypothèse commode. [...] La vérité est que les tables de concordance, officielles ou officieuses, appellent presque toujours un contrôle rigoureux”* (BRUTAILS 2 1911, 17-18).

<sup>234</sup> Paul Guilhiermoz va dedicar un article, el 1913 –ara seixanta-dues pàgines, longituds en metres de fins a nou decimals- al text de Brutails, on després del petit elogi retòric inicial, *“depuis quelques années, on se remet à l'étude des anciennes mesures dans le but de donner une base tant soit peu solide aux recherches d'histoire économique, notamment à celles qui concernent les ventes de biens nationaux. Ce sont ces préoccupations qui ont amené M. Brutails à rédiger le travail très soigné qui a été l'occasion de la présente étude”* (GUILHIERMOZ I 1913, 267), començaven les objeccions: *“mais, si les recherches locales sont indispensables pour faire avancer la science métrologique, en revanche, elles resteront forcément très imparfaites si elles ne sont pas guidées et contrôlées par des notions générales et comparatives. C'est à ce point de vue surtout que nous nous placerons dans les observations que nous a suggérées l'opuscle de M. Brutails ”* (GUILHIERMOZ I 1913, 267); *“il faut noter (ce dont M. Brutails ne s'est pas rendu compte) que ce tableau, comme tous ceux dressés avant la loi du 19 frimaire an VIII (10 décembre 1799), ont besoin d'être corrigés, parce qu'ils sont basés, non sur le mètre définitif, qui ne fut fixé que par cette loi, mais sur le mètre provisoire* (GUILHIERMOZ I 1913, 269); *“il est regrettable que M. Brutails, au lieu d'adopter les valeurs calculées par Lescan et par Gras, dans les cas où il admettait les mêmes éléments de calcul, ait cru devoir les recalculer. En effet, tous les éléments de calcul reposant sur des évaluations établies en anciennes mesures de roi et n'ayant qu'ensuite été converties en nouvelles mesures, il est clair que, si on veut être exact, il faut faire toutes les opérations en anciennes*

les unitats en el temps, d'establir-ne la genealogia allí on Brutails es limitava a acumular dades;<sup>235</sup> i que va ser castigat, i de seguida –al mateix volum de la *Bibliothèque de l'école des chartes*- per la resposta on Brutails,<sup>v</sup> tot i l'obligat reconeixement dels errors propis, ja apuntava contra el punt feble del seu oponent, el que, si hem de creure Peter Kidson, “*brought the wrath and ridicule of the learned world upon his head*”:<sup>vi</sup> la matemàtica de ficció amb què pretenia fonamentar les transformacions de les mesures en el temps<sup>236</sup> que, desastrosa com era i sempre amb Kidson, va ensorrar alhora el seu autor i la idea mateixa de l'origen antic d'aquestes mesures.<sup>237</sup> I val pel mateix Peter Kidson, que el 1990 aconseguia donar una base molt documentada i ben sòlida -i bella- a l'evolució de les mesures romanes fins arribar a les de les unitats angleses de longitud i superfície a través de  $\sqrt{2}$  –l'acre- i el nombre d'or –la braça, i per extensió la iarda-,<sup>238</sup> a partir de la idea, gens documentada al seu escrit i ben fràgil, que “*classical measures*” van ser “*transformed into medieval measures*” pels “*craftsmen, and in particular architects who not only used measures with precision, but did so in ways which were explicitly mathematical*”:<sup>239</sup> gens

---

*mesures et ne convertir en nouvelles qu'à la dernière*” (GUILHIERMOZ I 1913, 270-271); “*M. Brutails n'a pas fait de réflexion sur la grande longueur des pieds de Bordeaux*” (GUILHIERMOZ I 1913, 279); “*M. Brutails ne paraît pas avoir remarqué la fréquence, parmi les mesures agraires qu'il étudiait, du type du jugerum romain*” (GUILHIERMOZ I 1913, 303); “*M. Brutails a cru à tort que [...]*” (GUILHIERMOZ I 1913, 314); “*M. Brutails a conclu de ce fait que ces mesures étaient des mesures primitives par rapport au journal. Il y a là une généralisation fort exagérée*” (GUILHIERMOZ I 1913, 315); “*M. Brutails a réuni sur les mesures à grains de son département un nombre assez considérable de renseignements datant de la dernière période du moyen âge, mais il en est peu qui soient suffisamment précis*” (GUILHIERMOZ I 1913, 319); i “*sur les poids en usage au moyen âge, M. Brutails n'a pas rencontré de textes précis [...] Nous n'avons pas trouvé mentionné un texte [...] daté de 1253*” (GUILHIERMOZ I 1913, 328).

<sup>235</sup> Una ambició que va enunciar amb intensitat incrementada en el seu últim text important sobre el tema, el 1919: “*les mesures se sont engendrées les unes les autres au cours des siècles et [...] on peut remonter sans interruption de notre mètre jusqu'à une mesure qui atteint les limites de l'histoire et de la préhistoire*” (GUILHIERMOZ 2 1919, 98-99).

<sup>236</sup> La resposta de Brutails a la crítica del 1913 havia negat, formalment, l'interès de la recerca històrica de Guilhaiermoz: “*certaines retracent l'évolution et recherchent l'origine de chaque mesure; d'autres, dont je suis, se contentent plus modestement de calculer à quoi cette mesure répond, pour une date donnée, dans notre système métrique*” (BRUTAILS 3 1913, 620); però el reconeixia implícitament, aquest interès, quan entrava en la qüestió de l'evolució històrica i en discutia els mètodes: “*la plus sérieuse divergence qui nous sépare porte sur l'interprétation des faits. Laissez-moi vous le dire en toute franchise : je trouve dans vos démonstrations des chiffres en abondance, je n'y suis pas le dessein d'une argumentation. Vous avez entassé les matériaux au prix d'un gros effort et grâce à une érudition peu commune; je me demande si vous avez construit des théories [...] Il me paraît inadmissible que l'on raisonne tant qu'on n'aura pas déterminé: 1°, comment on doit faire choix entre les valeurs diverses d'une même mesure ; 2° quelles conditions les analogies doivent remplir pour être prises en considération ; 3° quel degré elles doivent atteindre ; 4° dans quel sens les écarts peuvent se manifester sans cesser d'être négligeables ; 5° dans quelle proportion l'hypothèse peut être admise à suppléer la constatation formelle*” (BRUTAILS 3 1913, 625).

<sup>237</sup> “*Paul Guilhaiermoz [...] had spotted the Roman survivals, and drew the correct conclusion that if some medieval measures were Roman, then all of them, at least all the important ones, ought to have pedigrees that extended back into the ancient world. He therefore set himself the task of demonstrating how the metamorphosis might have been effected. This part of his enterprise was a disaster. Some of the manoeuvres which he proposed were mathematical romanticism of the worst kind [... Amb això] he also brought the whole idea into disrepute, which was a pity, because the initial hypothesis was not at all nonsensical*” (KIDSON 2 1990, 73).

<sup>238</sup> El quadrat de 10 acres de superfície seria la culminació d'una sèrie de quadrats doblats –mitjançant  $\sqrt{2}$  (il 189)- que començaria en l'*actus quadratus* (120x120 peus romans), continuaria amb el quadrat de 170x170 peus -resultat de transformar en quadrada la geometria rectangular d'un *jugerum*, una jovada (120x240 peus) mantenint-ne la superfície- i passaria després per l'*heredium* (240x240 peus), el quadrat de 340x340 peus –que no està documentat-, el de 480x480 peus, que seria equivalent al *bonnier franc* de 400x400 peus de Guilhaiermoz si aquest peus fossin *pes manualis*, una unitat documentada als agrimensors romans (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 372-373), i arribaria finalment als 680x680 peus del quadrat de 10 acres; amb l'evidència addicional que la quadratura de la jovada pot fer-se amb deu perxes de 17 peus –també als agrimensors, (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 371): en un text que s'hauria redactat entre el 768 i el 818 (CHOUQUER i FAVORY 2001, 270), però que una tradició, recollida per Fernie (FERNIE 05 1985), atribueix a Isidor- de longitud igual -3 mm de diferència- a la de la perxa anglesa de 5,03 m; i la braça, o les dues iardes (1,8288 m), estaria en relació àuria amb la perxa de deu peus romans (2,96 m), la més comuna. (KIDSON 2 1990).

<sup>239</sup> (KIDSON 2 1990, 74). Kidson assegurava que estava preparant la publicació –però “*I can hardly pretend that publication is imminent*”- de la informació que havia recollit, també sobre edificis medievals, que permetria demostrar que aquests irracionals “*really were part of the stock-in-trade of the architectural profession at all operative periods*”, i que “*they were to architecture what the*

documentada i ben fràgil, perquè el rigorosíssim Kidson estava disposat a invocar uroboros afirmant que “*paradoxically perhaps[!], it is the metrological evidence that verifies the architectural hypothesis, rather than the other way round*” i a rematar el tema suggerint a “*anyone who is reluctant to admit the claims made here on behalf of the architects [sobre el seu paper de conservadors i transmissors dels irracionals perquè la metrologia pogués acabar fent-ne ús], que en busqui “another historical explanation”,<sup>vii</sup> a veure si se’n surt. Eric Fernie, tot i el respecte que sentia per Kidson<sup>viii</sup> i la seva tan travada explicació de la transformació de la metrologia romana -que “has altered the context of all future discussion. From being a welter of differing units, habitually used by historians as a shorthand for archetypal confusion, medieval metrology becomes one in which it is possible to discern the work of disciplined and creative minds providing solutions to specific problems”<sup>ix</sup>- i mal que sovint hagi defensat el predomini històric de la construcció geomètrica en el traçat dels edificis<sup>240</sup> –i encara, malgrat la seva evident voluntat de no fer sang amb les reunions secretes de picapedrers que es passen d’amagat el nombre d’or durant deu segles<sup>241</sup>-, es considerava obligat a arraconar  $\Phi$  al terreny de la coincidència,<sup>x</sup> per la innecessarietat i gratuïtat evidents de l’operació de creació d’un sistema nou, amb el nou peu i la nova braça que suposadament fonamentava;<sup>242</sup>  $\sqrt{2}$ , en*

---

*musical ratios were to music, and that they were handled with the same mixture of respect and inventiveness because they were regarded as the first principles of design*”; i historiava –ell, que es reia de Maitland i el seu comitè de pagesos reunit per inventar-se mesures!- que, havent capturat “the imagination of architects” en “the formative days of Greek mathematical thinking”, havien esdevingut “a matter of ingrained habit perpetuating itself through a succession of styles” (KIDSON 2 1990, 71 n 1 i 96-97). Però no li coneixem res més sobre la qüestió, passat de la seva aportació a l’article sobre la proporció en arquitectura de *The Dictionary or Art*, del 1996, on insistia en els plantejaments de 1990: “the period of the Middle Ages [...] was the true heir of Classical Antiquity [...] There was no rupture [...] The real difference, however, between the Middle Ages and the Renaissance lay in the elevation of the subject of proportion from the realm of practice to that of theory [...] The canonical list of the architectural ratios included  $1:\sqrt{2}$ ,  $1:\sqrt{3}$ ,  $1:\sqrt{5}$  and the golden section. Other ratios, such as 1:2, 2:3 and 3:4 were also used, but the irrationals were exclusive to architecture [...] Although Gerbert and his school [que explica interessats en els irracionals] may have made contact with the mathematicians of antiquity, perhaps through Arab intermediaries, they may equally have picked up the formulae from architects. The designers of Early Christian, Carolingian and Romanesque churches were as interested in  $\sqrt{2}$  and the golden section as their Gothic successors [...] Long before the Parthenon was built, the irrational ratios were being used as means to aesthetic ends, the mathematical instruments through which architects pursued the form of the ideal temple [...] When medieval architects took them over, they were so hallowed by the weight of precedent that any suggestion of dispensing with them would have seemed as unthinkable as using a language other than Latin for the liturgy”; i tot això, malgrat que “medieval craftsmen [...] although they were familiar with such ratios as the golden section and could construct polygons accurately enough [...] found irrational numbers beyond their comprehension” (KIDSON 3 1996, 344-351). Però la referència a Gerbert és equivocada: Kidson es refereix a una seva carta a Adelbold, on indica que l’altura d’un triangle equilàter és de 6/7 del costat –d’on resultaria, a través d’unes deduccions que Gerbert no planteja ni de prop ni de lluny, un valor de  $\sqrt{3}$  de 12/7 (GERBERT D’ORLHAC 7 997-999, 702-703), que de tota manera no coincideix amb el de 26/15 que Kidson li atribueix i que Gerbert, sempre implícitament, corregeix tot i ser més ajustat: el problema d’aquesta carta no és el dels irracionals, sinó les raons de la divergència entre els resultats del càlcul de la superfície d’un triangle que s’obtenen aplicant el mètode de Gerbert i el de Boeci; i tampoc no hi ha ni la més mínima referència als irracionals en cap de les altres cartes de Gerbert dites científiques (GERBERT D’ORLHAC 8 972-982). Els deixebles de Fulbert de Chartres que Kidson vol fer discutir sobre el valor de  $\sqrt{2}$  –Regimbold de Colònia i Radulf de Lieja, que efectivament van mantenir una correspondència polemitzant, entre d’altres qüestions matemàtiques, sobre el valor de la hipotenusa del triangle rectangle isòsceles entre el 1010 i el 1028, el primer defensant, a partir d’un exemplar de la *Geometria* de Boeci avui desaparegut, el valor de 17/12 del catet, i el segon el de 7/5 (CANTOR 1907, 873-874)- tot i que havien estudiat força més que qualsevol artesà, no tenien tampoc cap consciència de què era un irracional (TANNERY 1897, 216). Quant a la publicació d’evidència que Kidson havia anunciat el 1990, a la bibliografia del seu article de 1996 incloïa un seu *From Greek Temples to Gothic Cathedrals: Religious Architecture in the Classical and Medieval Periods*, en preparació, de què no tenim cap més notícia.

<sup>240</sup> “the majority of pre-modern architectural designs in the western world appear to have been laid out geometrically” (FERNIE 09 1990, 230).

<sup>241</sup> Tot un gènere literari: “au XIV<sup>e</sup> siècle apparaissent en Angleterre et en France les premiers textes témoignant de l’existence de « franc maçons » jouissant d’un statut privilégié et détenteurs de formules jalousement gardées. La tradition en est sans doute beaucoup plus ancienne. L’art de bâtir tient de la magie et exige, comme celle-ci, initiation et langage ésotérique” (ZUMTHOR 1993, 91-92); El pare de Gargantua tampoc no va tenir cap dubte, durant mig segle, de la bondat de l’educació que estava pagant al seu fill; però va haver d’acabar acceptat que, al noi, “mieulx luy vouldroyt rien n’apprendre, que telz liuvres, soubz telz precepteurs, apprendre. Car leur scavoir nestoyt que besterye; et leur sapience nestoyt que moufles” (RABELAIS 1534, XV).

<sup>242</sup> Una operació, d’altra banda, del tot contradictòria amb els plantejaments del mateix Kidson: v nota 237.

canvi, era tota una altra cosa: la concreció precisa d'aquest seu predomini de la geometria. “One proportion appears to have been overwhelmingly more popular than any other in the designing of buildings, namely the ratio of the side of a square to its diagonal, which is one to the square root of two, or 1:1,4142”.<sup>243</sup> Però ja hem assenyalat més amunt quin és l'escassíssim nivell de sofisticació geomètrica que podem admetre, i que la detecció de raons molt pròximes a  $1:\sqrt{2}$  no hauria d'autoritzar cap mena d'entusiasme amb els irracionals inconcebibles:<sup>244</sup> és tan cert que la diagonal facilita un procediment geomètric per duplicar la superfície del quadrat, com que quan algú traça la ben aritmètica i musical raó 2:3 també genera la geometria d'un quadrat 2:2 i un altre de girat sobre el seu costat considerat diagonal (il 191); i és convenient ser conscient que, de les possibilitats d'interpretació de  $\sqrt{2}$  -o de 34/24- que apareixen per aquí, algunes són estrictament recreatives.

Val a dir que Fernie admet que “while planning on a geometrical basis may have predominated in the Middle Ages, some designs were undoubtedly laid using dimensions; this is clear both from contemporary descriptions and from the existence of buildings in which the dimensions are in whole and in many cases round numbers of a particular unit”.<sup>XI</sup> Norma o concessió, de moment tant és; postular la importància del quantificable en el projecte de l'església de Sant Pere de Rodes no força els texts, sinó que s'hi fonamenta. Hi ha l'evidència bíblica de Sa 11,21, “omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti”, i la seva continuada aparició en Agustí,<sup>245</sup> en Teodulf<sup>246</sup>, en Raban Maur<sup>247</sup> o en Roswitha de Gandersheim,<sup>248</sup> i també d'Isaïes, “Quis mensus est pugillo aquas, / et caelos palmo ponderavit, / quis appendit tribus digitis molem terræ, / et liberavit in pondere montes, / et colles in statera?” (Is 40,12), de l'àngel que amida a Ez 40,3, a Za 2,5-6, a Ap 21,15 i de Joan que fa el mateix a Ap 11,1 (il 192),<sup>249</sup> per assegurar la matemàtica de la Creació, altrament ben a

<sup>243</sup> (FERNIE 09 1990, 230). I això, en particular, per a moments poc posteriors al que ens interessa: “the great majority of large Anglo-Norman churches shared a system of proportions based on the relationship between the side of a square and its diagonal, that is 1:1.4142. Among many other aspects of the design this relates the side of the cloister to the length of the nave. [...] The nave [de Durham] was not laid out in a given number of identical units, [...] the bays were on the contrary made to fit into a pre-determined overall length [...] In the standard formula [de les esglésies anglonormandes] the length of the nave also relates to the distance between the west end of the nave and the chord of the apse in the same way, as 1:1.4142” (FERNIE 12 1993, 89).

<sup>244</sup> v el text que remet a les notes 121 i 122.

<sup>245</sup> “In omnibus tamen cum mensuras et numeros et ordinem vides, artificem quaere. Nec alium invenies, nisi ubi summa mensura, et summus numerus, et summus ordo est, id est Deum, de quo verissime dictum est, quod omnia in mensura, et numero, et pondere disposerit” (AGUSTÍ D'HIPONA 3 388-390, I,16); “Ubi speramus invenire nos posse secundum trinitatem imaginem Dei, conatus nostros illo ipso adiuvante, quem omnia, sicut res ipsae indicant, ita etiam sancta Scriptura in mensura et numero et pondere disposuisse testatur” (AGUSTÍ D'HIPONA 4 399-419, XI, XI); “Nulla enim forma, nulla compages, nulla concordia partium, nulla qualiscumque substantia, quæ potest habere pondus, numerum, mensuram, nisi per illud Verbum est, et ab illo Verbo creatore, cui dictum est, omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti (Sap. XI, 21)” (AGUSTÍ D'HIPONA 6 406, I,13) “Unde ratio numeri contemnenda non est, quæ in multis sanctarum Scripturarum locis quam magni aestimanda sit elucet diligenter intuentibus. Nec frustra in laudibus Dei dictum est: omnia in mensura et numero et pondere disposuisti” (AGUSTÍ D'HIPONA 7 413-426/427, XI,30).

<sup>246</sup> v més amunt, al capítol 4, la citació dels *Libri Carolini*.

<sup>247</sup> “Legitur enim in Sapientia libro, quod Deus omnia mensura, numero et pondere disponat (Sap. XI). In quibus tribus diffinitionibus, ut reor, hæc intelligi possunt : ut in mensura constet qualitas : in numero quantitas : in pondere ratio” (RABAN MAUR 4 842-846, XVIII, II).

<sup>248</sup> “In hoc laudanda est supereminens Factoris sapientia, et mira mundi artificis scientia, qui non solum in principio mundum creans ex nihilo, omnia in numero et mensura et pondere posuit, sed etiam in succedentium serie temporum et in aetatibus hominum, miram dedit inveniri posse scientiam artium”. (ROSWITHA DE GANDERSHEIM I 972c)

<sup>249</sup> Entre els segles VI i VIII, “Primase d'Hadrumète, Bède, de même qu'Ambroise Autpert, ont en effet reconnu dans l'ange au roseau qui mesure la cité, ses portes et ses remparts une figure symbolique du Christ-Sagesse” (CHRISTE 10 gener-març 1988, 30); força abans, doncs, d'aquell “die Dinge messen können heißt die Dinge begreifen” de Wölfflin esdevingut aforisme (Die Kunst Albrecht Dürers, Múnic: F. Bruckmann, 1905; però en manegem la traducció anglesa, *The Art of Albrecht Dürer*, Londres, Phaidon Press Ltd, 1971, p 283).

l'abast de la comprensió del qualsevol, perquè “*jam vero quatuor elementorum diversitates contrariasque potentias, nisi quaedam harmonia conjungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenirent?*”.<sup>XII</sup> Hi ha, més en particular, l'exegesi d'Agustí que veu en la successió del nombre, el pes i la mesura els moments d'una gènesi que, si fos humana, serien successius: “*Neque enim Deus mensura est, aut numerus, aut pondus, aut ista omnia [...] secundum id vero quod mensura omni rei modum praefigit, et numerus omni rei speciem praebet, et pondus omnem rem ad quietem ac stabilitatem trahit, ille primitus et veraciter et singulariter ista est, qui terminat omnia et format omnia, et ordinat omnia*”.<sup>XIII</sup> Hi ha la utilitat de treballar amb el material per trobar-hi analogies que permetin plantejar com arribar al superior,<sup>250</sup> i la convicció que en aquest terreny hi ha seguretats: “*ut autem unum et duo non sint tria, et ut duo uni non duplo respondeat, nullus mortuorum potuit, nullus vivorem potest, nullus posterorum poterit facere*”.<sup>XIV</sup> Hi ha la consciència que l'obra humana té l'ordre de la divina per model, i així Teodoric, per mà de Cassiodor, escriu a Boeci que els principis que regulen el sistema monetari són els mateixos de l'aritmètica de Déu:

*“haec enim quae appellatur arithmetica inter ambigua mundi certissima ratione consistit [...] evidens ordo, pulchra dispositio, cognitio simplex, immobilis scientia, quae et superna continet et terrena custodit. Quid est enim quod aut mensuram non habeat aut pondus excedat? Omnia complectitur, cuncta moderatur et universa hinc pulchritudinem capiunt [...] Quantitate numerabili arena maris, guttae pluviarum, stellae lucidae concluduntur. Auctori quippe suo omnis creatura sub numero est et quicquid ad existentiam pervenit a tali non potest condicione dimoveri. Et [...] pecuniae ipsae quamvis usu celeberrimo viles esse videantur, animadvertendum est quanta tamen a veteribus ratione collectae sunt. Sex milia denariorum solidum esse voluerunt, scilicet ut radiantis metalli formata rotunditas aetatem mundi, quasi sol aureus, convenienter includeret. Senarium vero, quem non inmerito perfectum antiquitas docta definit, unciae, qui mensurae primus gradus est, appellatione signavit, quam duodecies similitudine mensium computatam in librae plenitudinem ad anni curricula collegerunt. O inventa prudentium! O provisa maiorum! Exquisita res est, quae et usui humano necessaria distingueret et tot arcana naturae figuraliter contineret”*.<sup>XV</sup>

I ençà del marc hi ha disponible el material que pot fer de manual, la *Institutio Arithmetica* i el *De Musica* de Boeci. Hi ha l'ús de les proporcions musicals als dibuixos arquitectònics de les bíblies de Ripoll i de Rodes, que hem assenyalat més amunt. I hi ha, tot en mides interiors lliures i amb toleràncies que ens semblen admissibles,<sup>251</sup> que la longitud de les naus és igual que la del transsepte (il 193), i tenim 1:1; que

<sup>250</sup> “*In his ergo rebus unde visiones exprimuntur, quaedam mensura est; in ipsis autem visionibus, numerus. Voluntas vero quae ista coniungit et ordinat, et quadam unitate copulat, nec sentiendi aut cogitandi appetitum nisi in his rebus unde visiones formantur, acquiescens collocat, ponderi similis est. Quapropter haec tria: mensuram, numerum, pondus, etiam in ceteris omnibus rebus animadvertenda praelibaverim. Nunc interim voluntatem copulatricem rei visibilis atque visionis quasi parentis et prolis, sive in sentiendo, sive in cogitando, nec parentem nec prolem dici posse, quomodo valui et quibus valui demonstravi. Unde tempus admonet, hanc eandem trinitatem in interiore homine requirere, atque ab isto de quo tamdiu locutus sum animali atque carnali, qui exterior dicitur, introrsus tendere. Ubi speramus invenire nos posse secundum trinitatem imaginem Dei, conatus nostros illo ipso adiuvante, quem omnia, sicut res ipsae indicant, ita etiam sancta Scriptura in mensura et numero et pondere disposuisse testatur*” (AGUSTÍ D'HIPONA 4 399-419, XI, XI).

<sup>251</sup> Els dibuixos dels segles X i XI mostren l'ús de la cana de mesurar; i el 720, Beda havia utilitzat la imatge de l'ús d'un cordill per mesurar el Tabernacle —no per traçar-ne la planta, com havia entès equivocadament George Hardin Brown (G. H. BROWN 1995, 3); el cordill, com la cana, mesura, i ja és així en altres seves aparicions a la Bíblia: “*et levavi oculos meos, et vidi, et ecce vir, et in manu ejus funiculus mensorum. Et dixi: Quo tu vadis? Et dixit ad me: Ut metiar Jerusalem, et videam quanta sit latitudo ejus, et quanta longitudo ejus*” (Za 2,1-2): “[Ex 26,12-13] Quod autem superfuerit in sagis quae parantur tecto, id est unum sagum quod amplius est, ex medietate eius operies posteriora tabernaculi, et cubitus ex una parte pendebit et alter ex altera qui plus est in sagorum longitudine utrumque latus tabernaculi protegens. Haec ut planius intellegi queant paulo latius de tota ipsius tabernaculi positione disputare necesse est. Diximus parietes tabernaculi quae ex tabulis et columnis constabant longitudinem habuisse triginta cubitorum latitudinem decem altitudinem similiter decem. Si quis ergo uellet domum in latitudine cingere funiculo, uerbi gratia a basi tabulae unius meridiani lateris usque ad basim tabulae quae esset e regione in latere septentrionali, constat profecto eundem funiculum

l'amplada de les naus és la meitat de la seva longitud, 1:2; que la longitud total, naus més capçalera, triplica l'amplada de les naus, 1:3; que l'amplada lliure del transsepte és la quarta part de la seva longitud, i en surt 1:4; que la relació entre la longitud del transsepte i la total de l'edifici és 2:3;<sup>252</sup> i que la que hi ha entre l'alçada màxima de la volta i la longitud de la nau fins al transsepte és 3:4.<sup>253</sup> Igual, doble, triple, quàdruple, sesquialtera i sesquitercia entre les mides principals, i encara, si busquem la sesquiquarta 4:5 dels dibuixos, la trobarem entre l'amplada al transsepte i la longitud des del mur oest fins a l'entrada de l'absis: no sembla que calgui ser un guillat per començar a establir el sistema des de l'estudi d'aquestes magnituds, i a buscar un peu que pugui mesurar-les. Dit altrament, la molt conservadora hipòtesi que l'església es va proporcionar utilitzant els pocs texts sobre proporció que qui decidia tenia al seu abast és creïble.<sup>254</sup>

---

*triginta cubitorum longitudinis esse debere, hoc est decem cubitos habens ascensionis in meridiano pariete decem alios aequalitatis rursum inter parietes decem tertio descensionis in pariete septentrionali. Item si per longitudinem domus extendere funiculum uelis, hoc est a basibus columnarum sursum et per longitudinem totius domus ad occidentalem usque parietem ac deinde usque ad bases eius deorsum, habebit funiculus ille quinquaginta cubitos longitudinis, decem uidelicet ascensionis iuxta columnas triginta aequalitatis secundum longitudinem domus decem rursus descensionis iuxta occidentalis tabulas parietis. His ergo consideratis intueri etiam mensuras cortinarum quibus tegenda erat domus qualiter praefatis possint conuenire mensuris. [...] Suspende igitur cortinas quae habent singulae longitudinis uiginti octo cubitos et pone in domo cuius est mensura in transuersum triginta cubitos et uidebis quia cortinae habebunt in aequalitate quae est inter parietes cubitos denos in ascensu autem siue descensu qui est iuxta parietes habebunt cubitos nouenos sicque fit ut summitas cortinarum terram tangere non possit sed mensura unius cubitus altior a terra absit [...] Haec de re difficillima prout nobis intellexisse uisi sumus strictim explicare curauimus parati ueriores in his discere si qui nos docere uoluerit" (BEDA EL VENERABLE 3a 720, ll, 488-581). La precisió que es pot esperar d'aquests instruments –que ja eren els de l'àngel d'Ezequiel (Ez 40,3), tot i que, com observa Harald Kümmerling, en cap moment l'àngel no fa servir el cordill, i sí la cana (KÜMMERLING 1984)- és limitada. Guerreau va assenyalar que "l'orthogonalité n'était pas une préoccupation prioritaire des constructeurs de ces églises [...] Le soin apporté au parallélisme était bien supérieur à celui touchant l'orthogonalité. [...] ce soin apporté au parallélisme était lui aussi très inégalement réparti [...] dans la nef [...] les deux murs gouttereaux ne s'écartent guère de l'axe longitudinal, tandis que le mur de façade et le grand arc convergent avec une fréquence notable. [...] Les observateurs attentifs savent que ces deux axes [el de la nau i el del santuari] sont fréquemment non colinéaires" (GUERREAU 5 1998, 189-190); i també que "divers indices amènent à supposer que, s'agissant par exemple de tracer au sol un rectangle de dimensions données, on se satisfaisait souvent d'une mesure en longueur et d'une mesure en largeur, correspondant à peu près l'une et l'autre aux médianes du rectangle, et qu'on se contentait pour finir de repérer les quatre côtés au jugé [...] aucun mur médiéval n'est strictement vertical ni parfaitement rectiligne [...] Il faut, d'autre part, tenir compte non moins soigneusement de ce que pouvaient être les exigences de précision du maître d'œuvre médiéval. D'impressions diverses tirées de nos observations et de nos analyses, nous pensons pouvoir suggérer, toujours à titre d'hypothèse de travail, qu'une exactitude d'exécution de l'ordre de 2% était considérée comme tolérable, [...] cela peut paraître beaucoup: ±50 cm pour une dimension de 25 m. En réalité, le soin apporté aux mensurations était certainement variable, d'où les règles [...] énoncées plus haut: peu de souci de l'orthogonalité, mais établissement relativement correct de quelques dimensions considérées comme essentielles, enfin positionnement au jugé d'éléments intermédiaires" (GUERREAU I 1992, 98-99).*

<sup>252</sup> I aquí el quadrat girat que hem descrit més amunt.

<sup>253</sup> La volta és inclinada i el paviment també ho era; prenem com a nivell inferior el de sota el plint de la base de la columna de l'arc triomfal: d'aquí al cim de la volta hi ha 14,78 m. L'horitzontal del tall de la pedra del terreny que serveix de base al quart suport del costat de l'Epístola, el primer des de la porta, queda més amunt, gairebé al nivell del pla entre aquell plint i el tor inferior: d'aquest altre nivell al punt més alt de la volta al mur de l'entrada hi ha 14,72 m, la mateixa distància.

<sup>254</sup> Roggenkamp va proposar-ho el 1954 per a Sant Miquel de Hildesheim: "das Zahlengerüst am bewunderten ottonischen Bau soll nicht verflacht werden durch eine Deutung oder durch den Schein, es verdanke sein Dasein einem Zahlenspiel. Davor schützt nur die Forderung, die Satzungen der Harmonie aufzugreifen, denen das Zahlengerüst entstieg und denen sich der Architectus sapiens beugte" (ROGGENKAMP 1954, 137). A partir d'aquí, Roggenkamp es remet a l'harmonia en Boeci, explica com Bernward en coneixia els escrits i mostra com les dimensions que reconeix en l'edifici s'ajusten a la sèrie de *numeri solidi* del tetràedre: en particular les longituds exteriors de cada una de les peces principals que pot mesurar sobre l'eix de l'església. Explica com el Vitruvi del Harley 2767 del British Museum va pertànyer a Goderam i conclou que "nach der frühmittelalterlichen Dreiteilung der Architektur in dispositio, constructio, venustas würde am ehesten Bernward die Aufgabe der Anordnung zuzusprechen sein, Goderamus die der Konstruktion. Bischof Bernward der Wissenschaftler, Abt Goderamus der magister fabricae, Vitruv und Boethius beider Meiser und Muster, das sind die rationalen Kräfte an St. Michael" (ROGGENKAMP 1954, 148). Val a dir, però, que Boeci en proposa moltes, de sèries de nombres, i que allà on Roggenkamp troba la seva no és visible.



Prudència, però. Per començar, no és segur que hàgim de buscar precisament un peu: la Bíblia mai no el fa servir;<sup>xvi</sup> John J. Roche assegura que “*the Roman foot became well established in Western Europe during Roman times although it seems to have diminished in importance after the fall of the Empire*”;<sup>xvii</sup> tenim texts de cap a l’any 1000 que mesuraven habitatges privats en brases;<sup>xviii</sup> la crònica de Sant Benigne de Dijon, d’entre el 1001 i el 1031, que explicava l’actuació de Guillem de Volpiano a l’edifici, el mesurava en colzades;<sup>xix</sup> sabem també que “a la documentació del comtat de Barcelona, des dels inicis de segle X, s’usa com a mida de longitud, per amidar cases, murs, patis i terres, el destre o dextre”.<sup>xx</sup> Tot això no vol dir que el peu no fos ben present: Vitruvi no havia deixat pas de mesurar en peus; Isidor i Raban Maur donaven la dimensió dels catets de l’escaire en peus -la de la hipotenusa en peus i polzades-;<sup>xxi</sup> la planta de Sankt Gallen es va acotar en peus;<sup>xxii</sup> Adamnan explicava que Arculf havia mesurat en peus la tomba de Crist,<sup>xxiii</sup> i Beda –que als comentaris bíblics feia servir, naturalment, la colzada dels originals que interpretava<sup>xxiv</sup>- va mantenir el peu quan li va resumir el text;<sup>xxv</sup> els problemes de les *Propositiones ad acuendos iuvenes* es plantejaven majoritàriament en peus -i menys en colzades i en perxes-;<sup>xxvi</sup> i aquest predomini del peu va créixer encara molt més a la *Geometria Incerti Auctoris*<sup>xxvii</sup> -tot i que continuaven utilitzant-s’hi colzades i perxes-; el monjo Garcies feia servir peus i mitjos peus quan explicava Cuixà –i també, sí, passos, pams i colzades-;<sup>255</sup> els Costums de Cluny, dits de Farfa, d’abans del 1049, descrivien Cluny II en peus;<sup>xxviii</sup> contra Roche, Guerreau assegura, després de nombrosos amidaments, que el peu, i en particular el peu romà, era la unitat fonamental: “*le pied romain classique était massivement présent du IXe au milieu du XIIe*”;<sup>xxix</sup> i en els aixecaments i la bibliografia que han generat, l’acceptació que el mòdul ronda els trenta centímetres, cinc amunt, cinc avall, ha estat pràcticament universal.<sup>256</sup> La qüestió no és menor: 8 i 9 peus designen les mateixes distàncies que 5⅓ i 6

<sup>255</sup> “[En morir el comte Sunifred II de Cerdanya, l’abat] *Vuarinus* [...] operuit. *Prima quoque aedes sancti sanctorum, quæ et presbyterium dicitur, et ipsa planities grato opere facta; supra quam magni principis Michaelis altare in quatuor pulcherrimis columnis, exagone scemate factis, honore condigno statuit. Totæ quippe illarum frontes artificis exterius peritia politæ, interius vero excavatæ; in quibus aram mensuram vastioris grossitudinis, et, ut ita dicam, tredecim semipedis longa et novem ampla* [...] *Oliba* [...] construxit propiciatorium, ut beatus Moyses super altare, artificii magisterior [...] *Bases, inquam, juxta unius hominis incessum quatuor a calce procul altaris posuit, totidemque columnas e marmore rubicundi coloris e singularibus saxis in pedibus septem voluntaria fortitudine erexit*” (GARCIES 1043-1046, col 1446 i col 1451). Ens referim en el text, més avall, a les mides específicament arquitectòniques de Garcies. Quant a Garí, se l’ha volgut viatger per Terra Santa: “altre d’aquests viatgers arquitectes és l’abat Garí de Cuixà, antic abat de Sant Pere de Lesat, en terres del Llenguadoc, qui féu les obres del monestir pireneic de Sant Miquel de Cuixà, de pla anàleg a Saint-Philibert de Grandlieu, amb la complicació de passos que menaven a un altar darrere l’absis; home de qui anys després els monjos parlaven encara amb admiració hiperbòlica i de com féu ràpidament l’obra i de la bellesa amb què ornà sa coberta. Garí era un gran viatger: havia correut la Itàlia des de Venècia a Monte Cassino [...] [en nota: “*Orationis gratia per diversas regiones peregrinari solitus fuerat*. Estigué dues o tres vegades a Terra Santa (Vita Sancti Romualdi Abbatis, per Sant Pere Damia). *Acta Sanctorum Ordinis Sancti Benedicti*, VIII, p 246]” (PUIG I CADAFALCH 2, La geografia i els orígens del primer art romànic 1930, 83); també “al final del segle X, Garí de Cuixà visità Roma, Jerusalem, Venècia i la Toscana” (COMES 2004, 85); en l’edició que consultem de la *Vita Sancti Romualdi Abbatis*, a PL 144, V,433, 960, Pere Damia diu efectivament que “*quidam autem venerabilis abbas, Guarinus nomine, ex ulterioris Galliae finibus orationis gratia per diversas mundi regiones peregrinari solitus erat*”, però no sabem trobar-hi cap notícia de quines havien estat aquestes regions del món.

<sup>256</sup> Roggenkamp obtenia la longitud del peu de Hildesheim a partir de l’altura de l’ordre de la nau central, on buscava quines parts podien mesurar-se en alçada en unitats senceres o mitges (ROGGENKAMP 1954, 123-126); “*the present writer undertook to measure a series of Romanesque churches, constructed in the area between Clermont-Ferrand in France on the west and the lake of Neuchâtel in Switzerland on the east, with the aim of finding the length of « foot » used in each one of them*” (SUNDERLAND 2 octubre 1959, 95); a Cluny, Conant trobava mòduls diferents per a Cluny A, Cluny II i Cluny III, però sempre peus (CONANT 5 1968); David Walsh va trobar el peu de 29,5 cm a l’abadia de Bordesley (WALSH 1980, 110) “*its measurement [el de Santo Stefano Rotondo fet pels mestres enviats a Roma per Guillem de Volpiano] was carefully taken in Roman feet, which averaged about 0,297 meters*” (SANABRIA desembre 1980, 530); “*Kreusch ha dimostrato che il perimetro interno dell’ottagono [de la capella palatina d’Aquisgrà] misura 144 piedi, cifra apocalittica per eccellenza*” (ROSSI i ROVETTA 1983, 92); “[al creuer hi ha] *one of the few dimensions in the Saint-Urbain [de Troyes] plan that can be translated into a plausible foot unit: using a Roman measure of .294 meters, it forms a square that is 36 feet per side* [...] *The plan of Saint-Ouen, like that of Saint-Urbain, yields an exquisitely simple code. [...] a macromodule square framing the transept and surrounding bays and extending to the exterior choir wall measures exactly [...] 120 royal feet*” (DAVIS I i NEAGLEY 2000, 172-174); “[A San Miniato, a Florència] *the nave and aisle module is 17 Roman feet* [...] I

colzades;  $5\frac{1}{3}$  i 6 junts no són res; però entre 8 i 9 hi ha una relació musical que pot haver estat objecte d'elaboració; les unitats són importants perquè els nombres són importants,<sup>257</sup> més importants que les distàncies absolutes<sup>258</sup> i potser més també que les raons proporcionals. Si comencem mesurant l'edifici en metres i centímetres és només instrumentalment i com a primer pas; però, per al segon de determinar la unitat, la precaució de considerar que n'hi pot haver més d'una que faci sentit és obligada.

En segon lloc, si no ens equivoquem quan busquem l'home de la idea entre els lectors de Boeci, el vessant antropològic de les unitats utilitzades tendeix a ser irrellevant; però si no era d'aquests, no. Frederic William Maitland, a finals del segle XIX, va desenvolupar extensament la idea que “*the only measures for the size of things with which nature has equipped the natural man are his limbs. For the things that he handles he uses his thumb, span, cubit, ell; for the ground upon which he walks, his foot and his pace. For large spaces and long distances he must have recourse to « time-labour-units », to the day's journey and the morning's ploughing*”:<sup>xxx</sup> amb aquest plantejament, que aquí s'hagués optat pel peu i allà pel destre podria

---

have also found it [el peu romà] at Le Puley, northwest of Tournus, and at Bourbon-Lancy in the Bourbonnais, which is a « copy » of Cluny II” (ADDIS 2002, 67); Marie-Thérèse Zenner discutia una unitat de 28 cm a Sant Esteve de Nevers, del tercer quart del segle XI (ZENNER I 2002, 28-29); Ellen M Shortell formulava que, tot i que “*medieval builders worked primarily with geometric ratios [...] masons also worked with measuring rods of set lengths and they certainly measured out critical dimensions in whole feet*”, i mesurava la col·legiata de Sant Quintí, del 1257, en peus de 29,6 cm, amb reserves sobre la seva exactitud (SHORTELL 2002, 127-128); Nancy Wu mesurava en peus de 29,7 cm la capçalera de la catedral de Reims (WU 2002, 154); “[a Beauvais] the local foot unit, sometimes known as a Picard foot, corresponded roughly to the « Roman foot » of around twenty-nine and a half centimeters [...] The nave vault [d'Amiens] is about forty two and a half meters above the pavement – this translates as 144 local feet [...] At Beauvais, however, the builders appear to have employed the royal foot in calculating the appropriate height of the keystone” (MURRAY 3 2002, 171-173). Richard Gem, en canvi, va mesurar en colzades les restes de la primera catedral de Salisbury (GEM 2 1990, 17).

<sup>257</sup> La naturalesa mateixa del camp on ens trobem exclou, doncs, plantejaments que en d'altres que treballen la mateixa època són els normals. L'anàlisi de molts aspectes de la nutrició altmedieval fa recomanable el maneig de les calories, i Jean-Pierre Devroey, que s'hi dedica, ha de considerar central la qüestió de la conversió: “*It is with the utmost caution that the prudent historian ventures into the realm of early medieval units of measurement. If the historian rejects the option of converting ancient measurements into modern ones by the use of admittedly questionable conversion tables he simply abandons the quest, giving up in the face of the divine uncertainty of history. He gives himself up to the impenetrable poetry of bonniers and settlers, ansanges and hommées, livres and hémènes. The historian whose aim is rather to depict within a more realistic framework the men and institutions he studies, may choose the difficult option of trying to convert into litres, kilogrammes, tons, hectares and even calories. Who could blame him for trying to elucidate, and make more intelligible, the meagre data available to the early medieval specialist? But neither of these approaches really gets to grips with the nub of the problem, that is, the difficulty of arriving at methods of conversion which can be agreed upon and perfected*” (DEVROEY I març 1987, 68); en el nostre terreny, les unitats decimals –i qualssevol altres que no siguin les originals- són mudes de sempre: “*estant à Rome du temps de ma grande jeunesse, je mesurois les édifices & antiquitez, selon la toise & pied de Roy , ainsi qu'on fait en France. Aduint vn jour que mesurant l'arc triomphant de Sainte Marie Noue, comme plusieurs Cardinaux & Seigneurs se pourmenans, visitoient les vestiges des antiquitez, passoient par le lieu où j'estois , le Cardinal de Sainte Croix, lors simple Euesque seulement, mais depuis Cardinal, & Pape sous le nom de Marcel, homme tres-docte en diuerses sciences, & mesmes en l'Architecture [...] me pria estant avec vn Gentilhomme Romain qu'on nommoit Misser Vincencio Rotholano [...] que ie les volusse aller voir , ce que ie leur accorday tres-volontiers [...] Auquel lieu ils me conseillerent [...] que ie ne mesurasse plus les dites antiquitez selon le pied de France qui estoit le pied de Roy, pour autant qu'il ne se trouueroit si à propos que le palme Romain, suyuant lequel on pouuoit fort bien juger des anciens édifices qui auoient esté conduits avec iceluy plustost que avec autres mesures, & signamment avec le pied antique, me donnant lors et l'un et l'autre avec les mesures, longueurs et diuisions telles que ie les vous proposeray cy-apres [...] Depuis l'aduertissement des susdicts Seigneurs tant doctes & sages, ie ne voulus plus m'ayder du pied de Roy, mais bien du pied antique, & signamment du palme Romain [...] le ne veux pas dire qu'on ne puisse bien mesurer (ainsi que chacun sçait) par toutes sortes de mesures, [...] mais il n'y a point de mesures plus à propos que ledit pied antique*” (PHILIBERT DE L'ORME 1567, V,I). Si se'n prescindeix, com més avançada és la base matemàtica amb què es treballa més abocat està l'esforç a l'exploració de les bel·leses del propi mètode i menys rendiment es pot treure dels seus resultats (GURT i BUXEDA 1996), (BUXEDA I GARRIGÓS 2008).

<sup>258</sup> Amb tants precedents com es vulgui, en això; entre els temples grecs, des del de fusta dels segles VIII i VII fins als més notables del segle V aC, “*a number of temples were actually known as hekatompeda or hundred-foot buildings [...] If one hundred was the perfect number for a sacrifice, it could also be seen as the perfect number for a temple, which was also an offering to de deity. It is certainly the number rather than the measure which is important, since other temples incorporate the measure not of a hundred Dorian feet but of a hundred Ionian ells*” (ONIANI 1988, 9-10).

aclarir moltes coses. El pas següent, per Maitland, venia del poder: “*taxation is the great force that makes for standard land measures. Then a king declares how many thumbs there ought to be in the cloth-ell or cloth-yard*”:<sup>xxxI</sup> un peu és una part del cos, però “*a measure is an idea*”,<sup>xxxII</sup> i una idea generada pel poder polític. Sembla que a Catalunya, entre Carlemany, a finals del segle VIII, i Jaume I, al segle XIII, el poder polític no va fer cap esforç per unificar mesures, i de fet res que fos àmpliament efectiu fins a les Corts de Montsó del 1585,<sup>xxxIII</sup> i si haviem de seguir Maitland i el seu bon salvatge, al voltant de l’any 1000 hi hauria camp per a l’antropologia. Contràriament, i al marge de la cancelleria, la manera com Gerbert relaciona les mesures a la seva *Geometria*, que amb diferències menors és la dels agrimensors romans,<sup>xxxIV</sup> és ben bé la pròpia d’un sistema ben travat amb equivalències fixades que es pot recórrer en qualsevol sentit: amb independència de per on vagi la discussió sobre el funcionament de les unitats de mesura al camp i a les fires, és segur que els de la biblioteca tenien regla.

Totes dues qüestions –quina o quines unitats hem de buscar, i dins de quin sistema si n’hi ha cap- es superposen amb la tercera i la quarta que cal obrir –quina és l’equivalència d’aquestes unitats; quines són les magnituds que és rellevant mesurar- en la discussió del text, d’entre els que invocàvem suara, més proper en tema, temps i lloc a la construcció de Sant Pere de Rodes: l’epístola on Garcies<sup>259</sup> dona, cap al 1043, mides de Sant Miquel de Cuixà que, en principi, encara es podrien comprovar ara,

“[el comte Sunifred II de Cerdanya], *vir dignus angelico solatio forte munitus jecit fundamentum ex vulgaribus saxis popularibusque quadris luculentissime: quam cum altius materiam ejus in longitudine usque in triginta tres cubitos & in latitudine pene in quadraginta palmos elevasset, tandem in excellentia arcus elegantissime dimisit*”,<sup>xxxv</sup>

de què Puig i Cadafalch assegurava que

“tot això es comprova clarament: els fonaments són de reble usual; els pilars tenen, en llurs angles, carreus mal enquadrats. El monjo Garcies indica les mides de la planta: l’amplada és de 40 pams catalans de destre, equivalents a 9,40 metres; la llargada de 33 colzes és equivalent a 66 pams, o sigui 15,57 metres. La mida d’amplada és precisa; la llargada és diferent de l’actual, que és de 43 metres. És possible que es cobrís un tros de la nau, mentre seguia el restant de l’obra, o que aquesta fos allargada posteriorment. Els pams de la carta d’en Garcies no són els pams usuals. Avui 40 pams catalans equivalen a 7,75: és segur que són pams de destre. 40 pams de destre equivalen a 9,40 metres, i la basílica de Cuixà fa quasi 9,30 metres [...] a la nau central”.<sup>xxxvi</sup>

Garcies podria no ser tan exacte com això, i considerar que les seves xifres surten d’un amidament ja és aventurat;<sup>260</sup> però que s’imagina un edifici a mig fer no és cap hipòtesi: és l’única cosa del tot clara del seu text. No es refereix, doncs, a les mides del conjunt de la planta, sinó a les de la part que suposava

<sup>259</sup> S’ha discutit quina mena de text era el de Garcies, carta o sermó (TRIAS TEIXIDOR 1985-1986); epístola des de Baluze (MARCA 1688), Ordeig tanca una seva argumentació recent sobre la qüestió conclouent que “és evident [...] que el text del monjo Garcies és un sermó d’aniversari” (ORDEIG I MATA 2009, 46)

<sup>260</sup> N’era ben poc, d’exacte, si Ponsich té raó quan veu en l’actual ara de l’altar major de l’església la mateixa de què Garcies parlava al seu text, “sense modificacions” (PONSICH 2 1995, 391): Ponsich la mesura en 2,15 x 1,37 m, i Garcies en 13 x 9 mitjos peus (v nota 255). La relació entre els costats és ben diferent -1,57/1 contra 1,44/1-, i en conseqüència els peus que s’obtenen des de la longitud i des de l’amplada també ho són: 0,33 m i 0,304 m; tots dos diferents dels que obtindrem al text des de l’amidament de la capçalera. Les mides no es donen sempre amb voluntat especial d’exactitud: “*Beda Venerabilis erwähnt in der vor 721 geschriebenen Vita des hl. Cuthbert (Bischof von Lindisfarne, gest. 687) [...] « est autem aedificium situ pene rotundum, a muro usque ad murum mensura quattuor ferme sive quinque perticarum distentum »*” (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 128).

que existia quan s'havien fet els primers arcs excel·lents i elegants, abans de cobrir res: aquests arcs podrien haver estat els de la capçalera, a l'entrada de l'absis central i els laterals -tot i que s'ha discutit tant si l'obra de Cuixà en particular va començar per la capçalera, com si aquesta era realment la pràctica habitual en el temps de Garcies i al de la construcció de l'església, més de setanta anys abans<sup>261</sup>-. La profunditat de l'absis central, inclòs el gruix del mur del fons, ronda efectivament les 33 colzades d'1½ peus. Si no hi havia cap obertura al fons de l'absis, Garcies no podia prendre aquesta mida directament, però sí que podia moure's pel deambulatori fins a sortir al transsepte i assimilar la posició de l'entrada de l'absis central amb la dels laterals;<sup>262</sup> el seu peu seria, aleshores, de 0,275 m (II 195a).<sup>263</sup> Però també podria estar mesurant, sempre pel deambulatori, la distància que va de darrere l'absis central fins al brancal més proper de les obertures del transsepte (II 195a, punt A) -on, estrictament, va començar el llançament dels arcs de la nau<sup>264</sup>- amb un peu romà de 0,296 m. Quant a l'amplada, la llum de la nau central de Cuixà arriba als 9,32 m a tocar de l'absis i a 9,37 m a l'altre extrem, i en cap punt no baixa dels 9,30 m que mesurava Puig (II 195b), però el seu pam de destre de 0,235 m és problemàtic: el pam de la biblioteca és universalment de quatre dígits, i en un peu n'hi ha quatre: de l'ordre dels 0,07 m, doncs, amb els peus que donarien sentit a la primera mida de Garcies, i molt lluny de poder referir els seus 40 pams a la llum de la nau; al camp i a la fira n'hi havia uns quants, de pams, entre els 0,194 i els 0,25 m;<sup>265</sup> i de pams que dividien específicament el destre -que no apareix en el text de Garcies- també

<sup>261</sup> Gaillard descrivia, el 1934, un procés de construcció de l'església que considerava diferent de l'habitual: "*contrairement à l'habitude courante, la construction ne fut pas commencée par le chevet. On dut construire d'abord la nef et le transept, en conservant l'ancien oratoire de dimensions restreintes, dont l'emplacement allait être occupé par la chapelle majeure de la grande église*" (GAILLARD I 1934, 285). I el 1962, Jean Hubert qüestionava que aquesta part de l'església pogués considerar-se pròpiament com la capçalera: explicava, a partir d'excavacions aleshores recents, que "*on avait considéré jusqu'ici ce monument comme une église ayant un sanctuaire orienté. En réalité, le sanctuaire de l'abbatiale avec son autel dédié à saint Michel, était placé à l'ouest de la nef [...] Des couloirs d'accès existaient au X<sup>e</sup> siècle à l'est de part et d'autre du sanctuaire secondaire faisant face au sanctuaire principal*" (HUBERT 2 desembre 1962, 163-164). Garcies podria parlar de mesures de la capçalera actual, com proposem al text, amb independència del grau de correcció d'aquestes hipòtesis sobre com s'havia fet l'església o com havia estat abans de veure-la ell. Sobre la qüestió de l'ordre normal de construcció, s'ha proposat que no seria fins a finals del segle XII que començaria a ser norma iniciar-la a la capçalera, i que fins aleshores el corrent hauria estat tirar-la endavant tota alhora: "*nonostante queste innovazioni [les innovacions constructives de finals del XII], si resò dapprima fermi al modo di costruire tradizionale, col quale si innalzava l'intero edificio, o una sua parte, per strati orizzontali, come ancora a Chartres. Dal resto già dalla Cronaca di Gervasio di Canterbury (dal 1175) si percepisce che si erano fissate porzioni relativamente piccole della struttura, per poterle poi voltare il più rapidamente possibile [...]. Questo modo di costruire in senso orizzontale, cha appare con la massima evidenza in cantieri rimasti interrotti come ad esempio la SS. Trinità di Venosa [...] o a Elna nei Pirenei, si trasforma gradualmente in un altro, piuttosto verticale, con lo scopo, come a Canterbury, di rendere agibili il più presto possibile almeno alcune parti della costruzione*" (KIMPEL 1995, 16); les operacions inicials de l'obra de l'església del monestir de Ramsey, cap al 971, descrites a la *Vita Sancti Osvaldi* -redactada entre el 995 i el 1005- i recollides per Enrico Guidoni, s'ajusten bé en aquesta idea de l'inici simultani en tots els punts de la planta (GUIDONI 1978, 140).

<sup>262</sup> O mesurar fins al brancal de l'obertura que comunica la nau central i el transsepte, sortir a la nau central i mesurar la distància d'aquest brancal a l'absis, per restar-la de la primera; amb resultats pràcticament iguals.

<sup>263</sup> Rectifiquem la planta mil vegades publicada de l'església del monestir amb els resultats, parcials però suficients per fixar la geometria general, del nostre amidament del dotze d'octubre del 2011. De peus de 0,275 m n'hi ha des d'abans de la difusió del peu romà (CHOUQUER i FAVORY 2001, 71).

<sup>264</sup> Tant Puig -al text que en reproduïm- com Gaillard -"le comte Seniofred est mort en 967, après avoir élevé une bonne partie de l'église Saint Michel (au dire du moine Garcia, les murs de la nef et les arcades qui la séparent des bas côtés)" (GAILLARD I 1934, 275-276)- entenien que els arcs de Garcies eren aquests de la nau central.

<sup>265</sup> "De pams catalans en coneixem diversos, però els podem dividir en dos grups: els que equivalen o s'atansen a 1/8 de cana (pamc), que a Barcelona fa 0,194375 m, i els que equivalen a 1/12 de destre (pama), que fan de 22 a 25 cm. Aquest destre «clàssic» és el *dexter maior* que apareix en els documents al segle XI. El *dexter minor* anterior era de 10 pams" (FELIU I MONTFORT I 2001, 141). Manuel Riu documenta l'ús del destre per a la mesura de vinyes i peces de terra al comtat de Barcelona al segle X (RIU I RIU 1990, 195-197).

podria haver-n'hi, a mitjan XI, més d'un.<sup>266</sup> No sabem quina distància és exactament 33 colzades, però el marge d'oscil·lació de 40 pams és molt més gran; i encara, procurar acotar-lo podria ser un esforç inútil, perquè l'amplada de l'absis, de fora a fora, és molt propera a 40 peus dels que en fixen la llargada en 33 colzades; i l'amplada de la nau central a l'alçada del brancal on ens hem quedat més amunt (II 195b, punt A) - també inclosos els gruixos dels murs- és igualment de 40 peus, ara romans, dels que diuen que 33 colzades és la distància que separa aquest punt del mur del fons l'absis per darrere: peus, i no pams; al capdavant, només coneixem el text de Garcies per un transcripció del segle XVII -que podria ser transcripció de transcripció-<sup>267</sup> de fiabilitat indeterminable, i si hi ha un error en la còpia de la unitat<sup>268</sup> - o una simple mala interpretació de l'original, de mal descartar en paraules que comencen i acaben igual i que podrien haver-s'hi abreviat- Garcies s'allunyaria del mercat sense que la seva segona mida deixés de referir-se a l'amplada de la nau, o una de semblant. I també se n'allunyaria si enteníem que el text és correcte en els pams i corrupte en la sintaxi, i referíem els seus prop de 40 pams d'amplada a la llum que salven els arcs dels absis laterals, que és efectivament aquesta -amb l'aproximació que ell mateix es reserva- si els pams són d' $1/4$  de peu.

<sup>266</sup> “Encara que s'acostuma a dir que el destre menor era de 10 pams i el major de 12, pot molt ben ser que es destre es dividís sempre en 12 pams: el destre<sub>10</sub> són 12 pams<sub>c</sub> i el pam<sub>d</sub> podria no ser res més que el resultat d'augmentar el destre, i per tant també el pam, en un cinquè” (FELIU I MONTFORT I 2001, 143).

<sup>267</sup> La del monjo de Cuixà Guillem Costa per al bisbe Pere de Marca, numerada CCXXII entre els documents publicats pel secretari de Marca, Étienne Baluze, a l'*Appendix Marcae hispanicae sive Collectio veterum monumentorum ad historiam illarum regionum pertinentium quae describuntur in libris Marcae hispanicae* amb què va completar el *Marca Hispanica* del primer. El llibre informa que Costa havia transcrit el document des del Cartulari de Cuixà, però Anna Trias creu que havia treballat a partir d'una còpia del segle XV d'aquest cartulari (TRIAS TEIXIDOR 1985-1986).

<sup>268</sup> PL s'equivoca en transcriure precisament aquesta paraula: escriu *palmas*, i no *palmos*.

Hem fet un aixecament de l'església de Sant Pere de Rodes tan conscient i tan precís com ens ha estat possible,<sup>269</sup> per estudiar l'edifici amb l'ajut d'aquests dubtes. Però de l'aixecament en deriven també algunes observacions sobre l'ordre en què es van prendre les decisions que van configurar-lo, que poden servir per acotar el marge de les incerteses. Els arqueòlegs asseguren que el mur oest de la cripta, de planta en corba, és força anterior a l'obra de l'església;<sup>XXXVII</sup> i que els elements que donen a la cripta l'orientació que té ara, amb un eix clarament girat respecte del de les naus –que són tots els que la construeixen (il 196a): l'absidiola de l'extrem est, la volta de canó que s'hi aboca, els suports d'aquesta volta, el pilar adossat al mur més antic que aguanta la volta de ventall, la volta mateixa i els murs exteriors- són del moment de la construcció, sense que cap modificació posterior n'hagi afectat, en el fonamental, la disposició.<sup>XXXVIII</sup> El primer eix pensat per a l'església hauria estat doncs aquest de la cripta –que tot i no ser estrictament est/oest, s'acosta força més a aquesta direcció que no l'eix que va acabar tenint la nau-; i continuava essent el previst quan, ja al nivell de l'església, es va donar forma a l'absidiola que es superposa amb la de la cripta a l'extrem est de la capçalera i al parament recte que, aquí mateix, remata l'església per fora (il 196b); si l'església que tenia al cap el constructor de la cripta ja havia d'arribar a la forma i dimensions que va acabar tenint –i no hi ha cap base per decidir si era així<sup>270</sup>-, mantenir la seva primera direcció hauria suposat reduir considerablement el volum de pedra a picar, al sud, i fer créixer en la mateixa proporció l'alçada del mur de contenció i del reblert, al nord: l'angle nord-oest, que ja exigeix tal com és ara una contenció molt important (il 197), hauria avançat sobre el pendent cinc metres més, fins a quedar-ne de l'ordre de vuit per sobre del nivell actual del terreny.

A mesura que la construcció de la capçalera va avançar cap a la futura nau, l'eix es va anar rectificat sempre més cap al nord-est/sud-oest; el gir més important ja s'havia decidit quan es van situar les conques dels absis laterals, amb una variació de set graus respecte del primer eix –que encara hauria

<sup>269</sup> Com que ens en volíem conscients hem exclòs, i des del principi, qualsevol interposició de tecnologies d'aixecament suposadament avançades, segurament capaces de donar bones bases per a l'estudi de patologies constructives, però constitucionalment més aptes per amagar-nos el coneixement que ens cal aquí que no per acostar-nos-el. I com que volíem ser precisos, hem pres amb cinta mètrica totes les mides que ho permetien, fins al mig centímetre; i amb mesurador làser les alçades que ens resultaven inaccessibles altrament –que l'eina ens dóna en mil·límetres- des de regles anivellats sota cada un dels arcs i els trams de volta: els mateixos arcs –amb cotes cada 20 centímetres, que després hem simplificat-, les voltes, els blocs d'imposta sobre els capitells dels diferents nivells. Hem treballat arran del paviment actual les mides necessàries per dibuixar la planta inferior -i les de tots els espais trepitjables dels altres nivells- i hem obtingut els vols dels perímetres de cada suport de la nau a l'alçada de la base de l'ordre inferior aplomant regles sobre aquell mateix paviment: hem fet servir també regles aplomats per situar en planta altres punts difícils que es podien dominar amb aquest procediment, i ens hem enfilat per poder arribar encara a amidar amb lectura directa sobre cinta tots els elements de la base de les columnes inferiors i la majoria dels diàmetres d'aquestes columnes. Per sobre d'aquesta alçada, les dimensions més petites dels elements que dibuixem –els detalls dels capitells, per exemple- tenen tanta exactitud com la fotografia permet d'aproximar estudiada amb la màxima cura, però no més. La presa de dades ens ha ocupat totes les hores disponibles dels dies 29 de juny, 12, 22 i 27 de juliol i 26 d'agost del 2011, que ens haurien servit de ben poc si no ens hi haguessin acompanyat la solvència generosa, l'esforç físic i mental i el molt divertit rigor dels estudiants d'arquitectura Martina Fabré, Núria Sabatés, Guillem Arràez i Oriol Serra, de l'arquitecta Anna Trevinyo i de l'estudiant de cinema i audiovisuals Pere Giner, el darrer amb les seves fotografies, ja des del 13 de juny anterior i mantenint el seu suport fins al 12 d'octubre del 2011, per amidar Cuixà: aquí hem pogut comptar també amb l'ajut de l'arquitecta Teresa Mira –que, coneixent-ne l'agenda, sabem que li ha suposat treballs extraordinaris. El deute que tenim amb tots set arran d'això farà més dolorós qualsevol error que hàgim pogut cometre en l'elaboració dels plànols i l'explotació de les dades –error que en qualsevol cas serà de la nostra responsabilitat exclusiva. Com ho és la decisió d'apartar-nos de l'aixecament estricte en tres qüestions: dibuixem la columna del costat de l'Epístola de l'arc triomfal –desapareguda- igual que la del costat de l'Evangeli, i no la que avui n'ocupa el lloc; no reflectim la porta de la cara oest del braç sud del transsepte, que si existia a l'origen tenia unes dimensions molt inferiors a les de l'esvoranc avui visible; i grafiem obertes les finestres del mur sud del cos de les naus. Quant a d'altres alteracions de l'edifici original que van suposar-hi canvis impossibles de restituir amb certesa –la construcció del deambulatori superior- o als elements que formen part de l'estructura de l'edifici però no són pròpiament de l'església –a la torre de Sant Miquel- en dibuixem l'estat actual sense marcar-hi la projecció de les voltes.

<sup>270</sup> Zahn suggeria que podria haver-se pensat, originalment, una església més curta (ZAHN I 1976, 50-51).

desplaçat el vèrtex nord-oest de l'església més d'un metre al nord de la seva posició actual (il 198). Aquest gir no va ser l'últim –la façana de la capçalera al transsepte encara es va girar més (il 199)–, però la direcció que implicava va tenir traducció a les naus: és la que enfronta les pilastres dels murs nord i sud, molt lluny de les posicions relatives que els marcaria la simetria sobre l'eix central;<sup>271</sup> és la que fixa exactament el desplaçament longitudinal dels primers suports de la nau central; i en el cas del del costat de l'Epístola, és la direcció mateixa de la seva cara oest.<sup>272</sup> S'hi va haver de traslladar, doncs, mentre la capçalera era en construcció o, més versemblantment, paralitzada: abans que se'n fixés la posició de la façana al transsepte que fa invisible el biaix, en una operació de replanteig feta no per l'eix, sinó pels dos perímetres, i després que la direcció d'aquests perímetres s'hagués girat encara més, just abans de quedar fixada de la manera més contundent –al sud, picada a la pedra del terreny (il 200); i al nord, a plom del mur de contenció– i exacta –perquè els murs que aquestes pilastres modulen són ben paral·lels entre ells<sup>273</sup>. Hem establert que no sabíem quin edifici s'imaginava el constructor de la cripta; però sí que coneixem l'amplada del cos de les naus del que feia els absis laterals, i quina era la dimensió longitudinal del seu tram; perquè ja eren els que van acabar essent.

I també sabem, i per la mateixa raó, quina era la longitud total del seu cos de les naus, que va quedar determinada en la mateixa operació de tallar les bases de les pilastres del sud: el retorn del mur de la façana oest, a migdia de la porta, es va tallar igualment en el terreny (il 201). Amb els absis laterals es va fixar l'amplada de l'edifici al transsepte, que idealment coincideix amb la distància que separa els extrems dels seus semicercles; i, com ja anticipàvem, el tall de la façana oest es va situar perquè aquesta mateixa dimensió fos alhora la longitud de la nau. Sobre la línia que uneix els centres de les corbes dels absis, la distància entre els murs extrems és de 24,57 m; només una mica més a l'oest, sobre el parament interior dels arcs que els obren al transsepte, de 24,70 m. La distància que separa els punts migs de les cares de les pilastres que tanquen, a l'est i a l'oest, les alineacions dels suports de la nau, és de 24,865 m al nord i de 24,57 m al sud (il 202). La coincidència completa entre la primera i l'última d'aquestes xifres, tota sola, no descredita les altres dues, que hem de considerar, en principi, que concreten la mateixa distància: entre la materialització més curta –la repetida– i la més llarga hi ha una diferència de 0,295 m –un peu<sup>274</sup>– que només representa una variació de l'1,20% sobre el total, dins de la tolerància que hauríem

<sup>271</sup> Estrictament, de la línia teòrica que el marcaria aquesta línia, els centres de les pilastres més properes a la capçalera se'n separen 2 cm; el de les següents, 7 mm; i els de les de l'oest, 4,5 cm; renunciem a mesurar la línia que falta, atès que la pilastra del sud només es va tallar en la pedra del terreny però no es va arribar a configurar amb obra. En el mateix ordre, els desplaçaments respecte de la línia que exigiria l'eix del cos de les naus són de 19 cm, 21,50 cm i 16,5 cm.

<sup>272</sup> La tolerància necessària per poder parlar d'exactitud és, per al desplaçament entre suports, de 4 mm; per a la cara del suport de l'Epístola, d'1,8 mm; en tots dos casos per sota del nostre marge de mesura.

<sup>273</sup> Respecte de la direcció mitjana que marquen els murs nord i sud i les cares de les pilastres, no hi ha cap punt ni dels uns ni de les altres que se'n separi més de 5 cm; i encara excepcionalment. Per a les dades de les cares de les pilastres, v. nota 275.

<sup>274</sup> De peus, se n'han documentat molts: “[a Roma] both in town and country, in civilian and in military use, the basic measurement was the Roman foot (pes) [...] The normal Roman foot was 11.6 in / 29.57 cm, but in addition there was an early foot of over 29,73 cm and a pes Drusianus of 33.3 or 33.5 cm, and from the third century AD a shorter foot of 29.42 cm. For measurements of buildings and distances in towns, normally only the foot was used” (DILKE I 1971, 82). P. Guilhiermoz, el 1913, en llista divuit de concrets, i fa referència a molts més: peu de rei, entre 0,324839 i 0,326596, a França, al XVII-XVIII, segons diverses fonts; hi hauria hagut un peu d'Angulema de 0,347008, un peu ciutat de Bordeus de 0,343606 i un peu de terra de Bordeus de 0,357214, i encara d'altres de similars, per sobre dels 0,34 m; esmenta peus francesos medievals de 0,2993795 m i de 0,287404 m, un peu romà antic de 0,293936 m, i també patrons de peus existents de 0,29343 –a Mons–, de 0,293754 –a Trèveris– i d'altres situats lleugerament per sobre de 0,294 m. Parla també d'un peu de Brussel·les de 0,27575, d'un de Gozée –amb patró trobat de 0,27565–, d'un peu de Gant, agrari, de 0,275286, d'un peu de Bruges de 0,27439, i d'un peu de Brabant de 0,27428 m; esmenta un peu de Renània, que podria venir d'època carolíngia, mesurat al XIX en 0,3139465 m, i tota una sèrie de peus, repartits geogràficament, a l'entorn d'aquesta mesura; diu que els molts peus locals que s'utilitzaven a Alemanya al segle XIX estaven entre 0,282 i 0,289

de considerar admissible; tot i la dificultat que aquesta dispersió suposa i que no podem no mantenir, és clar que la determinació de la unitat de mesura que es va utilitzar passa per interrogar aquesta longitud d'entre 24,57 m i 24,865 m. I una primera confirmació de la seva importància ve d'afegir a les constatacions que ja esperem (il 203) -que la distància que, a les naus, separa les cares de les pilastres del nord de les del sud és de 12,37 m<sup>275</sup>: la meitat, bastant al mig del marge; que la longitud de la capçalera, entre la finestra de l'absidiola del seu extrem est i la línia que uneix les pilastres que tanquen la nau per l'est, i que obren, doncs, la capçalera, mesurada sobre el primer eix que el projecte havia tingut i que l'absidiola conserva, és de 12,275 m: altra vegada la meitat, ara molt decantada cap a l'expressió més curta- la de veure que la distància sobre aquesta mateixa línia entre la façana de la capçalera i l'entrada de l'absis és una meitat curta de l'anterior, 6,06 m. Si mesurem ara, entre punts anàlegs (il 204), la longitud del tram que determinen les pilastres –on no esperariem, en principi, que hi hagués cap submúltiple de la longitud de la nau, atès que el ritme dels suports s'interromp en l'encontre amb els braços del transsepte- trobem un tram promig de 4,9125 m,<sup>276</sup> 1/5 de la longitud total, i novament al valor curt  $5 \times 4,9125 = 24,5625$ , idèntic als 24,57 m d'aquest valor curt, que apareix doncs per tercera vegada, i ara considerant dades procedents de tots dos costats de la nau.

Recapitem: mesurant entre cares de pilastres, la longitud del cos de les naus és igual que la del transsepte; l'amplada del cos de les naus és la meitat de la seva longitud i igual que la longitud de la capçalera; la longitud del presbiteri fins al pla on comença la corba de l'absis és la meitat de la de la capçalera i la quarta part de la del cos de les naus. En aquest moment hi havia un model dimensional bastant clar, i enllà de les variacions en què es construeix podem concretar-ne els valors amb prou aproximació: mesurem, a l'edifici, la distància més llarga de les que s'alineen en aquest llistat, la que va

(GUILHIERMOZ I 1913). Santiago Llena de Gelcen, el 1952, afirmava que el peu “en Barcelona valia antigament=0,259323 m. ; en Valencia=0,302 m. El pie castellano de Burgos=0,278635 m. En las antiguas Constituciones de Cataluña, el valor del pie adoptado fué el de 0,299462 m” (LENNA DE GELCEN 1952). R.D. Connor, a *The Weights and Measures of England*, llista nou patrons del peu romà entre 0,29 i 0,2945 m, tots per sota del valor de 0,2957 de Dilke; Fernie indica que el valor de Dilke és el més probable, però el fixa amb seguretat dins de l'interval 0,292-0,297 m (FERNIE 01 desembre 1978), i al mateix text dona notícia d'una llista de cinquanta-nou longituds del peu utilitzades a Alemanya fins al segle XIX, publicada per Verdenhalven, de què només una passa dels 0,31 m (Verdenhalven, F. *Alte Masse, Münzen und Gewichte aus den deutschen Sprachgebiet*. Neustadt an der Aisch, 1968). F. Bettès determina un peu al monestir de Jarrow de 0,280 m (BETTES 1991), que Eric Fernie critica durament (FERNIE 10 1991). La llista dels peus de la bibliografia és inacabable.

<sup>275</sup> Tracem les línies on mesurem aquests 12,37 m de manera que siguin, a cada banda, la mitjana de les que exigirien els punts del mig de les cares de cada pilastra. Al nord, la línia no es separa més de 0,0074 m de cap punt d'aquests, i la mitjana és de 0,004 m; al sud, la separació màxima és de 0,0204 m i la mitjana de 0,018 m.

<sup>276</sup> Donem les dades, en metres, en forma de taula; atès que, com ja hem dit, la pilastra S3 només es va tallar en la pedra del terreny però no va arribar a pujar, consignem per a les distàncies entre S2 i S3, i S3 i S4, la meitat de les que hi ha entre S2 i S4.

tram	distància	diferència amb la distància promig	% diferència sobre longitud real
N1.1 – N2.1	4,920	0,0075	0,15
N1.2 – N2.2	4,945	0,0325	0,66
N2.1 – N3.1	4,950	0,0375	0,76
N2.2 – N3.2	4,925	0,0125	0,25
N3.1 – N4.1	4,910	0,0025	0,05
N3.2 – N4.2	4,880	0,0325	0,67
S1.1 – S2.1	4,950	0,0375	0,76
S1.2 – S2.2	4,990	0,0775	1,55
S2.1 – S3.1	4,880	0,0325	0,67
S2.2 – S3.2	4,860	0,0525	1,08
S3.1 – S4.1	4,880	0,0325	0,67
S3.2 – S4.2	4,860	0,0525	1,08
PROMIGS	4,9125	0,0341	0,70



del mig de la línia que marquen les pilastres del mur de façana, a l'oest, fins al mig de la finestra de l'absidiola de l'extrem est: 36,85 m; i a partir d'aquesta, determinem les que respondrien exactament al model (il 205) -totes hauran de ser, òbviament, mides molt properes a les reals-: la nau i el transepte haurien de fer 24,567 m; les naus d'amplada i la capçalera de llargada, 12,2833 m; el presbiteri fins a l'absis, 6,14167 m. Com a llei és ben fàcil de recordar; com a diagrama de proporcions, res que hagués de sobtar gens a ningú capaç de recórrer endavant i enrere les línies on saltaven les superparticulars de Boeci (il 207); i per viatjar –idea o esquema- no pesa gaire. Va viatjar: com a mínim, els poc més de cent quilòmetres que hi ha entre Cuixà i Rodes. I encara que no sigui un viatge gaire llarg –per al caminant;<sup>277</sup> per a les fronteres de la fusta i de la volta, o del mur i el suport aïllat, és llarguíssim- no el va fer sola: fos la que fos la unitat de mesura, també va traslladar-se. De Sant Miquel de Cuixà s'ha dit que era una església de doble capçalera,<sup>278</sup> i el cert és que la que avui és la nau central és clarament més llarga que no les laterals (il 206). Sobre l'eix de l'edifici, la longitud que correspon a les naus laterals i el transepte fa 24,64 m -7 cm més que no el model de Rodes, de què es desvia doncs un 0,30%, i comodíssimament dins del marge que aquesta distància té allí (24,57-24,865)-; la de la capçalera, 12,10 m -18 cm per sota del model, amb una desviació de l'1,49%-; la de la hipotètica capçalera oest, o en tot cas la distància en què la nau central supera les laterals, 6,08 m –la del presbiteri fins a l'absis és, al model de Rodes, un 1% més llarga-; la mateixa longitud, segmentada igual i creixent amb la mateixa llei. I encara, l'amplada de la

<sup>277</sup> Al segle X, però no per al caminant, sinó dalt de cavall, cosa de dos dies, si els camins eren comparables als de l'entorn de París on Zumthor dona algunes dades (ZUMTHOR 1993, 172). Altrament, de viatges de mides se n'ha parlat, tant des de les referències documentals com des de la comprovació en amidament. Krautheimer ja recollia que “Two hundred years after Eigel and Hrabanus had erected the chapel at Fulda, Bishop Meinwerk of Paderbor [...] dispatched Abbot Wino of Helmarshausen to Jerusalem to bring from there the required measurements «mensuras eiusdem ecclesie et s. sepulchri»” (KRAUTHEIMER 2 1942, 4); amb més desenvolupament, “[segons la *Vita Meinwerici episcopi Patherbrunnensis*, escrita entre 1155 i 1165, al capítol 216] als in Paderborn Bischof Meinwerk von Paderborn (1009-1036) eine Kirche, die spätere Bußdorfkirche [encara existeix, molt transformada] bauen wollte, schickte er 1033 den Abt Wino von Helmarshausen nach Jerusalem, um dort die Maße der Grabeskirche zu holen; [i al capítol 217] nachdem Abt Wino aus Jerusalem zurückgekehrt war [...] begann der Bischof, nach ihrem Vorbild eine Kirche [...] zu erbauen: Reverso autem Winone abbate de Ierosolimis et mensuras eiusdem ecclesie et sepulchri sancti reliquias deferente cepit episcopus ad similitudinem eius ecclesiam [...] construere. (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 64) i (BINDING 3 1998, 90); ara bé, tot i que “[el bisbe] had taken the trouble to send an emissary to the Holy Land to collect the measurements [...] the building that emerged was a cruciform structure without an ambulatory, bearing no apparent relationship to the supposed model” (STALLEY 1999, 76), i això malgrat l'*ad similitudinem* del text (MORRIS 2005, 162). Si Winó va anar a Jerusalem entre el 1033 i el 1036, va poder mesurar les restes de l'església destruïda el 1009, per a la reconstrucció de la qual ja hi havia acord des del 1030, però on les obres no havien de començar fins a c1042; v nota 147. S'ha proposat, a partir de Krautheimer, que la semblança podia ser precisament, qüestió només de mides; així, per a Sant Benigne de Dijon, “if in 1001 William of Volpiano had wanted to build a church after the Holy Sepulchre, he could not have had the original measured, as the Bishop of Paderborn could do thirty years later. Perhaps it was widely known then that S. Stefano was modeled after the Holy Sepulchre and was twice its size. Masons could have been sent to Rome to study the presumed copy. Its measurement was carefully taken in Roman feet, which averaged about .297 meters. The 66.0-meter diameter thus was found equal to 222 Roman feet. When the scale was reduced to one fourth in Dijon, i.e., to 55½ feet, it was translated into Dijon feet, resulting in the measurement found today. [...] what was transmitted was simply the plan and its measurement. The elevation was completely transformed obeying the functional requirements of a popular pilgrimage church that also had to accommodate the private needs of a large monastic community” (SANABRIA desembre 1980, 530). Al segle XII, a Sant Esteve de Bolonya –que, des de la seva fundació al segle V, la bibliografia ha relacionat amb Jerusalem- a més de les semblances òbvies de la planta amb la reconstrucció del Sant Sepulcre de c1042-1048, “a measurement may have been transferred in the plan as well: the distance between the tomb and the center of the chapel of S. Croce in Bologna is virtually identical with the distance from the Tomb of Christ to Calvary in Jerusalem. The Commemitorium de casis Dei records the distance in Jerusalem as 28 dexteri, or 41,6 meters; the distance at Bologna is 42 meters. Thus, the core of the Bologna complex imitated the two most important buildings and, within them, the two most important relics of the Holy Sepulchre, similarly connecting them with an open, porticoed court and placing them at the same distance” (OUSTERHOUT I 1981, 312); Ousterhout explicitava en nota la remissió a Krautheimer, després de recollir-ne que en “the same medieval approach toward copying [...] the religious significance and specific dedication plays a far more important role than visual similitude. A number of outstanding features were selected to convey the idea of the whole: the central plan, the dome, the ambulatory surmounted by a gallery, the repetition of symbolic numbers. There were, of course, modifications; the architectural aspects of the original were transferred to a much smaller scale and rendered in the local style” (OUSTERHOUT I 1981, 313).

<sup>278</sup> v nota 261.

nau central de Cuixà, amb el gruix del mur que la separa de les laterals, és de 12,34 m a l'entrada de la hipotètica capçalera de l'oest, ben comparable als 12,2833 m de l'amplada del cos de les naus al model - 0,46% de desviació-; i les diferències es compensen: naus laterals, transsepte i capçalera fan 36,74 m a Cuixà, contra els 36,85 m de Rodes, i deixen la divergència en el 0,38%.

Cuixà i Rodes, tan diferents, són iguals per la quantitat. La proximitat voldria explicació, però no la tenim: que la duplicació ens serveixi només per poder pensar que, a Rodes, no estem descrivint casualitats. Les dimensions estan controlades, i l'esquema que hem començat a establir conté gairebé totes les relacions musicals que assenyalàvem abans: totes les que vèiem mesurables en planta. És una base: però aquí no hi ha cap nombre; perquè per més creïble que arribi a ser l'esquema i més obligat que se'ns faci estudiar-lo, cap anàlisi d'aquesta mena que es limiti a treballar proporcionalment les dimensions podrà servir-nos, amb el sol ajut d'hipòtesis sobre les regularitats i sense cap evidència exterior addicional, per arribar a l'objectiu que assenyalàvem més amunt de determinar -unívocament i amb un mínim de solidesa- les unitats de mesura que es van utilitzar per fer l'edifici. Podem fer la suposició que la dimensió del tram de la nau en sentit longitudinal es va fixar en un nombre enter de peus. La hipòtesi ja és arriscada, tant quan proposa que existeix un peu, sigui el que sigui, com quan espera trobar-ne, en el tram, una quantitat entera -la idea que la longitud del tram pot ser el resultat de dividir en parts iguals no necessàriament enteres una longitud més gran no és gens estranya a la cultura que aprèn música amb el monocordi. Hem vist que la distància promig entre punts anàlegs de pilastres consecutives -entre els punts 1 per una banda i els punts 2 per l'altra (il 204) és de 4,9125 m: per donar-la per bona, la tolerància màxima que ens cal és de l'1,55%.<sup>279</sup> Si admetem com a possibles peus propers als 0,25-0,35 m, aquesta distància és d'entre 14 peus dels més llargs i 20 dels més curts.<sup>280</sup> Quan provem aquests diferents peus en una altra distància -i tornem a arriscar-nos suposant que és una de les que es van voler enteres a l'origen-, com ara l'amplada entre murs del cos de les naus -que té, per a aquesta finalitat, l'avantatge de mantenir-se encara més constant que la longitud del tram, amb un promig de 13,0083 m i una variació màxima del 0,26%, 0,033 m<sup>281</sup>-, de 0,289 m n'hi caben 45, podem considerar que exactament;<sup>282</sup> i gairebé igual de bons són encara els resultats del peu més petit dels possibles, de 0,2456 m -53- i del més gran, de 0,3509 m -37-, que donarien tots dos amplades totals dins del rang de

<sup>279</sup> v nota 276.

<sup>280</sup> Novament en metres i forma de taula, les magnituds d'aquests possibles peus que mesurarien el tram promig de 4,9125 metres són les següents:

longitud del peu	longitud del tram (en peus)	
0,3509	14	
0,3275	15	
0,3070	16	
0,2890	17	
0,2729	18	
0,2586	19	
0,2456	20	

<sup>281</sup> Les dades, per a les tres línies que grafem entre els suports a la il·lustració, sempre en metres, són les de la taula:

situació	distància entre murs	diferència amb la distància promig	% diferència sobre longitud real
N1.N2-S1.S2	13,040	0,0317	0,24
N2.N3-S2.S3	12,975	0,0333	0,26
N3.N4-S3.S4	13,010	0,0017	0,01
PROMIGS	13,0083	0,0222	0,17

<sup>282</sup>  $45 \times 0,289 = 13,005$ ; 3,3 mm per sota del promig de les observacions.

les observades.<sup>283</sup> Però, naturalment, ni tan sols aquest resultat triple no és conclusiu: l'evidència que podem arribar a acumular mai no serà de la naturalesa de la demostració; i és que podem anar afegint dades, sempre certíssimes, que apunten en altres direccions: el més prestigiós dels peus romans, el de 0,2957 m,<sup>284</sup> que no serveix per a la longitud del tram, sí que mesura exactament l'amplada de la nau: 44 peus romans són 13,0108 m.<sup>285</sup>

Sortim, doncs, a buscar altres suports. L'afirmació que hem fet, molt al principi, sobre la identitat exterior entre la longitud de l'església i l'amplada del cos de les naus amb les del Temple de la visió d'Ezequiel -78 colzades la primera, o 136½ peus, i 32 colzades la segona, o 56 peus<sup>286</sup>- es fonamenta en la identitat de la relació entre aquestes dues magnituds en els dos edificis, 39/16, o 2,4375; la identitat que haurien tingut si l'església de Rodes s'hagués alçat amb les dimensions que es preveïen quan es va tallar la pedra del terreny. L'església va acabar essent una mica més estreta, però podem determinar quina era aquella amplada prevista; de fet, creiem que podem veure-la. El transsepte i la capçalera, junts i sempre inclosos els gruixos dels murs, representen la meitat de la longitud total; la base del mur sud de les naus té, fora de l'església, un perfil irregular tant en planta com en alçada, resultat d'haver-s'hi tallat l'entrada al monestir; però a la part inferior i quan arriba al transsepte en aquest punt mig de la longitud, té una secció molt regular amb un gruix 0,60 m més gran que no el del mur mateix a la part alta (il 208): si aquest gruix addicional marca fins on havia d'arribar l'amplada de l'església quan es va tallar la pedra, amb el mur del nord en la posició que ocupa ara -inamovible des que es va construir la contenció de les terres<sup>287</sup>- aquesta amplada havia de ser de 16,235 m. La longitud exterior de l'edifici és de 39,465 m.<sup>288</sup> Ara, la relació entre aquestes dimensions és 2,4309: la variació respecte de la del Temple és del 0,27%. Aquest relleix del mur pot ser poca cosa per demostrar l'ús de les dimensions de l'edifici que tant havia interessat l'il·lustrador de la Bíblia de Ripoll i tants nombres li havia fet fer; però la idea que l'amplada de l'església és el resultat de la rectificació en obra d'aquesta del Temple que s'hi havia replantejat té a favor seu la capacitat que demostra per explicar una irregularitat de l'església altrament incompreensible.

<sup>283</sup>  $53 \times 0,2456 = 13,018$ ; i  $37 \times 0,3509 = 12,983$ . Amb una diferència respecte del promig de 9,7 mm en el primer cas i de 25,3 mm en el segon.

<sup>284</sup> v, a la nota 274, la citació de (DILKE I 1971)

<sup>285</sup> I la mesura és encara més exacta que la més exacta del altres tres peus que ens semblàvem possibles: amb 44 peus de 0,2957 m la diferència total respecte del promig de les magnituds que observem no arriba als 2,5 mm. Tant 44 peus de 0,2957 m com 45 de 0,289 m donen diferències per sota del límit de precisió de les nostres mesures i del que forcen les irregularitats de la textura dels mateixos murs.

<sup>286</sup> v nota 64.

<sup>287</sup> Les descripcions del Temple de Salomó de Josep Flavi fan èmfasi en els grans moviments de terres que Salomó va haver de fer per anivellar la muntanya, i en l'estructura de contenció que va ser necessària. A la *Història de la guerra jueva* explica que Salomó només va construir el mur en un costat, i que va ser amb els anys que es van anar construint els altres (JOSEP FLAVI I 77-78, 5,5); a les *Antiguitats judaiques* la referència és més genèrica (JOSEP FLAVI 2 93, 15,11). Beer situava una còpia de la *Història de la guerra jueva* a Ripoll el 1011 (BEER 1909-1910); sabem que n'hi havia un altre a Rodes a finals del XVIII, perquè figura al mig catàleg conservat de la biblioteca d'aquell moment, però és impossible conèixer-ne l'antiguitat (MATEU I IBARS 1989)

<sup>288</sup> Si obviem el ressalt pla de l'extrem est i ens quedem només amb la corba principal -de fet, el gir del ressalt respecte de la direcció definitiva del cost de les naus permet de prendre aquesta mesura molt a prop de l'eix. Si volem ser geomètricament molt estrictes i mesurem la longitud de l'església sobre l'eix que situem al mig d'aquesta amplada de 16,235 m, el resultat que obtenim, ressalt recte inclòs, és de 39,595 m. La relació longitud/amplada, en aquest cas, és de 2,4389, que es desvia de la del Temple en un 0,057%.

Hem establert que quan s'estaven construint els absis laterals, ja s'havien determinat la longitud i l'amplada del cos de les naus, i també la longitud del tram, i que aquestes mides tenien una relació forta entre elles: l'amplada era  $\frac{1}{2}$  de la longitud; i, d'aquesta, el tram –de què hem obtingut mides de  $4,925 \pm 0,065$  m-, n'era  $\frac{1}{5}$ . La distància lliure entre les columnes que els primers suports des de la capçalera disposen dins de la nau central és d'aquest mateix sistema: mesurada a la base, fa 4,97 m –el tram-, i ens autoritza a veure la llum entre suports com a part d'aquell mateix projecte. Però aquesta llum creix a mesura que els suports s'acosten a la porta: a tots dos costats de la nau els suports s'allunyen de l'eix; ho fan, tant al nord com al sud, de manera constant i sobre una recta; i la desviació és més pronunciada al sud, on l'últim arriba a estar 0,44 m al sud de la posició que li tocava –que li tocava perquè admitem que la posició pensada és la del primer– i redueix en la mateixa mesura l'amplada, ja de partida molt petita, d'una nau lateral que estreny fins que la deixa en 1,45 m: la nau lateral perd gairebé  $\frac{1}{4}$  de l'amplada inicial. Ara, l'eix de l'edifici que va, d'amplada exterior, de la contenció del nord fins al tall de la pedra al sud, proporcionat d'acord amb el Temple d'Ezequiel en els termes que hem descrit al paràgraf anterior (il 209), fa que el suport sud-oest, que té ell mateix la base tallada directament a la pedra del terreny fins a una altura de més de 0,50 m sobre el paviment actual (il 210), ocupi exactament la posició que li correspon: hem d'entendre que quan es va tallar la pedra, abans de construir cap suport, el cos de les naus es va replantejar, amb les dimensions que en aquell moment es preveien,<sup>289</sup> sobre l'eix que igualava església i Temple; i atès que al suport sud-oest el nivell de la pedra a tallar era superior al del paviment, el tall va consistir a definir-lo en planta i a assegurar una superfície plana on poder assentar després els carreus de l'obra; així, aquest suport va ser no el primer que es va construir, però sí el primer a tenir assignada una posició de modificació relativament difícil. I quan després –perquè es devia arribar a la convicció que els murs laterals podien construir-se amb un gruix menor- l'obra de l'església es va estrènyer sobre la referència fixa de la contenció del nord -que no es podia abandonar sense conseqüències catastròfiques- sense alterar, almenys en els suports més propers a la capçalera, unes dimensions generals interiors que havien estat objecte d'elaboració atenta, aquesta posició ja no va ser rectificada: la decisió va ser acordar aquest quart suport amb el primer, construït quan l'eix ja era el definitiu i al seu lloc; i la deformació corresponent, atès que la volta podia absorbir-la sense problemes especialment preocupants, es va amagar rere la seva pròpia duplicació, al nord -menys accentuada.

En el context de la discussió de la unitat, el Temple d'Ezequiel és productiu. Si acceptem que hi ha prou evidència de la voluntat d'assimilar proporcionalment l'església amb l'edifici de la visió, quan n'assagem també l'assimilació dimensional (il 36) els resultats són massa contundents per ser ignorats. De fer correspondre els 39,465 m de la longitud de l'una amb els  $136\frac{1}{2}$  peus de l'altre, en surt un peu de 0,28912 m: de 0,289, en la simplificació que adoptem; la mateixa operació, en amplada, ens dona un resultat pràcticament idèntic,<sup>290</sup> que coincideix del tot amb un dels que ens mesuraven exactament el tram; d'aquests, era lleugerament el millor en la mesura de l'amplada de la nau. I haver-hi arribat novament per un camí que no té cap relació amb el primer ens sembla motiu d'acceptació pacífica.<sup>291</sup>

<sup>289</sup> Que no eren encara les construïdes, ni tan sols a nivell de la base: però només hi ha diferències en els suports de la meitat est, no als de l'oest, que ja havien de tenir les dimensions que van acabar tenint; ho desenvolupem més avall.

<sup>290</sup> El resultat de considerar l'amplada, 16,235 m per a 56 peus, fa un peu de 0,2899 m; i la longitud lleugerament diferent que ens ha ocupat en la nota 288, de 39,595 m, un de 0,29 m. La diferència màxima d'1 mm en la nostra tria ja no té conseqüències en l'explotació posterior.

<sup>291</sup> En relació amb el peu romà de Dilke de 0,2957 m, elaborem la taula següent per comparar-lo amb aquest de 0,289 m, a l'hora de reflectir l'analogia proporcional amb el Temple d'Ezequiel:

Els 17 peus de 0,289 m de la longitud del tram de nau són, de fet, el mòdul bàsic de les dimensions de l'església: vèiem més amunt que, a l'interior de la nau, a més de marcar la distància entre pilastres, servien per fixar-ne la longitud total (il 211): ja observàvem que en particular al costat sud, la distància entre la cara de la pilastra del mur de façana i la que s'hi enfronta a l'altre extrem -a la capçalera- era exactament de 5 vegades el tram, 24,57 m, ara 85 peus,<sup>292</sup> 5x17. Dit altrament, la interrupció del ritme dels suports quan els braços del transsepte troben el cos de les naus, que assenyalàvem abans que hauria d'haver eliminat aquesta relació modular, no ho fa; els suports de la nau central es disposen de manera que la llum entre la pilastra de façana i el quart suport sigui igual a la que separa els suports entre ells, i que la que hi ha entre la pilastra de la capçalera i el suport que té més proper -la llum del transsepte- sigui igual a la longitud del tram; tot mesurat a l'alçada de la base de les columnes sobre els pedestals -on Domènech i Montaner veia el paviment de la seva primera església. En sentit transversal, vèiem suara que la llum entre les bases de les columnes inferiors de la nau, al primer suport, torna a ser el mòdul; i l'alçada total de les columnes inferiors del primer suport del costat de l'Evangeli, inclòs el plint de la base i fins al bloc d'imposta, és encara aquesta mateixa longitud (il 212). Tot i que només en un text, 17 peus és un dels valors de la perxa documentats als agrimensors, i la longitud de què parlem podria tenir valor d'unitat, almenys a la biblioteca;<sup>293</sup> haurem de tornar al 17 des d'altres bases, i amb l'accent posat en la

	Temple d'Ezequiel		Edifici de l'església				
	En peus	Dimensió	En peus de 0,289 metres		En peus de 0,2957 metres		En metres Dimensió
			Diferència amb Ezequiel absoluta	% sobre real	Diferència amb Ezequiel absoluta	% sobre real	
amplada	56,00	56,17	0,17	0,302	54,90	1,10 2,00	16,235
longitud	136,50	136,55	0,05	0,036	133,46	3,04 2,27	39,465

<sup>292</sup> 24,57 m : 0,289 m/peu = 85,0173 peus.

<sup>293</sup> v nota 238. No coneixem altres notícies de l'ús d'aquesta perxa de 17 peus a Catalunya: el *Diccionari de mesures catalanes* volia que la perxa valgués uns encoratjadors 8½ peus de Barcelona (ALSINA, FELIU i MARQUET 1996, 193); Gaspar Feliu -que va ser-ne coautor- assegurava el 2001 que la perxa estava documentada a la Catalunya altmedieval, i informava que la dada del *Diccionari* procedia de Llena (LENNA DE GELCEN 1952), havent-ne corregit un error -tot i que Llena parlava de pams de Barcelona, i no de peus, la seva equivalència mètrica obligava a canviar-ho-; però Feliu corregia ara la correcció, i volia que la perxa equivalgués a 8½ pams de destre, i no peus (FELIU i MONTFORT I 2001, 140-145); s'hi va refermar el 2004 (FELIU 2 2004, 13), sempre sense indicar les seves possibles fonts. Fernie assegura que sí que té comprovada la unitat, i que una perxa de 5,03 metres (17 peus romans de 0,2959 cm) és coneguda en diferents llocs, està certificada en nombrosos documents i és idèntica a la perxa moderna del sistema imperial, de 5,5 iardes o 5,0292 m (FERNIE 05 1985); James Addis fa també de 17 peus romans el mòdul de la nau i les naus laterals de San Miniato, a Florència (ADDIS 2002, 67). En tot cas, la perxa de 17 peus no és res de semblant a la gran unitat de què parlava Paul Frankl, que "*in many buildings it is seven feet long, in others it is only five feet*" (FRANKL 2 1945, 49), que no era "*mere hypothetical assumption, but is testified to by the passages in Stornaloco's letter where he speaks of the unitas*" (FRANKL 3 1960, 68) i que no amagava cap significació mística, perquè "*the builders used measuring rods seven feet long. Anyone who is inclined to detect mysterious forces in numbers may say that just this choice of seven feet was the guarantee of the beauty of Cologne Cathedral. But seven feet, if one follows Haase in assuming that the foot used in Cologne was 29.5 cm, would be 2.065 m. The seven foot measuring rod was thus in this case only 6.5 cm longer than the modern two meter stick. It was equally handy. With its aid all sorts of buildings could be erected, ugly ones, beautiful ones, or plain utilitarian structures that were neither*" (FRANKL 3 1960, 720); Frankl atribuïa el descobriment de l'ús d'aquesta gran unitat a Bernhard Kozsmann, que l'havia comunicada en un seu llibre de 1925 (KOSSMANN 1925): "*from this book it was at last learned that Gothic builders employed measuring sticks; for example, the Cistercians used rods seven feet long. The Cistercians were not the only architects to use this measure, while, as the study of the Milanese records shows, other lengths, namely of eight feet or six feet, were utilized as well [...]* Kossmann's conclusions make it clear one and for all that the choice of proportions in the Middle Ages was motivated by practical, not aesthetic considerations" (FRANKL 3 1960, 723-724). Però Frankl corria massa, perquè és clar que bo i usant canes de mesurar es poden fer "*all sorts of buildings*" i que això, a més dels "*ugly ones, beautiful ones, or plain utilitarian structures*", pot incloure edificis que vulguin tenir significació mística i edificis que no tinguin cap pretensió semblant; i restringia fins a la falsificació la seva lectura de Kozsmann, que havia detectat grans unitats de longituds molt superiors a la de la màxima cana imaginable: 5,49 m a Maria zu Münster, a Mittelzell, o 4,42 m a la Marienkirche de Gelnhausen (KOSSMANN 1925, 65-66); en tot cas, tan Frankl com

xifra:<sup>294</sup> però vegem ara que totes les dimensions de les magnituds interiors que defineixen el conjunt de l'església, que més amunt ens han permès assegurar la presència de les proporcions musicals en el traçat, es refereixen a aquesta perxa de 17 peus –a aquest mòdul de 4,913 metres. Si recuperem les dimensions que ja hem esmentat i hi afegim la resta, totes en el peu que hem determinat, constatem que la longitud total, ara de  $127\frac{1}{2}$  peus,<sup>295</sup> equival a  $7\frac{1}{2}$  perxes; que la longitud del cos de les naus entre cares de pilastres extremes, i l'amplada al transsepte, de 85 peus, dóna 5 perxes; que retirant d'aquesta amplada la d'un braç del transsepte –i fixant així l'amplada del cos de les naus- tenim  $63\frac{3}{4}$  peus, o  $3\frac{3}{4}$  perxes; que els 51 peus de l'alçada de la volta<sup>296</sup> fan 3 perxes; i que l'amplada del cos de les naus -sempre entre cares de pilastres- com la longitud de la capçalera<sup>297</sup>, de  $42\frac{1}{2}$  peus,<sup>298</sup> és de  $2\frac{1}{2}$  perxes. Ara, en una notació que ens fa més clara la relació entre aquests valors:

15/2	x 17 :	longitud total de l'església
15/3	x 17 :	longitud del cos de les naus; amplada del transsepte
15/4	x 17 :	amplada del cos de les naus i un braç del transsepte
15/5	x 17 :	alçada màxima
15/6	x 17 :	amplada del cos de les naus; longitud de la capçalera

La llei és molt senzilla: una successió de termes de la forma  $A/n$  sobre una unitat (il 213a i 213b).<sup>299</sup> I sembla que continua aplicant-se per fixar dimensions més petites: bo i admetent que la reducció de la magnitud

Koßmann consideraven les seves grans unitats com a mòduls repetibles i no és així com Rodes fa servir la perxa de 17 peus: ho desenvolupem al text immediatament.

<sup>294</sup> Des del seu paper en el problema de la duplicació del quadrat (v notes 121 i 239), des de la música, i també des de la seva significació iconològica.

<sup>295</sup>  $36,85 \text{ m} : 0,289 \text{ m/peu} = 127,50865 \text{ peus}$ .

<sup>296</sup>  $14,72 \text{ m} : 0,289 \text{ m/peu} = 50,934 \text{ peus}$ ;  $14,78 \text{ m} : 0,289 \text{ m/peu} = 51,142 \text{ peus}$ .

<sup>297</sup> I també com l'alçada de la nau des del plint de les columnes del primer suport del nord.

<sup>298</sup> Per a la nau,  $12,37 \text{ m} : 0,289 \text{ m/peu} = 42,80 \text{ peus}$ ; per a la capçalera,  $12,275 \text{ m} : 0,289 \text{ m/peu} = 42,474 \text{ peus}$ .

<sup>299</sup> L'època escrivia els nombre racionals amb notacions molt diferents de la nostra, Boeci no n'havia fet servir mai i totes les fraccions que maneja Gerbert a la *Geometria* –les escrigui com les escrigui- són sexagesimals: això, contra la possibilitat de concebre i manejar aquesta successió. A favor, i d'ells mateixos o de molt a prop, les relacions superparcials tal com les hem vist explicades per Boeci (“*Superparticularis uero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem. Qui si minoris habeat medietatem, uocatus sesquialter, si uero tertiam partem, uocatur sesquitercius, si uero quartam, sesquiquartus [...]*” (BOECI I c500, l.24,1-2), “*minores uero, qui habentur toti et eorum aliqua pars, unus subsesquialter, alter subsesquitercius, alius subsesquiquartus*” (BOECI I c500, l.24,3); o el maneig de l'astrolabi per mesurar alçades a partir de les ombres, tal com l'explica, per exemple, el capítol XXI de la *Geometria* dita de Gerbert -que ja és de l'autor incert-: “*vide in qua parte lateris quadrati, quod in 12 divisum est, directa ipsius halhidadæ stet linea [...] si duæ partes supra apparent, ad quas 12 sescuplam habeat proportionem, sescupla quoque ad altitudinem umbra ; si tres appareant, quadrupla ; si 4, tripla ; si 5, duplex superbipartiens quintas ; si 6, dupla ; si 7, super quinque partiens septimas ; si 8, sesquialtera ; si 9, sesquitercia ; si 10, sesquiquinta ; si 11, sesquiundecima ; si omne, æqua erit altitudo et umbra*” (GERBERT D'ORLHAC I 980, XXI)). Al segle XIV, la sèrie harmònica, que es munta amb termes d'aquesta forma, ja va ser objecte d'anàlisi per part de Nicolau Oresme, amb prou nivell com perquè els seus resultats continuïn explicant-se. I també a favor, el Vitruvi que no és del mòdul: “*Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. ea autem paritur a proportione, quae graece ἀναλογία dicitur. proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem. Corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extremum digitum tantundem, caput a mento summo pectore ad imas radices capillorum sextae, a medio pectore ad summum verticem quartae. ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas naves, nasus ab imis naribus ad finem medio superciliarum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. pes vero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae. reliqua quoque membra suas habent commensus proportionem, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. [...] Ergo si ita natura composuit corpus hominis uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse videntur antiqui ut etiam in*

augmenta les possibilitats de la casualitat, el cert és que l'alçada de la columna de l'arc triomfal ronda els  $28\frac{1}{3}$  peus; que l'entrada del presbiteri, la seva longitud fins a l'inici de la corba de l'absis, la distància des d'aquí fins a l'extrem de l'absidiola que acaba la capçalera i també la llum dels braços del transepte es deixen considerar fixades en  $21\frac{1}{4}$  peus; que com ja hem assenyalat, la longitud del tram de la nau, com la llum entre les columnes de la nau del primer tram o l'alçada de les columnes del primer suport del nord, són els 17 peus de la perxa; que les alçades de les columnes del sud s'ordenen sobre els  $15\frac{15}{16}$  peus; que l'amplada de la boca de l'absis fa  $14\frac{1}{6}$  peus; que l'alçada de les columnes superiors dels dos primers trams és de  $12\frac{3}{4}$  peus; i que això no són mides estraforàries, sinó termes d'aquella mateixa successió; és a dir:

- 15/9 × 17 : alçada de la columna de l'arc triomfal
- 15/12 × 17 : longitud del presbiteri fins a l'absis; llum del transepte
- 15/15 × 17 : tram de la nau; alçada de les columnes del costat nord; perxa unitat
- 15/16 × 17 : alçada de les columnes del costat sud
- 15/18 × 17 : amplada de l'entrada a l'absis
- 15/20 × 17 : alçada de les columnes superiors dels quatre suports orientals

Tres termes seguits qualssevol d'una successió d'aquesta mena  $-A/n, A/(n+1), A/(n+2)-$ , o saltats un mateix nombre d'elements  $-A/n, A/(n+k), A/(n+2k)-$ , estan sempre en proporció harmònica;<sup>300</sup> i entre termes de la forma  $A/n, A/(n+k_1), A/(n+k_2)$ , pot haver-hi, és clar, proporcions geomètriques i

---

*operum perfectionibus singulorum membrorum ad universae figurae speciem habeant commensus exactionem. igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, tum maxime in aedibus deorum, quorum operum et laudes et culpa aeternae solent permanere*" (VITRUVI c 25 aC, III.I.1-4).

D'altra banda, hem assenyalat que l'església de Sant Miquel de Hildesheim es va consagrar, com Rodes, el 1022; la cronologia n'és segura: el bisbe Bernward va posar-hi la primera pedra el 1010 (BESELER 1954, 86), després d'alguns precedents que expliquen que la voluntat de la fundació era anterior: "am 10. September 996 weiht Bernward selber di Kapelle [la primera edificació del que després seria el monestir de Sant Miquel de Hildesheim]"; el 29 de setembre del 1015 estava acabada la cripta; el 29 de setembre del 1022, poques setmanes abans de morir (el 20 de novembre del 1022), Bernward va consagrar l'església, que no es va acabar, però, fins al 1033 (BESELER 1954, 21-22). Hans Roggenkamp havia estat mesurant l'església abans que fos bombardejada el 1945, i va continuar-hi treballant després de la guerra, quan les necessitats de la reconstrucció van facilitar una investigació que va permetre situar bé la capçalera i el transepte orientals, que havien patit modificacions importants; el 1954 va publicar, amb Beseler -juntament amb les seves elaboracions- les dades de l'amidament, tant de la part conservada de l'església original com de l'excavació d'aquesta capçalera est (ROGGENKAMP 1954); (BESELER 1954). De les seves dades resulta que la longitud interior total de Sant Miquel, sobre l'eix, de la porta de la cripta a l'oest fins a la cara interior del fonament de l'absis a l'est és de 73,56 m, mig peu menys que el doble de la de Sant Pere de Rodes ( $2 \times 36,85 \text{ m} = 73,70 \text{ m}$ ) –Roggenkamp dona mides parcials, que hem sumat; assenyalem que en taula dona una longitud, per a la nau, de 27,34 m: però les cotes del seu plànol són unes altres, inequívocament 27,51 m per al costat nord de la nau i 27,57 m per al costat sud, amb un promig de 27,54 m- i que la distància entre els dos arcs triomfals dels extrems, també mesurada a l'eix, és de 49,04 m, una altra vegada el doble de la magnitud equivalent a Sant Pere de Rodes, la longitud de la nau, de 24,57 m ( $2 \times 24,57 \text{ m} = 49,13 \text{ m}$ ); aquestes coincidències no són particularment indicatives: amb les toleràncies que ens cal admetre, segur que podem trobar moltes esglésies medievals on les dimensions mantenen relacions anàlogues –i en tot cas, el peu que Roggenkamp determina per a Sant Miquel és de 0,325 m (v nota 256). Però sí que pot ser més intrigant que les mides principals de Hildesheim semblin ajustar-se també a una sèrie de la forma de la de Rodes: del doble de la longitud total (147,12 m), la longitud de la nau i els transeptes n'és la tercera part (49,04 m); només la de la nau, la cinquena part (29,50 m); la longitud del transepte, sense les tribunes, la sisena part (24,52 m); la longitud de la cripta, la vuitena part (18,46 m); i la meitat de l'amplada total del transepte, entre les torres extremes, la novena part (16,455 m).

<sup>300</sup> "Armonica autem medietas est quae neque eisdem differentiis nec aequis proportionibus constituitur, sed illa in qua quemadmodum maximus terminus ad parvissimum terminum ponitur, sic differentia maximi et medii contra differentiam medii atque parvissimi comparatur; ut si sint III, IIII, VI, uel si II, III, VI" (BOECI I c500, II.47). I si els tres termes són  $A/(n+2k), A/(n+k)$  i  $A/n$ , l'expressió

$$(A/n - A/(n+k)) / (A/(n+k) - A/(n+2k)) = (A/n) / (A/(n+2k))$$

és vàlida per a qualssevol valors d' $n$  i  $k$ .

aritmètiques.<sup>301</sup> I això, enllà de la utilitat del coneixement de les proporcions “uel ad musicas speculationes uel ad astronomicas subtilitates uel ad geometricae considerationis uim uel etiam ad ueterum lectionum intelligentiam”,<sup>XXXIX</sup> genera valor, especialment quan les relacions entre els nombres presents permeten arribar a “maxima perfectaue armonia [...] quae tribus interuallis constituta [...]” amb l’estudi del qual Boeci entén que pot donar per ben acabada la seva introducció a la ciència del nombre:

“Restat ergo de maxima perfectaue armonia disserere, quae tribus interuallis constituta magnam uim obtinet in musici modulaminis temperamentis et in speculatione naturalium quaestionum. Etenim perfectius huiusmodi medietate nihil poterit inueniri, quae tribus interuallis producta perfectissimi corporis naturam substantiamque sortita est. Hoc enim modo cybum quoque trina dimensione crassatum plenam armoniam esse demonstrauius.

Haec autem huiusmodi inuenietur si duobus terminis constitutis, qui ipsi tribus creuerint interuallis, longitudine, latitudine et profunditate, duo huiusmodi termini medii fuerint constituti et ipsi tribus interuallis notati, qui uel ab aequalibus per aequales aequaliter sint producti uel ab inaequalibus ad inaequalia inaequaliter, uel ab inaequalibus ad aequalia aequaliter, uel quolibet alio modo, atque ita, cum armonicam proportionem custodiant, alio tamen modo comparati faciant arithmetica medietatem hisque geometrica medietas quae inter utrasque uersatur deesse non possit.

In quattuor enim terminis si fuerit quemadmodum primus ad tertium, sic secundus ad quartum, proportionum ratione scilicet custodita, geometrica medietas explicatur, et quod continetur sub extremitatibus aequum erit ei quod sub utraque medietate ad se inuicem multiplicata conficitur. Rursus si maximus IIII terminorum numerus ad eum qui sibi propinquus erit talem habeat differentiam qualem idem ipse maximo propinquus et paruissimum, huiusmodi proportio in arithmetica consideratione proponitur, et extremorum coniunctio duplex erit propria medietate. Si uero inter IIII qui est tertius terminus aequa parte quarti quartum terminum superet et aequa primi a primo superetur, arthonica huiusmodi proportio medietasque perspicitur, et quod continetur sub extremorum aggregatione et multiplicatione medietatis duplex est eo quod sub utraque extremitate conficitur.

Sit autem quoddam huius dispositionis exemplar hoc modo: VI, VIII, VIII, XII. Has igitur omnes solidas quantitates esse non dubium est. Sex enim nascuntur ex uno bis ter, XII autem ex bis duo ter, horum autem medietates octonarius fit semel duo quater, nouenarius uero semel tres ter. Omnes igitur termini cognati sibi et tribus interuallorum dimensionibus notati sunt. In his igitur geometrica proportionalitas inuenitur, si XII ad VIII uel VIII ad VI comparemus. Utraque enim comparatio sesquialtera proportio est, et quod continetur sub extremitatibus idem est ei quod fit ex mediis. [...] Arithmetica autem est si duodenarius ad nouenarium et nouenarius ad senarium comparetur. In utrisque enim ternarius differentia est et iunctae extremitates medietate suplae sunt [...] Hic quoque arthonica medietas inuenitur, si XII ad VIII et rursus VIII ad senarium comparemus [...] Inueniemus hic quoque omnes musicas consonantias. Namque VIII ad VI et VIII ad XII comparati sesquitercia proportionem reddunt, et simul diatessaron consonantiam; VI uero ad VIII uel VIII ad XII comparati reddunt proportionem sesquialteram, sed diapente efficiunt symphoniam; XII uero ad senarium considerati duplicem quidem proportionem, sed diapason symphoniam canunt; VIII uero et VIII ipsi contra se medii considerati epogdoun iungunt, qui in musico modulamine tonus uocatur, quae omnium musicorum sonorum

<sup>301</sup> “Arithmetica medietatem uocamus quotiens uel tribus uel quotlibet terminis positus aequalis atque eadem differentia inter omnes dispositos terminos inuenitur” (BOECI I c500, II.43,1), i n’hi haurà sempre que els tres termes de la forma dels de la nota 300 siguin tals que  $k_2 = (2nk_1) / (n - k_1)$ . “Nunc uero quae hanc sequitur geometrica medietas expediatur [...] Hic enim aequa semper proportio custoditur, numeri quantitas multitudoque negligitur, contrarie quam in arithmetica medietate, ut sunt I, II, III, VIII, XVI, XXXII, LXVIII, uel in tripla proportione I, III, VIII, XXVII, LXXXI” (BOECI I c500, II.44); i en el cas del termes que ens ocupen, caldrà que  $k_2 = (k_1^2 + 2nk_1) / n$ .



*mensura communis est. Omnium enim est sonus iste paruissimus. Vnde notum est quod inter diatessaron et diapente consonantiorum tonus differentia est, sicut inter sesquiterciam et sesquialteram proportionem sola est epogdous differentia*".<sup>XL</sup>

Les fraccions  $(15/n) \times 17$  no són, en general, sòlids d'aquests de Boeci, quantitats que resultin de la multiplicació de tres nombres naturals, iguals o no: ni tan sols admetent, amb ell, que un d'aquests tres sigui l'u. Però és Boeci mateix qui supera l'obstacle que el fet de no usar fraccions oposa a la divisió del monocordi empentint la seva unitat,<sup>302</sup> i mesurades en pams totes les que defineixen mides principals ja tindrien un mínim de tres factors diferents de l'u; de les de la nostra segona llista, 15/9 i 15/18 no s'estendrien en tres dimensions fins a les polzades, i 15/8 i 15/16 fins als dits. Amb aquesta correcció i aquella dispensa, d'acords suprems i perfectes se'n donen uns quants, entre les dimensions que considerem;<sup>303</sup> d'entre els més coherents, els següents:

<sup>302</sup> "El desconeixement de la fracció impedeix a Boeci, sobretot en les divisions més complicades, de concedir el valor d'unitat a la longitud major i dividir-la en parts [...] Necessita prendre com unitat una longitud més petita, que càpiga un nombre determinat de cops en la major [...], necessita trobar el màxim comú divisor de totes les divisions d'un sistema de dues escales d'àmbit [...] Per a una longitud total de la corda de menys d'un metre s'arriba a una aproximació de dècimes de mil límetre" (BOFILL I SOLIGUER 1993, 45)

<sup>303</sup> Per a les sèries decreixents de la forma  $15/n$ ,  $15/(n+k_1)$ ,  $15/(n+k_2)$ ,  $15/(n+2k_2)$ , l'acord es produeix sempre que  $k_2 = nk_1/(n-k_1)$ . Sempre hi ha una proporció aritmètica, perquè

$$15/n = 15/(n+k_1) + C$$

$$15/(n+k_1) = 15/(n+2k_2) + C,$$

amb  $C = k_1/(n(n+k_1))$ ; una de geomètrica,

$$(15/n) / (15/(n+k_2)) = (15/(n+k_1)) / (15/(n+2k_2));$$

i una d'harmònica entre  $15/n$ ,  $15/(n+k_2)$  i  $15/(n+2k_2)$ , que compleixen la condició, que hem assenyalat al text, de ser termes saltats entre ells un mateix nombre d'elements.

Fastijós, potser; precedent, segur. Boeci bé hi havia dedicat atenció: "*Datis duobus terminis si arithmetica medietatem constituere oportebit, utraque est extremitas coniungenda quodque ex ea copulatione colligitur diuidendum, isque numerus qui ex diuisione redactus est arithmetica medietatem inter extremitates locatus efficiet [...]. Geometricam uero si rationem uestiges, eius numeri qui sub utrisque extremitatibus continentur tetragonum latus inquire, et hunc medium pone [...]. Vel si eam proportionem quam inter se dati termini custodiunt diuidas [sic] et id quod relinquitur medium terminus ponas [...]. Arithmetica uero medietatem tali modo reperies. Differentiam terminorum in minorem terminum multiplica et post iunge terminos, et iuxta eum qui inde confectus est committe illum numerum qui ex differentiis et termino minore productus est, cuius cum latitudinem inueneris, addis eam minori termino, et quod exinde colligitur medium terminum pones*" (BOECI I c500, II,50,7-11).

D'altra banda, aquests dels mètodes de trobar nombres en una proporció determinada són dels paràgrafs de l'*Aritmètica* de què més immediat ens resulta entendre la utilitat, després de tantes i tan esgotadores classificacions -"*Paris autem numeri species sunt tres. Est enim una quae dicitur pariter par, alia uero pariter impar, tertia impariter par*" (BOECI I c500, I.8,1); "*impar quoque numerus [...] tres habet similiter subdivisiones [...] numerus qui uocatur primus et incompositus, secunda uero qui est is secundus et compositus, et tertia is qui quadam horum medietate coniunctus est et ab utriusque cognatione aliquid naturaliter trahit, qui est per se quidem secundus et compositus, sed ad alios comparatus primus et incompositus inuenitur*" (BOECI I c500, I.13); "*alii enim eorum [dels parells] sunt superflui, alii diminuti, secundum utrasque habitudines inaequalitatis*" (BOECI I c500, I.19,2); "*Maioris uero inaequalitatis V sunt partes. Est enim una quae uocatur multiplex, alia superparticularis, tertia superpartiens, quarta multiplex superparticularis, quinta multiplex superpartiens*" (BOECI I c500, I.22); "*minores uero, qui habentur toti et eorum aliqua pars, unus subsesquialter, alter subsesquitercius, alius subsesquiquartus, alius uero subsesquiquintus [...]. Voco autem maiores numeros duces, minores comites*" (BOECI I c500, I.24,3-4); "*longilateros autem uoco quos uno se supergredientes numeri multiplicant*" (BOECI I c500, I.27,8)- i de tantes relacions i transformacions -"*ut quemadmodum mundus ex immutabili mutabile substantia, sic omnis numerus ex tetragonis, qui immutabilitate perficiuntur, et ex parte altera longioribus, qui mutabilitate participant, probetur esse coniunctus*" (BOECI I c500, II.31,6); "*Ipsi uero cybi, qui quamquam tribus interuallis sublatis sint, tamen propter aequalem multiplicationem participant immutabilis substantiae eiusdemque naturae sunt socii, non aliorum quam imparium coaceruatione producuntur, numquam uero parium*" (BOECI I c500, II.39,1).

Però a l'entorn de l'any 1000, el valor de la complexitat d'aquesta elaboració no es discutia; calia ser un pagà menyspreable, com l'Hadrià de la Passió de les santes verges Fe, Esperança i Caritat, per queixar-se'n: "*O quam scrupulosa et plectilis quaestio ex istarum aetate intantularum est orta!*" (ROSWITHA DE GANDERSHEIM I 972c) s'exclamava -infame- després d'haver rebut, com a resposta a la pregunta de l'edat, l'explicació sencera de les classes de nombres: i la Saviesa en mostrava la misèria ben justament amb la rèplica que hem recollit a la nota 248. És tan cert que "*le varie operazioni non presentano particolare interesse e l'intero problema, dal punto di vista strettamente matematico, sembra piuttosto inconsistente*", i que ens preguntem "*perché tanto interesse per quello che a noi può parere niente più che un giochetto aritmetico?*" com que "[a Gerbert] lo appassiona il tema della

- amb  $n$  igual a 2, 3, 4 i 6, el que relaciona les dimensions principals en planta: la longitud total; la idèntica del cos de les naus i del transepte; la que resulta d'excloure'n, del transepte, un braç; i l'amplada del cos de les naus (il 214);
- amb  $n$  igual a 3, 5, 9 i 15, el que es pot llegir en la secció longitudinal entre la longitud del cos de les naus, l'alçada màxima de la volta, la de la columna de l'arc triomfal i la de les columnes del nord (il 215);
- amb  $n$  igual a 6, 9, 12 i 18, el que governa la capçalera, on les fraccions donen, en el mateix ordre, la longitud, l'alçada de la columna de l'arc triomfal, la longitud del presbiteri fins a l'absis i l'amplada de l'obertura de l'absis (il 216).
- Amb  $n$  igual a 12, 15, 16 i 20, el que fixa les dimensions dels elements principals dels ordres superposats i l'àmbit on es disposen: l'amplada entre els nuclis dels pilars, l'alçada de les columnes del nord, la de les del sud, la de les de l'ordre superior (il 217).

El primer d'aquests acords conté les relacions numèriques senzilles que hem assenyalat en començar el recorregut de les dimensions de l'església, i al segon hi ha les poques distàncies que allí ens faltaven per poder donar raó de la presència de la totalitat de les proporcions musicals que indicàvem abans, l'aparició de les quals és un resultat garantit, si el procediment de fixar les mides és aquest; el tercer en seria una aplicació en un lloc molt concret. El quart afecta els elements que fonamenten la fascinació de l'església, la dels altres que recuperàvem pàgines enrere i la nostra; l'elaborarem.

La secció longitudinal de la nau té pendent, i la transversal també: hi ha fins a 0,44 m de desnivell entre la base del suport més alt, al sud-oest i la del més baix, al nord-est.<sup>304</sup> Capacitat d'anivellar l'estructura de vol, se'n tenia: a les columnes de l'ordre inferior, al sud, el desnivell màxim entre les impostes és de 0,045 m (il 218);<sup>305</sup> entre les cornises dels pedestals on s'assenten els plints de les columnes dels tres suports de més a l'est d'aquest mateix costat, no arriba als 0,03 m (il 219). L'interès que l'edifici ensenya en l'aplicació d'aquesta capacitat, desigual: al nord, el desnivell d'aquest coronament entre els suports extrems arriba als 0,18 m, i tot i que entre el primer i el tercer des de la capçalera gairebé no n'hi ha, el segon els supera en prop de 0,10 m (il 220). Cap d'aquestes diferències, però, no s'acosta a la que hi ha entre les cornises dels pedestals més orientals de tots dos costats, que és de l'ordre d'un peu, més alt el del costat sud, (il 221) recuperat fins amb un petit escreix per la longitud superior de la columna del nord, que deixa el seu bloc d'imposta 0,04 m per sobre de l'altre. Al suport més oriental del costat nord, les columnes inferiors s'ajusten al model amb molta precisió: 4,915 m d'alçada, inclosos plint i cara inferior de la imposta:  $15/15 \times 17$  peus; a l'altre costat, al primer suport del sud, la mida equivalent és de 4,585 m: els  $15/16 \times 17$  peus del model demanen 4,605 m -0,02 m més, que considerem irrellevants-; per al segon suport del sud, les dades són les mateixes; al segon del nord hi ha una diferència que deixa curta la columna de 0,057 m, l'1,16% -el pedestal havia quedat massa amunt, i tot i la reducció la imposta és 0,055 m per sobre de la del sud. L'ordre superior és molt proper al del model al sud -les diferències són de 0,03 i 0,04 m- i menys al nord, on baixa 0,09 i 0,11 m, el 2,55% i el 3%, per situar els blocs

---

*disuguaglianza chi si fa uguaglianza, dell'apparente disordine che cela un ordine intimo; lo attrae la meravigliosa suggestione della scienza dei numeri che, penetrando nella remota struttura dell'universo, svela le leggi di armonia chi vi ha iscritto il Creatore*" (FROVA I 1974, 348-350). De la indiscutibilitat del prestigi no se'n desprèn la universalitat del conreu: "[...] lo stato delle conoscenze aritmetiche nell'Occidente latino alla fine del primo millennio [...] Questo sapere si può definire con due attributi: arduo e eccezionale. Le carriere di studio registrano numerosi fallimenti. [...] Dunque, un sapere difficile. [...] Le discipline del numero e della misura sono prerogativa di un gruppo estremamente ristretto di cultori" (FROVA 2 2000, 48-51).

<sup>304</sup> Mesurat al paviment actual, que sembla que no difereix gaire de l'original.

<sup>305</sup> Mesurat al límit superior de la cara esculpida.

d'imposta superiors al nivell dels oposats i permetre que els doblers arrenquin a la mateixa alçada a banda i banda de la nau. Però ja de bon principi, l'eixamplament ostensible de la distància entre suports a mesura que s'allunyen de la capçalera -que més amunt sosteníem ben conscient com a ajust d'obra- fa que l'acord, que inclou la llum, hagi de limitar-se als suports sota el dobler de més a l'est.<sup>306</sup>

El més insòlit de les mides de la secció transversal és la diferència d'alçada de les columnes oposades. Com a transgressió, no és pas més greu que la que suposen els capitells sense fust de tots quatre extrems de la nau; però si l'esquema de proporcions que plantejarem va ser efectivament pensat i aquesta diferència tenia valor, arribar a situar-ne el motiu amb més precisió ens hauria d'acostar a la comprensió de com el cap que busquem ponderava el maneig la gramàtica clàssica -que proposarem més avall que, com a idea, no li era estranya. I si fins aquí l'eina ha estat l'*Aritmètica* de Boeci, i la *Música* només en tant que en depenia, aquí caldrà deixar la primera i entrar en la segona, i en particular en les qüestions inicials de la discussió del to i el semitò,<sup>307</sup> que es plantegen i quantifiquen al primer i segon llibres:

*“tonus vero sesquioctava proportione concluditur, [...] in aequa dividi non potest”*;<sup>XLI</sup> *“Diatessaron, quæ est consonantia, [...] constat autem ex duobus tonis, et non integro semitonio. Sit enim subjecta descriptio 192, 216, 243, 256. Si igitur 192 numerus, 256 comparetur, sesquitercia proportio fiet, ac diatessaron concinentiam resonabit. Sed si 216 ad 192 comparemus, sesquioctava proportio est: est enim eorum differentia 24, quæ est octava pars, 192 est igitur tonus. Rursus si 243 ad 216 comparetur, erit altera sesquioctava proportio. Nam eorum differentia, 27, pars 216, probatur octava, restat comparatio 256 ad 243, quorum differentia est 13. Qui octies facti, medietatem 243 non videtur implere. Non est igitur semitonium, sed minus a semitonio. Tunc enim integrum esse semitonium jure putaretur, si eorum differentia, quæ est 13 facta octies, medietatem 243 numerorum potuisset æquare. Estque verum semitonium minus 243 ad 256 comparatio”*;<sup>XLII</sup> *“reliqua igitur pars, quæ major est, apotome nuncupatur a Græcis [...] Si igitur 243 parte recipere octavam possent cum ad eum sesquioctavus numerus comparetur, tunc 256 habitudo ad sesquioctavam summam minimi numeri comparata, apotome necessaria ratione monstraret. Nunc vero quoniam ei pars octava deesse monstratur, utrique numeri octies fiant. Et ex 243 quidem octies multiplicatis fiet numerus 1944. Quibus si propria conferatur octava, qui sunt 243, fient 2187. Rursus 256 per octonarium crescant, fient igitur 2048. Atque hic suprascriptum terminorum in medio collocetur.*

1944 2048 2187

*Tertius igitur terminus ad primum toni retinet proportionem. Secundus ad primum semitonii minoris. Apotomes vero tertius ad secundum”*.<sup>XLIII</sup>

El tercer llibre de *De musica* gira tot ell sobre el semitò, però el nostre interès en té prou amb aquestes relacions, 256:243 per al semitò menor, i 2187:2048 per al semitò major (il 207). La segona és

<sup>306</sup> A la meitat oest de la nau, sense columnes inferiors dins de la nau, l'esquema ja no és d'aplicació; tot i això les columnes del tercer suport del sud i del quart del nord es mantenen molt bé dins del rang -les darreres tornen a ser exactes-; però les dels altres dos se n'allunyen de manera més sensible -2,31%, 3,30%-; tot i que no per reduir la diferència d'altura, sinó per incrementar-la; l'ordre superior canvia de naturalesa, i tant la seva configuració com les seves dimensions també són completament diferents de les dels dos primers suports.

<sup>307</sup> Que havia tingut, per al seu autor, valor de demarcació: “el semitò pitagòric [...] no arriba a tenir el valor de la meitat d'un to. Les implicacions que se'n dedueixen són: existència de dues classes de semitò en no dividir el to en dues parts iguals [...]; quarta i quinta estaran constituïdes, doncs, per dos i tres tons respectivament + un semitò menor [...] l'octava queda composta per cinc tons i dos semitons menors i no per sis tons [...] Tots aquests principis són defensats fermíssimament [per Boeci] enfront de les afirmacions de la gran escola antagònica al pitagorisme, l'aristoxènica, que, donant crèdit exclusivament al testimoni dels sentits, postulava un semitò = mig to, una quarta de tos tons i mig i una octava de sis tons” (BOFILL I SOLIGUER 1993, 16).

extremament propera a la que mantenen entre elles les columnes que estem examinant; aplicada als 4,915 m de l'alçada de la del nord, demanaria 4,602 m per a l'altra: en fa, dèiem, 4,585.

La diferència de longitud entre les columnes satisfà doncs, alhora, dos criteris dimensionals diferents: encaixa en la continuïtat aritmètica de les fraccions de numerador 15 i denominador natural, i recull una elaboració matemàtica de la teoria musical. Ja hem seguit l'extensió amb què el primer criteri fixa les dimensions majors de l'edifici; l'aparició del segon no es limita, però, en aquest doblatge puntual. La relació del to, 8:9 apareix a la nau, en sentit longitudinal, entre la dimensió dels suports i la distància que els separa, a l'alçada de la cornisa del pedestal; i en aquest cas no és només una relació, sinó que les mides en què es concreta són les dels 8 i 9 peus que formen junts els 17 de cada tram: mesurats a la cara sud i arran de terra, els pedestals del costat sud de la nau preveuen un vol d' $1/3$  de peu per banda per arribar als 8 peus a la cornisa, amb exactitud singular (II 222); els espais entre ells s'hi ajusten amb la mateixa precisió, amb l'excepció del més proper a la capçalera, que queda molt clarament per sota dels  $9^{2/3}$  peus que, en principi, li correspondrien. A la cornisa mateixa les toleràncies creixen: s'hi manté, és clar, el primer interval molt estret, i el tercer suport és  $1/4$  de peu més llarg que no el model: però ja era el més llarg a terra, i la cornisa vola més pronunciadament al sud, on mesurem, que no al nord: no sembla que aquesta segona diferència exigeixi cap explicació<sup>308</sup> -sí que en buscarem per a la primera. Trobem la mateixa relació 8:9 a la part de la façana al transsepte de la capçalera que respon directament al cos de les naus, exclosos els braços extrems; aquí, la distància entre les pilastres que s'enfronten amb els murs nord i sud de les naus creix respecte de la llum entre aquests murs, fins que iguala l'alçada de la volta,  $(15/5) \times 17$ , menys una novena part -i òbviament  $(8/9) \times (15/5) \times 17$  no és cap terme de la successió de les fraccions. I al costat del to i el semitò, sempre en vertical i a banda i banda del transsepte, i afectant elements de la mateixa naturalesa, la relació 4:3 que hi ha entre les longituds de les columnes inferior i superior és la de la consonància diatèssaron; la 3:2 de la longitud de la columna inferior amb l'alçada de l'àmbit de la volta, per sobre de la superior, és la diapente; la 1:3 de la longitud de la columna inferior del nord amb l'alçada màxima és la de la diapasó i diapente; i la 1:4 que compara, amb aquesta mateixa alçada màxima, la longitud de la columna superior, és la de la bisdiapasó. Ja hem assenyalat més amunt aquestes relacions entre les grans fraccions; les trobem ara, però, reunides a la part més arquitecturada de l'edifici, regulant-ne la secció des dels elements amb més càrrega formal i amb la difícil del semitò major en posició d'honor.

De fet, si es tracta d'aproximar la relació del semitò major utilitzant termes consecutius de la sèrie  $15/n$ , la millor de les possibles és aquesta de 15/15:15/16; hem vist que allí on, a partir del 4,915 m de la columna del nord, el semitò vol una longitud de 4,602 m, les fraccions la demanen de 4,605: la relació entre qualsevol altre parell de fraccions, més grans o més petites, se'n separa més. Si es tracta de determinar on es creuen les dues regles del dimensionat, difícilment es trobarà un candidat millor que aquest del consecutiu de l'una generant el més elaborat dels resultats en què es complau l'altra, i tot sobre la gran unitat de 17 peus. I si d'això se'n vol fer celebració no hi ha, en aquesta església, cap indret més visible on exposar-la.

<sup>308</sup> La tolerància ha de créixer quan es consideren mides preses en alçada, necessàriament afectades pel desplaçament del plom. Les mides del costat nord són més llargues, perquè han d'absorbir el peu de més que hi ha, allà, entre les pilastres extremes de la línia de suports; l'allargament és molt regular, d' $1/6$  de peu per a cada suport -amb l'excepció del primer per l'est- i també per a la llum entre pedestals. La distància entre el primer i el segon pedestal per l'est, com al sud, també és clarament inferior a les altres.

Sí que hi ha maneres més eficients de convocar-la, però: si mesurar és una operació costosa, comptar és senzill.<sup>309</sup> El nombre sense mida continua acceptant-nos les mateixes xifres i remetent-nos, doncs, a l'un i l'altre sistema: per a  $(15/n) \times 17$  en particular amb una facilitat que no es deixa ignorar sense esforç, perquè a banda i banda de l'eix de l'església comptem 17 capitells, i només 15 sobre un fust. Quant a la música, ja hem seguit en Boeci com trobar totes les consonàncies en la sèrie 6, 8, 12, i si s'hi afegeix el 9 també la relació del to; si no ens movem dels capitells i continuem comptant-los separats a nord i sud, n'hi ha 6 a les columnes inferiors dels suports de l'ordre superposat, i 8 si hi sumem els de les columnes superiors; fora d'aquest sistema principal, els altres 9; i si ajuntem tots els que formen part d'algun suport de la nau, amb superposició de columnes o no, arribem als 12.

Ara bé, ni l'una ni l'altra marca hi havien de ser, quan es van començar a construir els primers suports de la nau: perquè en aquell moment, de columnes i de capitells se'n preveien força menys dels que l'església va acabar tenint.

Al suport més proper a la capçalera del costat sud, la columna de la cara est no hi cap: ha hagut de retallar el plint en forma de mènsula i fer-lo volar enllà de la cornisa del pedestal, tot i que s'acosta tant al seu pilar com li ho permet el capitell (*il 223*). No és que en arrencar de baix hi hagués cap error de previsió; la planta del suport és voluntàriament asimètrica i està dimensionada amb un enter i una fracció ben senzilla –des de la projecció que avança cap a la nau, 2 peus cap a la porta i 1½ peus cap a la capçalera (*il 224*)- per irregular que en sigui la geometria. El suport següent n'emmiralla asimetria i dimensions sobre l'eix de l'interval que els separa, i tots dos són diferents dels que els corresponen al nord, que sí que volen ser, cadascun d'ells, simètrics sobre el seu eix transversal. Quan els dos primers suports del sud van començar a pujar –hem d'entendre que abans que els del nord-, amb la capçalera acabada –o almenys replantejada en la posició i i direcció definitives-, sobre l'alineació que els afilerava amb la base de l'últim –que hem vist picada d'un temps abans- i amb el model dimensional ben travat i determinat, la previsió ja devia ser que a partir d'alguna alçada havien d'enfrontar, com van acabar fent, columnes l'un amb l'altre i també amb els dos que tindrien al davant, a l'altre costat de la nau central; la

<sup>309</sup> I habitual en les descripcions, que poden ser simples acumulacions de quantitats; Vergnolle cita la de la basilica de Saint Denis de l'any 799 -a partir de B. Bischoff: "Ein Beschreibung der Basilika von Saint-Denis aus de Jahre 799", *Kunstchronik* 34, 1981, p 97-103)-: "*habet ipsa ecclesia fenestras Cl. Columnas infra ecclesia capitales L, alias columnas XXXV. Exepto habet columnas de licio V. In summo sunt intus illa ecclesia columnas inter totum XC. Exepto habet foras per illos porticos de illa ecclesia capitales LVIII, alias columnas minores XXXVII. Exepto habet columnas de licio VII. In summo sunt columnas deforas per ipsos porticos CXXX et in summo sunt inter totum infra illa ecclesia et deforas columnas CXCI*" (VERGNOLLE 5 1998, 142); la descripció, ultra comptar columnes, inclou també mides generals i compta nombre de finestres i de lluminàries; amb criteris molt semblants, els *Costums* de Cluny descriuen Cluny II uns dos-cents cinquanta anys després –abans del 1049-: "*Ecclesia longitudinis CXL pedes habeat, altitudinis XL et tres; fenestrae vitreae CLX. – Capitulum vero XL et V pedes longitudinis, latitudinis XXX et quatuor.- Ad orientem fenestrae IIII, contra septentrionem tres.- Contra occidentem XII balcones, et per unumquemque duae columnae affixae in eis.- Auditorium XXX pedes longitudinis; camera vero nonaginta pedes longitudinis.- Dormitorium longitudinis CXL pedes, latitudinis XXX et IIII; omnes vero fenestrae vitreae quae in eo sunt XC et septem, et omnes habent in altitudine staturam hominis, quantum se potest extendere usque ad summitatem digiti, latitudinis vero pedes II et semissem unum; altitudinis murorum XX et tres pedes...*" (MORTET I 1911, 132-137); la Crònica de Sant Benigne de Dijon, del tercer quart del segle XI dona més dades, sense deixar però de continuar utilitzant massivament les quantitats, tant per a l'església longitudinal com per a la rotonda: sobretot quantes columnes, però també quants arcs, finestres, altars, graons, pilars, torres i portes, i naturalment mides (MORTET I 1911, 26 i s); és el mateix quan la descripció és ideal, i el pseudoBeda explica així el molt ordenat temple d'Àrtemis a Efes: "*septimum miraculum, templum Dianæ, super quatuor columnas, prima fundamenta percussa sunt arcuum, deinde paulatim succrescens super quatuor arcus eminentiores lapides arcibus prioribus suppositi. Super quatuor, octo columnæ et octo arcus positi, inde tertio ordine æqua ponderatione per quatuor partes succrescens, super eminentiores lapides positi. Super octo, sexdecim fundati sunt; super sexdecim triginta duo; iste quartus est, in quinto ordine sexaginta quatuor columnae finem faciunt tam mirabilis ædificii*" (BEDA EL VENERABLE 6 sense data, 962).

base que les esperava tenia el mateix fons cap a la nau i cap al suport contigu -o era, aquí, fins lleugerament més ampla- i els diàmetres de les columnes haurien pogut ser iguals, o no -com a la solució construïda-, però en el segon cas res a la base no indica que la columna principal hagués de ser la de la nau. I enfora d'aquest sistema, la dimensió tan reduïda que projecten fa molt creïble que per aquí haguessin de pujar muraris. L'arc del transepte i els formers de la nau no havien de descansar, doncs, sobre cap capitell, sinó sobre piles aparellades de grans carreus (II 225) -als extrems de l'est i de l'oest, directament sobre les pilastres-; piles que s'haurien allunyat del mur de Cuixà augmentant de secció, probablement on hi ha la cornisa del pedestal -marcant d'aquí en amunt entre massissos i buits la relació del to que hem vist recollida després a les cornises, i que ja havia d'estar elaborada, atesa la seguretat amb què la longitud d'aquests dos primers suports va quedar fixada, a terra, en els  $7\frac{1}{3}$  peus que exigeixen, per generar el 8:9, els vols de banda i banda-; i que haurien tornat a aprimar-se just per sota del coixí dels arcs, en la gramàtica aplicada als absis laterals i als accessos al deambulatori de la capçalera (II 226). La voluntat que les columnes de la nau, asimètriques respecte de la longitud total del suport si es col·locaven centrades en la projecció del pedestal, es separessin entre elles en la magnitud del tram, justifica el desplaçament del primer suport cap a l'oest i la reducció de la llum entre els suports en aquest punt, que observàvem més amunt (II 227). La singularitat del tram de nau de les columnes superposades es preveia, doncs, bastant més gran que no en l'edifici construït, i hauria pogut comportar un sostre força diferent i més complex que no l'executat; el canó seguit va ser imaginable després que la universalització de les columnes -decidida ja abans d'arrencar els dos primers suports del costat nord, de costats iguals- hagués reduït aquella singularitat; el canvi, però, va manejar procediments i tenia implicacions que ja no eren de la categoria de la quantitat; i analitzar-los exigeix reagrupament.

L'esquema dimensional de l'interior de l'església de Sant Pere de Rodes va quedar fixat abans de la construcció de les conques dels absis laterals, i des que va arrencar aquesta construcció no s'hi va introduir cap modificació substancial; en les línies i magnituds més generals, és idèntic al de Sant Miquel de Cuixà. El peu és de 0,289 m i l'esquema maneja una perxa de 17 peus: de vegades -a la nau- de forma modular i amb subdivisions en peus enters, i en general en quantitats d'expressió  $15/n$  -on  $n$  és un nombre natural- sovint no enteres. Entre les mides d'elements de nivell semblant -les globals de l'edifici; les dels que componen la nau; les dels que articulen la capçalera; les dels que configuren la secció transversal amb les columnes superposades- s'estableixen relacions numèriques que responen a les proporcions més valorades en la teoria aritmètica o als acords musicals; i en particular a l'ordre doble, l'elaboració proporcional respon simultàniament a l'un i l'altre criteri allí on menys coincideixen. Per determinar les dimensions exteriors globals es van estudiar les del Temple de la visió d'Ezequiel. L'esquema dimensional es va conservar malgrat els canvis de direcció de l'eix de l'església i les modificacions dels gruixos dels murs: els ajusts interiors resultants es van orientar sempre a repartir i equilibrar les deformacions que aquelles alteracions feien imprescindibles; es va conservar també quan, amb el perímetre completament definit, es va decidir una variació major de l'arquitectura de la nau, els suports de la qual havien estat concebuts originalment com a piles i on es preveia l'ús de l'ordre centrat en un sol tram; aquesta idea va ser substituïda per la generalització de l'ordre a tots els suports, bo i mantenint però l'elaboració superior del tram immediat al transepte.

Notes finals de les pàgines 109-137.

<sup>I</sup> (BOECI I c500, II,49,1-2).

<sup>II</sup> (FERNIE 15 2002, 1).

<sup>III</sup> v (WIRTH 2 1999, 11).

<sup>IV</sup> (KIDSON 2 1990, 71).

<sup>V</sup> (BRUTAILS 3 1913).

<sup>VI</sup> (KIDSON 2 1990, 73). Val a dir que no hem estat capaços de trobar cap manifestació concreta d'aquest rebuig i aquesta burla, que Kidson no documenta.

<sup>VII</sup> (KIDSON 2 1990, 97).

<sup>VIII</sup> Va ser, juntament amb Paul Crossley, l'editor de *Medieval Architecture and its intellectual Context: studies in honour of Peter Kidson*. Londres i Ronceverte: The Hambledon Press, 1990.

<sup>IX</sup> (FERNIE 10 1991, 4).

<sup>X</sup> (FERNIE 10 1991, 5).

<sup>XI</sup> (FERNIE 09 1990, 235).

<sup>XII</sup> (BOECI 2 500c, I,II, col 1172).

<sup>XIII</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 8 401-415, IV,3,7). Binding ho assenyala a partir d'un article de 1940 de Hermann Krings, "Das Sein und die Ordnung: eine Skizze zur Ontologie des Mittelalters", a *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 18, 1940, p 233-249: "der Satz [Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti] in übereinstimmung mit der Deutung durch Augustinus das Schema einer dynamisch vorgestellten Seinstruktur von Gott als Schöpfer zu Gott als Vollender aufdeckt, indem mensura die Herkunft (mensura omni rei modum praefigit), numerus die Form (numerus omni rei speciem praebet) und pondus die Neigung des Seins zur Vollendung (pondus omnem rem ad quietem ac et stabilitatem trahit) bezeichnet" (BINDING 3 1998, 29).

<sup>XIV</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 2 386-388, Llibre 6, 35).

<sup>XV</sup> (CASSIODOR Ib 507 i s, 18-19) i (BINDING 3 1998, 191-192).

<sup>XVI</sup> (GONZÁLEZ RAPOSO 1998).

<sup>XVII</sup> (J. J. ROCHE 1998, 24).

<sup>XVIII</sup> Cartulari de l'abadia de Sant Martí de Tul·la, donació feta per Renaud, vescomte d'Aubusson, a l'abadia benedictina de Sant Martí de Tul·la, a la diòcesi de Llemotges... es reserva el dret de fer-se construir una casa de tàpia de dotze braces: *Mansionem vero quam ad ecclesiam jam dictam habuero erit terrestris et [de] duodecim brachia; quam tali conventu tenebo, ut de ipsa non moveam, nec revertar ad ullum male faciendum alicui homini vel feminae*. Mortet explica que una indicació relativa a les dimensions d'una casa privada que s'ha de construir, a l'entorn del 1000, és raríssima; per a una data posterior, esmenta un text relatiu a Licairac, prop de Carcassona, igualment en braces: *ad faciendam mansionem de sex brachatis longitudinis et latitudinis ex omnibus partibus*. (MORTET I 1911, 14).

<sup>XIX</sup> *Chronicon Sancti Benigni Divisionensis; Fundatum est autem hoc templum anno Dominice Incarnationis millesimo primo, indictione decima quarta, decimo sexto cal. Martii. Cujus longitudo ducentorum ferme cubitorum, latitudo autem quinquaginta trium existit [...]decem vero cubitus erigitur in altitudine [...]triginta septem cubitus habens in diametro, decem in alto[...] viginti cubitorum altitudinis [...]habens in longitudine cubitos triginta tres, in altitudine decem[...]Quae ad instar crucis edificata habet in longitudine cubitos centum viginti octo, in latitudine, sicut prescriptum est, quinquaginta tres, in altitudine quaquaversum permaximos triginta et unum cubitos, in medio autem quadraginta[...] Est tumba ex quadris edificata lapidibus que octo cubitos in longum, quinque autem tenet in latum[...] Olim super lapideos arcus, quos continebant, absidam ferebant lineam sex cubitorum longitudinis et trium latitudinis septemque ac semis altitudinis*. (MORTET I 1911, 26 i s).

<sup>XX</sup> (RIU I RIU 1990).

<sup>XXI</sup> (ISIDOR I 615 c, XIX 18,1) i (RABAN MAUR 4 842-846, XXI XI).

<sup>XXII</sup> (HORN 2 i BORN 1979); el text, d'altra banda, és ben visible en qualsevol altra bona reproducció, inclosa la que es pot consultar en línia (The Institute for Advanced Technology in the Humanities; University of Virginia; University of California, Los Angeles; University of Vienna 2010).

<sup>XXIII</sup> (ADAMNAN I c 680, I,II).

<sup>XXIV</sup> Per exemple, *Centum ergo cubitus habet latus tabernaculi in longum quia uniuersi qui ad membra ecclesiae pertinent necesse est pro aeterna in caelis uita laborem in se patientiae et continentiae temporalis assumant* (BEDA EL VENERABLE 3a 720, 1686-1766).

<sup>XXV</sup> (BEDA EL VENERABLE 5 731, V.16).

<sup>XXVI</sup> En peus, set (XXI, XXVI-XXXI); en colzades, dues (IX-X); en perxes, quatre (XXII-XXV).

<sup>XXVII</sup> (GERBERT D'ORLHAC I 980); en peus, vint-i-quatre (XVII-XVIII, XX, LIII-LIV, LVII-LVIII, LXIV, LXVII, LXXII-LXXVII, LXXIX, LXXXI-LXXXIV, LXXXVII-LXXXVIII, XC-XCI); en colzades, dos (XXXV-XXXVI); en perxes, quatre (LXVIII-LXXI).

<sup>XXVIII</sup> *Ecclesia longitudinis CXL pedes habeat, altitudinis XL et tres; [...] Capitulum vero XL et V pedes longitudinis, latitudinis XXX et quatuor.- [...] Auditorium XXX pedes longitudinis; camera vero nonaginta pedes longitudinis.- Dormitorium longitudinis CXL pedes, latitudinis XXX et III; omnes vero fenestrae vitreae quae in eo sunt XC et septem, et omnes habent in altitudine staturam hominis, quantum se potest extendere usque ad summitatem digiti, latitudinis vero pedes II et seissem unum; altitudines murorum XX et tres pedes*. (MORTET I 1911, 132-137).

<sup>XXIX</sup> (GUERREAU 5 1998, 197).

<sup>XXX</sup> (MAITLAND 1897, 368).

<sup>XXXI</sup> (MAITLAND 1897, 369).

<sup>XXXII</sup> (MAITLAND 1897, 387).

<sup>XXXIII</sup> (TEIXIDÓ I PUIGDOMÈNECH 2008, 12); també (ALSINA, FELIU i MARQUET 1996, 18-22). L'èxit de la unificació no va ser complet (TEIXIDÓ I PUIGDOMÈNECH 2008, 66); "la desitjada unificació no es va aconseguir, però sí que sembla que bastant ràpidament hi va haver una notable simplificació de les unitats utilitzades, tant pel que fa al nom com pel que fa a les equivalències" (ALSINA, FELIU i MARQUET 1996, 22)

---

XXXIV *Balbi ad Celsum expositio et ratio omnium mensurarum* (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 94-97), i *Mensurarum Genera Sunt XII* (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848, 339).

XXXV (GARCIES 1043-1046, 1074); per la data del text, (MUNDÓ 4 1970): *Marca Hispanica* el vol una mica anterior, c1040.

XXXVI (PUIG I CADAVALCH I, FALGUERA i GODAY 1909-1918, II, 103). Puig va tornar a estudiar l'església el 1933 i el 1936, i l'última vegada va fer-ne un aixecament bastant complet, que va ser adquirits l'any següent per la Direction Générale des Beaux-Arts (BARRAL I ALTET I 1977, 193-194). Els plànols van ser reproduïts per Xavier Barral al mateix article en què donava aquesta notícia.

XXXVII (SAGRERA I ARADILLA 1994, 60).

XXXVIII (SAGRERA I ARADILLA 1994, 45-48).

XXXIX (BOECI I c500, II,40).

XL (BOECI I c500, II,54).

XLI (BOECI 2 500c, I, XVI).

XLII (BOECI 2 500c, I, XVII).

XLIII (BOECI 2 500c, II, XXIX).





7. La nau es conforma des de la distinció entre dos grups de quatre suports cadascun que, autònoms, la fan discreta; però també hi ha continuïtat longitudinal, als formers i -més marcada- als doblers. El vocabulari arquitectònic amb què s'articulen aquests dos esquemes és el resultat experimental de plantejaments de voluntat conscientment teòrica, i no la reproducció més o menys crítica i interpretada de cap precedent concret. El tractament escultòric dels capitells i la seva ordenació es van pensar en coherència amb els dos esquemes, i contribueixen a fer-los evidents.

Quan l'arquitecte de Sant Pere de Rodes va fer regla de la columna davant del pilar i va eliminar les piles, no va introduir cap element de llenguatge que no hagués previst d'abans –perquè ja havia pensat mixts els suports orientals de la nau- ni va deixar de concebre episodis singulars per abraçar la successió regular –perquè va continuar distingint els mateixos que abans del canvi, i concentrant-hi saviesa numèrica. Però sí que va generar un sistema de lectura complexa, per força lenta i progressiva; un sistema resistent a l'atenció desviada dels observadors que seguíem al principi, fins a mitjan XX, i abans inacceptable per als monjos de la correcció amb ficcions de mala pedralla (*il 33*); però no pas tan inacceptable com perquè ja no valgués la pena ni assajar aquesta correcció del tram repetit, ni mancat d'agafadors per a l'atenció entrenada a avaluar les perfeccions contraposades de plantes centrals i longitudinals; un sistema que no es deixa descriure sinó combinant posició i qualitat –però això, en l'arquitectura i el seu vocabulari, no és cap originalitat.

Quatre columnes sobre quatre columnes dins de la nau central (*il 228a*); les quatre de baix, cadascuna sobre un pedestal en T que comparteix amb dues columnes més (*il 228b*), totes tres de la mateixa alçada i en relació semblant però no idèntica amb un mateix pilar rectangular que deixen darrere, la primera simètricament (*il 167c*) i les altres amb els eixos desplaçats (*il 228d*); i aquestes dues de menys diàmetre, fust més llarg i capitell més curt, rebent els formers de la nau amb una gran peça d'impоста (*il 228e*) –que no sembla que trobi necessària la sol·licitació de l'arc, perquè també corona el capitell de la primera columna, com si en fos un segon àbac (*il 228f*); o tota ella, en funcions d'entaulament condensat (*il 228g*); de grups de pilar central i columnes sota formers, ara sense columna dins de la nau i tot doncs amb pedestal rectangular, n'hi ha quatre més, dos a cada front, a l'oest de la superposició (*il 228h*); i els últims formers, a l'oest i a l'est –aquí de més llum i deixant pas a l'eix que reuneix els braços del transepte- tenen els sotabancs extrems sobre capitells sense fust –que en un cas no passa de magre esbós de campana. Les quatre columnes de dalt, cadascuna i totes juntes tan verticals per l'arquitectura que els ve de sota, són alhora elements de la successió contínua dels suports dels doblers que ritmen la volta de crugia (*il 228i*), on les acompanyen les semicolumnes de fust curt i base diversa –per inexistent en un dels parells- que volen cap a la nau des dels ronyons dels formers, enlairades sobre l'eix dels suports de la meitat occidental.

Aclarir inequívocament la procedència filològica dels temes de la columna davant del pilar i la superposició de columnes és una empresa impossible, o gairebé, i en tot cas condemnada a aspirar a èxits molt parcials –per desencaminada: la forma de Sant Anselm no és un objecte<sup>310</sup>- però no un afany

<sup>310</sup> v nota 66 i el text que hi remet. Considerem que quan Erwin Panofsky, el 1924, no només separava sinó que pràcticament contraposava, a l'Edat Mitjana, la “noció interior de forma” amb l'objecte físic model, estava configurant un emmarcament de validesa perdurable que conserva tot el crèdit; i pensem que, al moment que estudiem, l'objecte arquitectònic model és tan improbable com el natural de què raonava la impossibilitat: “*die Frage, wie diese innere Formvorstellung sich zu der Anschauung eines*

inútil. Ja hem seguit alguns suggeriments de la bibliografia,<sup>311</sup> i n'hi ha més: per a la columna avançada i enlairada sobre un podi, s'ha adduït l'oratori de Teodulf a Germigny-des-Prés (il 229), de principis del IX<sup>312</sup>; la columna separada del mur s'ha anat a buscar a Sant Pere de Vienne (il 230), del V;<sup>1</sup> la referència romana, difusa<sup>313</sup> o conscient,<sup>314</sup> no costa d'exemplificar,<sup>11</sup> i no hauria calgut anar gaire lluny a trobar-la:<sup>315</sup> a Aurenja hi havia columnes sobre pedestals (il 231), i potser fins columnes exemptes superposades (il

---

*natürlich Gegebenen verhalten möchte, konnte vom mittelalterlichen Denken überhaupt nicht aufgeworfen werden. Das verbot schon die Parallelisierung des künstlerischen Schaffens mit dem göttlichen Erkennen, für das ein außerhalb seiner existierender Gegenstand von vornherein nicht in Betracht kommen konnte, das verbot ferner die Vorherrschaft jener aristotelischen Kunstanschauung, die wohl von einem Verhältnis zwischen innerer Form und Materie, nicht aber von einem Verhältnis zwischen innerer Form und äußerem Gegenstand wußte (mit diesem werden die Produkte der artes hauptsächlich in dem Sinne verglichen, daß sie an Wirklichkeitswert hinter den entsprechenden Naturgebilden zurückstehen, nicht aber in dem Sinne, daß sie dieselben « realistisch » wiederzugeben bestrebt wären, und das verbot endlich die Eigenart der mittelalterlichen Kunst als solcher, die ja die Arbeit nach dem Modell genau so langsam aufgenommen hat und demgemäß zunächst genau so selten übte, wie etwa die mittelalterliche Naturwissenschaft die Arbeit am Experimentiertisch [...])* (PANOFSKY 2 1924, 21-22). La idea serveix per emmarcar la còpia de Krautheimer (v nota 52) i per situar el caràcter autoreferencial de l'arquitectura amb què Robert Ousterhout li matisa l'ús del mot *iconografia* (OUSTERHOUT 2 tardor 1984, 37).

<sup>311</sup> v notes 31, XV, XVI, XVII i XVIII de les pàgines 1-8, i il·lustracions 12-18.

<sup>312</sup> (DURLIAT 4 1989); (ADELL I GISBERT 4 1990); (CARBONELL I ESTELLER 1994). L'oratori de Germigny, però, és un edifici molt restaurat, amb una primera campanya important entre 1842 i 1845, dirigida per Albert Delton, i una segona a partir dels projectes de Juste Lisch, aprovats el 1866 i el 1867, de què ja en el seu moment es va dir que es tractava d'una reconstrucció integral amb materials moderns (POLIPRÉ 1998); i sembla que en alguns aspectes que arriben a afectar el volum global, convé parlar més d'invenció directa que no de reconstrucció. L'aquarel·la on Delton representa la columna sobre el pedestal i l'aixecament de Lisch difereixen de manera important en l'alçada d'aquest pedestal, molt més gran en Lisch.

<sup>313</sup> "Els pilars que aguanten els arcs torals de la nau central estan formats per un triple pilar robustíssim que a l'altura de tres metres del nivell de l'església, està guarnit en tres de ses cares, per columnes independents; en la banda de la volta mestra se'n superposen dues en sentit de l'altura. És això evidentment un record de l'art clàssic" (PUIG I CADAFALCH I, FALGUERA i GODAY 1909-1918); "la basílica de Sant Pere de Rodes és, doncs, un dels poquíssims exemples medievals catalans d'arquitectura columnària d'arrel clàssica" (BADIA I HOMS I 1981, 81). Però records i arrels anàlegs són norma, no excepció: "Regardless of how innovative or eccentric any particular medieval church building may be it will none the less have a number of characteristics which can be traced back to the centuries immediately following the legalising of the Church in the early fourth century. [...] any serious history of church architecture must at least in part be based on an understanding of the Christian architecture of the Roman Empire" (FERNIE 07 1988, 344).

<sup>314</sup> Ja ens hem referit a la bibliografia que relaciona l'opció formal romana amb les decisions polítiques (v notes XX, XXI, XXII i XXIII de les pàgines 10-19). Xavier Barral ha insistit llargament en la productivitat visual dels viatges a Roma: "els constructors que treballaven a Catalunya a la fi del primer mil·lenni [...] estaven alhora envoltats d'edificis preromànics i també de construccions que es remuntaven encara a l'Antiguitat romana clàssica o paleocristiana. Aquest era el context arquitectònic dels homes de l'any mil a Catalunya. Els somnis de grandesa s'orientaven en dues direccions: la fidelitat a les tradicions locals amb la il·lusió de construir la pròpia història junt amb la voluntat decidida de mirar cap a Roma. La capital de la cristiandat, el destí més preuat del pelegrinatges i el model de cristianisme que tant els monjos reformadors com els bisbes volien imitar [...] Cap a la capital del Cristianisme miraven els fidels d'Occident. La pertinença romana s'expressava en arquitectura copiant els models clàssics i reproduint la basílica paleocristiana adaptada al gust de l'època. Ripoll és el símbol de la romanitat de la Catalunya de l'any mil" (BARRAL I ALTET 4 1999, 247-252); "els constructors de l'any mil estaven obsessionats amb les construccions de la ciutat de Roma, que miraven amb veneració i admiració" (BARRAL I ALTET 5 2006); "la Roma que va veure Oliba era [...] la Roma renovada pels grans papes del període carolingi" (BARRAL I ALTET 6 2010, 218). Els viatges a Roma s'han volgut veure com a pràctica sistemàtica: "a partir de 950, comtes et évêques catalans prennent l'habitude d'organiser chaque année une expédition à Rome" (ZIMMERMANN 2 1997, 91).

<sup>315</sup> S'ha parlat extensament de la mesura en què les restes d'arquitectura romana de la Gàl·lia van influir o no en l'arquitectura occitana dels segles XI i XII: "Certainly monuments from the time of Gaul's colonization were numerous, having survived the « dark ages » intact, and many were readily accessible throughout Aquitaine, which had, after all, been one of Gaul's chief provinces. At Bordeaux, for example, there was an amphitheater and a palace, at Sanxoy near Poitiers a complex of structures, at Saintes an arch, and at Poitiers another arch, to single out a few of the best-known remains. And there was a splendid array of commemorative monuments to the southeast in Provence. All could have provided examples of ancient architectural forms and techniques [...] The tripartite structure at Orange [...] although it shares certain basic formal similarities with the triple-arched main stories of Aquitanian churches [...] the tense coordination of rigid arcaded frame and mural integrity that are encountered on Romanesque church façades cannot be found on either the arch at Orange or the smaller one at Saint-Rémy" (SEIDEL 1981, 21-22) "The Christian metalwork displays intimate formal relationships with the façades of Romanesque Aquitaine and the similarities suggest direct connection between miniature and

232)<sup>316</sup>, i de superposició d'ordres n'hi havia també, ni que fos en una versió senzilla, a les façanes dels amfiteatres d'Arles i de Nimes (il 233). A Roma, l'arquitectura cristiana havia superposat columnes al baptisteri del Laterà (435c) (il 234) i a Sant Llorenç extramurs (579-590) (il 235), en tots dos casos sense cap entaulament mínimament canònic, però sí amb llinda contínua, sobre les inferiors -i Guillem de Volpiano podria haver esbossat el tema a Sant Benigne de Dijon a principis de l'XI (il 236)<sup>317</sup>; i de columnes contra pilars, n'havia oposat al baptisteri de Frejús, probablement del segle V (il 237),<sup>111</sup> amb peces d'espoli a manera de blocs d'imposta sobre els capitells –proporcionalment tan volades i aparentment més pesades que les equivalents a Sant Pere de Rodes- travant pilar i columna i rebent el sàlmer dels adovellaments que rematen les voltes dels vuit nínxols de l'octògon; i havia dramatitzat la mateixa qüestió del bloc d'imposta a l'alçat interior del baptisteri de Poitiers (il 239), encara a la molt alta Edat Mitjana.<sup>318</sup> D'acumulacions d'aquesta mena no en surten precedents de condició genealògica, però sí que permeten situar l'esforç de l'arquitecte;<sup>319</sup> l'escala de Rodes és més romana que no la de

---

*monumental, interior and exterior ecclesiastical decoration. Such objects would have been both more accessible and more pertinent to the twelfth century than the monumental remains of Rome, which had, in turn, provided a portion of the Carolingian inspiration. The idea was put forward in a somewhat different form by Paul Deschamps more than half a century ago. In a classic article of 1925, he argued that the rebirth of western sculpture after the year 1000 was, in a sense, an imitation of the forms and techniques that had been developed during the Carolingian and Ottonian periods in the minor arts, particularly metalwork. The argument was taken up a couple of decades later by the French scholar Daras, who suggested that the reliquaries known to have been donated to the Aquitanian cathedral of Angoulême by the bishop under whom the building was begun, about 1120, may have inspired the complex program of that façade; and from Angoulême, the author argued, variation on the formula spread throughout Saintonge and up into Poitou” (SEIDEL 1981, 26); i “the abstract, architectural forms of Romanesque façades in Aquitaine deliberately utilized a group of triumphal and commemorative motifs of Roman imperial invention that had been transformed into a sacred Christian vocabulary in Carolingian times” (SEIDEL 1981, 82). Directament a favor, “the presence of Roman monuments fostered a distinctive brand of Romanesque in Provence [...] corinthian capitals, classical pediments, fluted pilasters, acanthus foliage [...] detached columns were reproduced so accurately that it is sometimes hard to believe they belong to the twelfth century. The façade of the abbey church of St-Gilles, one of the great pilgrimage centres [...] is composed like a series of triumphal arches, evoking the spirit though not the rigour of Roman architecture” (STALLEY 1999, 228); i emmarcant-ho, “dans le Midi aquitain est romain tout ce qui n'est pas franc et obéit la « loi » romaine. L'Auvergne, terre méridionale, est ainsi terre de tradition romanophile [...] il s'agit d'une néo-romanité, qui se définit par rapport à une Rome mytique du Bas-Empire devenue chrétienne [...] l'aristocratie [...] est illustrée par des individus que distinguent du commun des mortels des titres bien précis venus du Bas-Empire –vir nobilis, inluster vir-, des individus qui, même proches du pouvoir franc, entendent se rattacher à l'aristocratie de l'Antiquité tardive [...] l'Église d'Auvergne est naturellement aussi antiquisante” (LAURANSON-ROSAZ 1997, 38-39). Per a la tesi de la influència de la decoració arquitectònica dels objectes sobre l'arquitectura romànica de l'àrea estudiada per Seidel, també Jacques Gardelles: “M. P. Héliot [...] dans deux articles importants [del 1952 i del 1958 ...] rappelait que les maîtres d'œuvre romans ont pu aller chercher leur inspiration dans les motifs d'arcatures étagées que l'on voit sur le mobilier de culte –châsses, cuves baptismales, devants d'autel- sur les flancs des sarcophages, dans les décorations peintes et les enluminures [...] le parti a été retenu parce qu'il correspondait mieux que d'autres à une interprétation symbolique: comme le reste de l'édifice religieux, son frontispice doit être interprété comme l'image d'une réalité surnaturelle” (GARDELLES 1978, 113)*

<sup>316</sup> O potser no: el teatre romà va ser ocupat completament pels habitatges, a l'Edat Mitjana; l'amfiteatre d'Arles també, però els gravats que ho documenten expliquen una part de la façana com a visible.

<sup>317</sup> Al que queda del Sant Benigne de Guillem de Volpiano hi ha molta reconstrucció; s'ha explicat que total i amb canvis en les dimensions (WETHEY octubre 1957, 12-13) i es conserven litografies que mostren la cripta completament desmuntada, només amb les columnes fins al capitell; però malgrat tota la literatura que afirma el contrari i explica que la restauració va canviar-ho tot, s'ha assegurat també que “the plan dimensions of the existing crypt are generally the same as those of the eleventh-century building” (SANABRIA desembre 1980, 527).

<sup>318</sup> A principis del segle VI (EYGUN 1964, 166) o després del 700 (McCLENDON 2 2005, 44-45).

<sup>319</sup> I tenen l'avantatge d'estalviar-nos la recerca de quina és la llunyana casella pertinent en una remota línia abandonada per les teleologies usuals -“l'architecte de Saint-Benoît-du-Salut (vers 1020-1030) opte pour une nef charpentée, à deux niveaux, avec d'amples piliers carrés auxquels il adosse latéralement [...] deux fines colonnettes en délit, placées sur de hauts socles, sans aucune fonction architectonique (les éléments en délit sont extrêmement fragiles) mais qui, visuellement, prolongent les rouleaux des grandes arcades. Cette tentative de renouvellement plastique du support combine deux éléments remontant à la tradition de l'Antiquité tardive ou du haut Moyen Age qui étaient alors employés indépendamment l'un de l'autre : le pilier carré, comme support, et la colonnette en délit adossée, qui formait les arcatures murales décoratives. Ce type de pile composée, pensée indépendamment de l'élévation, devait rester sans postérité” (PLAGNIEUX 2008, 75)- i de situar-nos en el terreny de l'interès més o menys genèric que Neuß també va detectar entre els miniaturistes de les bíblies: “doch sei nicht verschwiegen, daß die Architektur hier [a les escenes de Jeremies de la bíblia de

Germigny o de Grenoble (*il 12*), on l'ordre és tan petit, però la voluntat de resoldre l'articulació de la columna en el mur, i amb l'arc que és del mur, amb elements que puguin, alhora, ser de l'ordre, no és ni romana ni paleocristiana: i en canvi el situa en continuïtat amb Frejús, Poitiers i Grenoble; i –prestigis i nostàlgies imperials al marge- constatar-ho ens encara amb una arquitectura capaç de plantejar-se qüestions de generalitat compositiva –o almenys lingüística- i amb ganes de fer-ho, que sap raonablement què és Roma, què en pot mantenir i en què és obligat que se n'allunyi.

Un bloc d'imposta soluciona la col·locació de l'arrencada de l'arc que descarrega una paret sobre el capitell d'una columna. Vitruvi descriu l'ordre, amb totes les cesures però sense interrupció, de la base – si n'hi ha- fins a la cornisa de l'entaulament,<sup>IV</sup> en qualsevol circumstància “*ita unaquaque res et locum et genus et ordinem proprium tuetur*”,<sup>V</sup> i d'arcs no n'hi caben. El mausoleu de Santa Constança feia bloc d'imposta un entaulament complet sobre dues columnes: volia intersecar-hi arc i ordre, però ni l'un hi baixava ni l'altre articulava res, i d'ordre n'hi havia tan poc, malgrat la presència de tots els elements, com després a les naus de Santa Sabina, Sant Apol·linar Nou o Santa Agnès extramurs. Frejús, tan matusser, tolera –i fins a la caricatura psicoanalítica- que s'hi llegeixi la mesura de l'enuig que genera aquesta incompatibilitat: el bloc d'imposta fa exactament la seva funció,<sup>320</sup> però és literalment un fragment de cornisa reutilitzat que vola més cap on menys li ho reclamen els arcs per ensenyar la cara bona amb la lògica de l'ordre, que vol la façana allí on els suports de la pulcra Santa Constança hi havien renunciat.<sup>321</sup> Al baptisteri de Sant Joan, a Poitiers, encara amb modelatge de cornisa, la imposta mig es torna faixa que s'allarga tant com pot sobre la paret –com a l'arc del transsepte de Sant Pau extramurs (*il 240*)- fins que retorna perpendicularment i es col·loca a la vertical de la columna següent i sota el coixí de l'arquivolta: va alhora amb l'arc, la columna i la paret. A la cripta de Sant Llorenç de Grenoble tots els capitells de les columnes inferiors –diversíssims- s'eixamplen amb un bloc d'imposta que els serveix per suportar no cap arc, sinó un arquivolta, i els arcs només a través d'aquest arquivolta –que allargat en tota la longitud de la cripta i salvant efectivament la llum entre columnes, ni que sigui escassa, no és ni sotabanc ni motllura, sinó element amb pretensió estructural-; quan, als extrems, l'alçat ensenya una única superposició de columnes a banda i banda de l'arc, les del registre superior –sense bloc d'imposta i de diàmetre molt reduït- i l'arquivolta que les trava amb els murs laterals aguanten –i sembla que no hagin de poder- tot el gruix del mur i el pes de l'arc; i les de l'inferior, més dimensionades, semblen no tenir cap relació amb aquell treball i servir només, amb el seu arquivolta del tot descarregat -que continua en forma, posició, material i dimensions l'aparentment tan sol·licitat de les columnes davant dels murs laterals- finalitats cal·ligràfiques: amb la ingenuïtat més gran, però concretant científicament allò que a Frejús i a Poitiers pot ser del terreny de la intuïció, les peces de l'ordre despleguen la representació d'un esforç que continua, és clar, essent dels murs, s'exhibeixen alhora autònomes d'aquest esforç, i procuren implicar-se amb els arcs i els seus elements accessoris en un sistema gramatical únic.

---

Rodes, f 19v (*il 180*)] *wie im ganzen dritten Bande der Rod. B. nur mit Vorbehalt und im allgemeinen zur Ermittlung einer Vorlage benutzt werden darf. Sie entstammt [...] einer fremden Welt, ist aber dann ein Stück der eigenen Formensprache des Miniators geworden*” (NEUB 2 1922, 87).

<sup>320</sup> Jules Formigé no n'admetia altra lectura que aquesta: “*blocs moulurés placés sur les chapiteaux [...] on les trouve aussi [...] à tous les endroits ou le constructeur, désirant employer des chapiteaux romains, a dû élargir la surface portante de leur tailloir [...] Elle résulte de la construction même. Quant au fait de poser l'arc directement sur ce sommier sans interposition d'entablement, c'est une dispositions que toute notre architecture a adoptée de bonne heure et que tout le moyen âge français a pratiquée*” (FORMIGÉ 1945, 304).

<sup>321</sup> I la mateixa descripció val per a l'absis del baptisteri de la catedral de lo Puèi de Velai (*il 238*), de data imprecisa, amb peces del segle V col·locades potser abans del IX (SAPIN 5 2008), i la publicació dels resultats de la investigació arqueològica anunciada per al 2012 (MÉREL-BRANDENBURG 2 2011).

I aquest és el terreny del bloc d'imposta de les columnes inferiors de Rodes, pensat per ser imprescindible alhora des de l'arc i des de la columna (*il 241a*): perquè el primer pugui resoldre el seu gruix en el del capitell amb tota la gradualitat visual de l'extraplom només en una direcció (*il 241c*) -i sobre aquesta es fa continu amb la cara de l'arc, com en l'altra vola enllà del plom compartit, a sobre i a sota, pel capitell i el sotabanc-, i perquè la segona pronunciï la seva coronació i pugui articular la superposició de la columna superior (*il 241b*) -i aquí amb un vol extraordinari que intenta traslladar a l'horitzontal visible la claredat que l'entaulament clàssic aconseguiria amb el seu desplegament vertical. La voluntat evident és la reunió coordinada d'aquestes peces iguals en funcions diferents: al voltant de cada un dels quatre suports de la meitat est, els tres blocs sobre les tres columnes, al mateix nivell, compartint aresta cap a la nau i amb un tractament escultòric de relleu i de motiu semblant (*il 241d*), dicten vocabulari i sintaxi amb tanta voluntat com Grenoble i molt més èxit a l'hora d'aconseguir resultats potencialment transmissibles;<sup>322</sup> i amb rigor unimaginable sense una reflexió més de naturalesa teòrica que no historicista, més pròpia d'algú que es planteja com entendre l'arc dins de l'ordre que no d'un temperament estrictament polític. La consciència d'invenió lingüística<sup>323</sup> sembla tan potent que es diria capaç, tota sola, de fer obligatòria la presència de la columna superior.

Haurem de matisar-lo força, però, un tal pseudoFrançois Blondel, per poder entendre que disposi també, sota aquesta peça perfecta i a la mateixa alçada, els capitells extrems de la successió dels formers amb els seus ínfims retalls de fust i les mènsules destraleres sobre pilastres mal tallades (*il 242*). Tanmateix, no cal arribar en aquest extrem perquè la complexitat de tota l'articulació d'arcs i columnes i la capacitat que revela facin estrany el simplisme de la solució del dobler sobre la columna superior: s'hi disposa un bloc d'imposta dimensionat mecànicament per a l'amplada de l'arc -molt menor que la del former per a una llum molt més gran- i en el petit vol lateral que aquesta amplada demana s'alça més que no el de baix; i se'n traeix la condició de component de l'ordre enfonsant-lo en el paredat. S'entén que Falguera (*il 4*) i Parcerisa (*il 10*) dibuixessin amb cura la faixa de guix (*il 11*) amb què algun benintencionat havia tingut la pretensió de socórrer aquesta fragilitat, i s'entén també que d'altres no acceptessin que volta i dobler fossin d'origen, i s'imaginessin cobertes de fusta,<sup>324</sup> perquè el detall continua fent imaginable -com més amunt la consideració del tram sencer quan només es contemplaven columnes en aquests quatre primers suports- que s'hagués considerat un sostre més elaborat: de què, queda enllà de l'observable -tot i que la llum sembla molt modesta per a una gran església coberta d'encavallada-; i com, no es pot respondre amb cap mínima concreció, passat d'obrir que les alternatives haurien estat accentuar la individualitat del tram o lligar-la amb un creuer alt i trencanaus com el de Domènech del 1893<sup>325</sup> -introduint, en l'un i l'altre cas, una centralitat important en el sostre de la nau.

<sup>322</sup> “*Quelle que soit la beauté de ce système d'ordres superposés évoquant les grands frons scenae de l'architecture impériale (notamment celui du théâtre d'Orange), il apparaît comme anachronique*” (VERGNOLLE 5 1998, 155); però que s'hi quedessin, en potència, no és qüestió que hàgim de treballar aquí.

<sup>323</sup> D'haver aconseguit aclarir una qüestió obscura de les disposicions, de la col·locació adient de les parts i l'efecte elegant de l'edifici d'acord amb la qualitat (VITRUVI c 25 aC, I.II.2); no és la concentració en el detall, el refinament artesanal dels models, l'estudi concret dels “*nearby Roman buildings*” que explicaria el domini de “*cavetto impostas, Corinthian capitals, and attic bases*” amb què Edson Armi ha volgut centrar l'atenció en els mestres que van fer Cluny III (ARMI 2 setembre 2010, 327).

<sup>324</sup> v notes XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX i XL, de les pàgines 1-8.

<sup>325</sup> v el text que remet a la nota XXXI de les pàgines 1-8.

Però aquesta centralitat no hi és. I és veritat que fora dels quatre suports on les columnes passen amunt, l'evidència de la seva absència fins a l'alçada on es despleguen els formers permet continuar entenent que es treballa en la definició de parts separades d'una nau discreta –la centralitat de la figura dels pedestals en T, els suports de tres columnes sobre pilar i la superposició de columnes; i la condició prèvia del quadrangle, anàleg, de les cares llises dels pilars sobre la nau. Però també ho és que aquesta concepció és discutida per la continuïtat de repetició que construeix el pas seguit dels elements en successió (il 243) –i no només dels formers i dels doblers: també de les columnes dels primers i les altes dels segons; i amb matisos: si són els formers, material i de façana a capçalera; i altrament espacial i entre els suports de la nau. D'aquesta comprensió múltiple, que fa servir els mateixos elements per generar simultàniament lògiques diferents, també se'n pot afirmar la consciència; i tenim el programa dels capitells –les peces més complexes que s'hi manegen-, heterogeni i ordenat –i totes dues coses més que no s'ha dit<sup>326</sup>- per mostrar-ne la mesura.

Als suports més propers a la capçalera, els capitells de les columnes inferiors de la nau són corintis; el model clàssic és perfectament conegut a l'església –els dos capitells sense fust que reben els arcs del transsepte, 3 i 4 (il 244; per situar-los, il 247),<sup>327</sup> se'n separen només per la proporció lleugerament més dreta, però en contenen tots els elements en la posició canònica, i d'esquema són gairebé tan modèlics com els de la cripta del cos occidental de la *Corbeia nova* (il 245), de finals del IX<sup>VI</sup>- però als suports de la nau l'alçada en supera de molt el diàmetre –gairebé 7:4-, les fulles interiors del calze desapareixen, les volutes puguen i les hèlices se'n desenganxen –o surten directament de la segona corona, segons la cara- i queden aixafades per la flor que baixa, enorme, a ocupar el centre (il 246a). Els capitells equivalents dels suports següents mantenen la proporció dels primers i els elaboren, tant per acostar-se lleugerament al model –alcan la flor (però no la redueixen de mida, ni mouen les hèlices) i esbossen les fulles desaparegudes del calze- com per allunyar-se'n decididament: les volutes desapareixen i el seu lloc és

<sup>326</sup> El 1978, Jean-Claude Fau va caracteritzar el marc cronològic i geogràfic dels capitells de llaceries de Rodes: la decoració de cintes entrelaçades, generalitzada des de finals de l'Antiguitat i del tot dominant als segles IX i X, sobretot en el mobiliari d'església, hauria desaparegut de cop a l'entorn de l'any 1000 a tot arreu menys a l'antiga Septimània, el Roergue, l'alta Alvèrnia i el Carcí: i aquí, contràriament, hauria tingut un moment especialment brillant al segle XI, particularment en l'escultura dels capitells, on s'hauria desenvolupat un tema pràcticament nou –o amb molt pocs precedents-, de síntesi de les llaceries amb motius vegetals estilitzats, palmetes, florons, pinyes: una llaceria enriquida, romànica, en què Rodes tindria un paper pioner –del tot inicial, segons el mateix Fau a *Rouergue roman* i parlant de Concas: “*Cet enrichissement du décor préroman apparu dans la sculpture monumentale au cours de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle sans doute à Saint Pierre de Roda*” (FAU 3 1990, 148); el 1956, a la seva primera monografia sobre els capitells de Concas, encara no havia establert la relació (FAU 1 1956). A la nau de l'església s'hi haurien utilitzat capitells de llaceria pura, supervivents de la tradició carolíngia; capitells amb palmetes o florons trilobulats al final de les cintes; i capitells on, en aquest mateix enriquiment de la decoració, s'hi hauria afegit un progrés en el modelat: els elements –les palmetes, els nusos- haurien agafat volum per recollir millor la llum (FAU 2 1978). A més d'aquests grups de capitells de llaceries –de què la generalització al segle IX ha estat relacionada amb la doctrina iconoclasta dels *Libri Carolini* (CASARTELLI NOVELLI 1976, 100)- hi ha, és clar, els corintis; i l'ordre de la classificació s'hauria complementat amb un altre de col·locació, repetidament assenyalat: els corintis a les columnes inferiors dins de la nau –ja ho assenyalava Falguera el 1905 (FALGUERA 1 octubre-novembre 1905, 370)- i als pilars de la capçalera que reben els arcs del transsepte, i els de cintes repetits per parelles a les columnes enfrontades. Així –amb laxitud en la descripció de la situació, però s'entén; i desenvolupant explícitament observacions de Deichmann, que havia vist en la correspondència per parelles una llei de col·locació dels materials d'espòli a la primera arquitectura cristiana (DEICHMANN 2 1940, 121)- “*dans la nef de San Pedro de Roda, la double symétrie entre les chapiteaux corinthiens des doubleaux et ceux des grandes arcades, décorés d'entrelacs, est essentielle à la perception de l'architecture*” (VERGNOLLE 2 1990, 64). S'ha vist també que, de traçats dels llaços, n'hi havia de més i de menys complexos, i s'ha atribuït al treball d'escultors diferents (CAMPS I SÒRIA i LORÉS I OZTET 1990, 709); i Lorés ha volgut valorar-hi, sobretot, la mesura en què complexificaven o no la seva volumetria, tant en el tractament de la geometria general com en l'elaboració escultòrica de detall, per reunir en un de sol els dos primers grups de Fau i entendre, com ell, més evolucionat el tercer (LORÉS 3 2002).

<sup>327</sup> Numerem els capitells igual que Lorés (LORÉS 3 2002).

ocupat per caps d'animal, que amaguen el coll darrere la flor; i les fulles ja no són d'acant, sinó que reben una decoració que continua essent d'inspiració vegetal, però de geometria més abstracta (*il 246b*)<sup>328</sup>. La verticalitat i el volum de les fulles, que són idèntics, són els trets que caracteritzen aquests capitells, i singularitzen amb decisió les quatre columnes entre totes les altres del mateix nivell; i la manera com la flor domina cada cara des del mig i s'imposa sobre la tímida diagonal de les volutes o dels caps d'animal<sup>329</sup> les tanca cadascuna en ella mateixa; però l'ús alternatiu d'acant o palmetes, volutes o bèsties, collarins gairebé llisos o amb òvuls que passen de semiesfèrics els permet establir, amb tots els altres, relacions més sofisticades que no les de contraposició.

Els altres capitells de les columnes inferiors es deixen inscriure en un volum més proper al del cub. Amb independència de la capacitat diversa de les mans que els vagin esculpir, els temes que s'hi despleguen i les seves combinacions es degueren encarregar ja amb voluntat taxonòmica –perquè després fos possible evidenciar una ordenació precisa<sup>330</sup>–, també en la manera com s'havien de situar en el capitell. Els temes de base són les llaceries geomètriques i la vegetació, que es tracten amb cintes que recorren de manera contínua tota la superfície del capitell o es centren en una seva cara, de vegades amb cintes curtes complementàries simetritzades sobre el pla vertical diagonal; en alguns casos s'utilitzen també corones de fulles i figuracions d'animals. Els capitells dels segons i tercers suports, i els de les columnes que se'ls oposen en els suports extrems, són simètrics a banda i banda de la nau; els de les quatre columnes de més a l'est i de més a l'oest són tots diferents –tot i que el de la columna nord-est, 5 (*il 247*) i els de les columnes occidentals del tercer suport, 18 i 20, s'assemblen molt.

Els capitells dels quatre suports més allunyats de la capçalera ja despleguen totes les possibilitats de combinació de llaceries i vegetació; al quart suport del nord l'entrellaçament de 22 és anecdòtic i es tracta gairebé exclusivament de vegetació, i a 24 –al quart del sud– tot i que hi ha més tija, la poca i poc exigent geometria continua deixant el predomini a la vegetació; a la cara est d'aquests mateixos quarts suports, 21 i 23 repeteixen un motiu on llaceria i palmeta s'equilibren. Al tercer suport, a l'oest, 18 i 20

<sup>328</sup> De Dalmases i José ja ho assenyalaven el 1986: “les fulles d'acant són quasi geomètriques i simètriques respecte al nervi central i estan treballades a la manera de palmetes, per mitjà de la tècnica del bisell” (DE DALMASES i JOSÉ I PITARCH 1986, 203), i Vergnolle va recollir-ho al cap de poc: “le chapiteau corinthien fut, à l'époque romane, à l'origine d'innombrables variations. Certaines d'entre elles ne concernent que le traitement du végétal; ainsi, à San Pedro de Roda, les feuilles d'acanthé sont-elles remplacées par des palmettes d'effet plus graphique” (VERGNOLLE 3 1990, 30) –curiosament, la seva il·lustració és del capitell d'acant. Ella mateixa descriu una substitució anàloga als capitells de la planta inferior de la torre-porxo de Sant Benet del Loira: “Quelques-unes des variations sur le corinthien ne concernent que le végétal. En effet, l'apanelage de quatre chapiteaux de la tour-porche où l'acanthé cède la place à d'autres types de feuillage est absolument semblable à celui des chapiteaux corinthiens, les volutes, les hélices et la rosace parfois étant également conservées. Le volume même des feuilles, visible sur une couronne inachevée, est identique à celui des feuilles d'acanthé : jusqu'au stade ultime de la sculpture des végétaux, ces chapiteaux étaient conçus comme des corinthiens”; quan l'acant és substituït per palmetes, Vergnolle desenvolupa que “acanthés et palmettes appartiennent, en effet, à deux mondes formels opposés, les premières se référant à l'idée d'une croissance organique, les secondes étant issues d'une vision stylisée du végétal dans laquelle les principes de composition obéissent à des impératifs ornementaux. Plus encore, par leur traitement, les deux types s'opposent: les acanthés s'imposent par leur plasticité, les palmettes par leur graphisme [...] Acanthés et palmettes paraissent donc inconciliables. Pourtant, leur dialogue constitue l'un des aspects essentiels des recherches menées par les sculpteurs du XI<sup>e</sup> siècle” (VERGNOLLE I 1985, 74-75).

<sup>329</sup> Lassalle hi entenia consciència de la posició, a tocar del pilar, i de la inconveniència d'accentuar un encontre tan enganyat (LASSALLE 1995, 385).

<sup>330</sup> La qüestió que ens interessa aquí; que naturalment n'obvia d'altres que no seguim: així –sobre els dibuixos de llaceries dels Evangelis de Lindisfarne, s VII-VIII– “Intricate numerical manipulations were essential for laying out the ornamentation, but they reflect also a passion for measured order akin to St. Augustine's vision in the City of God”, i també, i aquí sí amb analogies possibles amb el nostre esquema, “its compositions [les d'aquest art] are not architectonic frames filled with « decorations », but integrated forms in which all details relate to the wholes as complete fabrics” (GUILMAIN gener 1987, 52).



continuen combinant cinta i palmeta, però ara amb un predomini clar de la geometria de la primera; i a l'est ja no hi queda cap rastre vegetal. Al quart suport, el tractament de tots quatre capitells es fa per cares (*il 248*); al tercer, és continu en tota la superfície, a l'oest amb un cinta única i les complementàries de les diagonals, a l'est amb tres cintes diferents, totes tres de tot el perímetre.

Sobre la base d'aquest arranjament, els capitells dels quatre suports més propers a la capçalera elaboren variacions més complexes. Tots els capitells de les cares oest, 13, 16, 7 i 10, reprenen el motiu del nus més característic de 18-20, a l'oest dels tercers suports i, també com allí, la presència simultània del llaç i la palmeta amb predomini del primer; però tots quatre tenen collarí, que allí no hi era; 13 i 16 hi afegeixen un motiu animal als angles superiors, com l'hi tenen també els capitells corintis del seu mateix segon suport –que si els han cedit les bèsties, n'adopten en contrapartida les palmetes per a les fulles; i 7 i 10 agafen, del corinti del primer suport –del seu- les fulles d'acant de la corona inferior. Al collarí, les relacions es creuen: 7 i 10, del primer suport, adopten el del corinti del segon, i 13 i 16, del segon suport, l'alternança del collarí del corinti del primer –bé que també amb els òvuls del segon. Més variacions: la cinta de 13 i 16 és contínua, la de 7 i 10 va per cares.

El motiu de tres cintes contínues de 17 i 19, a l'est del tercer suport, es reprèn a 11 i 14, a l'est del segon, però aquí amb incorporació de la vegetació allí absent. Finalment, 5 i 8, al primer suport i de cara a la capçalera, semblen voler presentar-hi una síntesi dels quatre suports de l'oest: al sud, 8 té el mateix volum de dues parts molt marcades de tots els capitells dels quarts suports, el seu astràgal molt alt i la cinta ampla que també comparteixen: aquí, però, la cinta és única i seguida, i no partida per cares; i al nord, 5 gairebé reproduïx del tot 18 i 20 del tercer suport –i es pot entendre que, en tant que 17 i 19 compartien amb 18 i 20 el tractament continu que els diferenciava dels capitells del quart suport, també els recull- i potser hi afegia, als nusos més baixos algun element més: pel motiu que sigui, aquests nusos baixos van ser ostensiblement repicats –altrament, com els animals de 12, 13, 15 i 16.

A les columnes superiors, A i B (*il 249a*) són iguals que E i F (*il 249c*), i tots quatre tenen una corona inferior de fulles que faria esperar que es col·loquessin a les columnes de la superposició, on les inferiors tenen els capitells corintis; és així en el cas dels dos primers, però no en els altres, situats sobre les semicolumnes de l'eix del tercer suport. C és com D (*il 249b*) i G com H (*il 249d*); a la meitat superior, tots quatre devien tenir un tractament igual o molt semblant, però a baix diferien: G i H continuen les cintes de dalt allí on C i D s'envolten amb un tractament semblant al de l'astràgal del capítell corinti que tenen a sota.

Amb tot això, els capitells s'ajusten tant a les parts separades com a la continuïtat que assenyalàvem presents alhora a la nau. D'una banda, els de les columnes inferiors dels quatre suports de l'oest constitueixen un grup homogeneïtzat per l'ús de palmetes i llaceries i la importància decreixent de les primeres a mesura que s'avança cap a la capçalera, fins que desapareixen; i els dels quatre suports de l'est, que inclouen els corintis del mig, reprenen als laterals elaboracions concretes dels anteriors i les complexifiquen introduint-hi, en un costat, elements que també són presents als corintis; i a l'altre, convertint-les en reformulacions generals de tot el primer sistema. De l'altra, el trencament del tractament dels capitells per parelles a les quatre columnes extremes pensa junts aquests dos grups de quatre suports, i la diferència elemental de volum entre els capitells sota els formers i els corintis, juntament amb l'omnipresència de l'entrellaç en els primers, insisteix en la continuïtat de tots dos

laterals, del primer al quart suport. Costa saber com eren –o com havien de ser- 25 i 26 (il 250), però probablement com 3 i 4 -sense ser corintis- diferien dels altres de l'alineació; eren, tanmateix, capitells, i en posició ben singular: si els suports aïllats seguits eren una unitat, també formaven part d'aquesta altra més llarga que va de mur a mur. I l'alternança de capitells a les columnes superiors, amb els quatre que són iguals suportant el primer i el tercer dobler i els altres enmig i a fora, concep també seguides aquelles columnes altes, que volíem que amb els arcs de la volta plantegessin una successió no d'elements materials, sinó de trams.

Hem seguit l'arquitecte de Rodes dimensionant amb models bíblics de què ha llegit amb atenció les qüestions més materialitzables; amb relacions aritmètiques que els texts al seu abast valoraven qualitativament; amb quantificacions sofisticades que només podia haver après estudiant la teoria musical. L'hem vist definint les seves peces i el seu sistema espacial, i recomponent-los de manera important bo i preservant-ne el que li semblava essencial. S'ha deixat caracteritzar per la seva capacitat d'invenió de vocabulari i de comprensió de la gramàtica de l'arquitectura, i alhora ens ha encarat amb formalitzacions que mostraven amb contundència que no en feia cap absolut. La coherència entre el detall escultòric i l'ordre dels elements arquitectònics ha fet obligat entendre que són els seus criteris els que dirigeixen el primer. Podem dir que sabem raonablement quina formació tenia: quina classe de bibliografia havia llegit i també quina mena d'edificis havia vist i com se'ls havia mirat; i com desplejava el que havia tret de l'una i dels altres. Tot això encara no és la idea, però sí els caps; entendre com va trenar-los exigirà encara una altra volta, i tornar a revisar quantitats, qualitats i posicions.

Notes finals de les pàgines 141-149.

<sup>i</sup> (CARBONELL I ESTELLER 1994); per a la data, “*la plupart des chapiteaux sont corinthiens à deux rangées de feuilles d’acanthé [...] ils ne sont pas datés avec précision: la date proposée du VI<sup>e</sup> siècle repose sur des arguments historiques fragiles [...] La date exacte de la basilique Saint-Pierre n’est pas établie [...] On peut conclure avec vraisemblance que la basilique à une nef et un abside [...] dotée d’un décor d’arcatures plaquées, existait déjà à la fin du V<sup>e</sup> siècle*” (JANET-VALLAT i FÉVRIER 1995, 261-265); Erlande-Brandenburg també vol del V el mur amb les arcades (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 65-66).

<sup>ii</sup> v nota 224 per a les lògiques estilístiques estudiades per Liljenstolpe a partir de tots els casos conservats d’ordres superposats en l’arquitectura romana (LILJENSTOLPE 1999), i les observacions anteriors d’Onians (ONIANS 1988), també sobre l’aplicació de criteris de visibilitat, que semblen haver estat clarament tinguts en compte en la superposició de Rodes.

<sup>iii</sup> (FÉVRIER 1995).

<sup>iv</sup> (VITRUVI c 25 aC, III,V,1-11 i IV,III,4-6).

<sup>v</sup> (VITRUVI c 25 aC, IV,II,2).

<sup>vi</sup> (HEBER-SUFFRIN 1993) accepta, per a aquests capitells, l’interval 873-885.

8. L'arquitectura de l'església formalitza, en condició de programa iconològic, el tema de la duplicació i perfeccionament del Vell Testament en el Nou que serveix de base a la interpretació al·legòrica de l'Esriptura; el seguiment dels mecanismes que utilitza per fer-ho i les relacions fortes que es poden establir entre l'arquitectura i alguns dibuixos de la Bíblia de Rodes n'aclareixen la concepció espacial, amb el cos de les naus centrat en el grup de quatre suports amb columnes superposades que en trava la secció, es constitueix en contrapunt de la capçalera i encapçala la jerarquia intencional de les peces que caracteritza l'edifici com a lloc memorable.

El 1996, Günter Binding, al final del seu estudi sobre les fonts que fan referència al promotor medieval, escrivia que *“für die Beurteilung des Einflusses, den der Bauherr als ordinator aedificiorum auf die Form- und Sinngebung früh- und hochmittelalterlicher Architektur genommen haben kann, habe ich mich bemüht, wie ein weiser Architekt das Fundament zu legen: ut sapiens architectus fundamentum posui; andere mögen darauf aufbauen und bei der ikonologischen Interpretation von Bauformen Vermutungen über Intentionen oder Überlegungen der Bauherren äußern, Darstellungsabsichten aufspüren und geistige Hintergründe darlegen, denn selbstverständlich sind bei bedeutenden Bauschöpfungen Repräsentationsabsichten des Bauherrn vorzusetzen, und es bleibt weiter die Aufgabe zu prüfen, welche Absichten bei der Wahl bestimmter Bauformen bestimmend waren”*.<sup>331</sup> Hi havia ironia, però poca; perquè si descobrir intencions, reflexions i significacions es veia problemàtic<sup>331</sup> –i això la justificava– també s'entenia obligatori –i això l'assuavia–: ja era antiga, quan Binding tancava aquest seu llibre, la porfídia que, escèptica sobre les seves possibilitats d'arribar a la interpretació original, havia decidit tanmateix defensar que el propi de l'historiador de l'art era continuar-ho provant, i no només en nom de la identitat de la disciplina.<sup>332</sup> I de via, en tot cas, en

<sup>331</sup> *“diese [els conceptes teològics que convertien les formes en signes, i que donaven als signes una significació] zumeist vom Bauherren nicht schriftlich fixiert wurden”*; però és que *“neben Brun für Fulda hat nur noch Suger für die französische Königsgrabkirche Saint-Denis 1140/50 bei der konkreten Beschreibung von Bau und Ausstattung allegorische und anagogische Hinweise gegeben, die aber über allgemeine Bezüge nicht hinausgehen und auch nicht erkennen lassen, ob bei der Formenwahl die Bezüge schon eine gestaltgebende Rolle gespielt haben”* (BINDING 3 1998, 25).

<sup>332</sup> Així, Gombrich explícitament des de mitjans de la dècada de 1980 –però segurament de molt abans– en els seus escrits contra els relativismes –en les humanitats, en la història de les idees, en l'apreciació de l'art. *“Cultural relativism has led to the jettisoning of the most precious heritage of all scholarly work, the claim of being engaged in a quest for the truth. Since the testimonies of the past must no longer be regarded as testimonies, our concern with them cannot be much more than a clever game that does not serve knowledge but simply the display of intellectual acrobatics”* (GOMBRICH 4 estiu 1987); *“clearly, one interpretation is not as good or as bad as another [...] The interpretations of a given poem may vary greatly, but they find their limit in the words on paper, some of which will never allow themselves to be « de-constructed ». It is the same with the composer's score. There may be many readings of the same symphony, all of which respect the notes, but any performer who ignores the markings has lost the right to claim that he is presenting the work in question [...] If we do not know the language of the poem, the idiom of music or the style of the image, we are unlikely to make the required effort [...] We cannot and need not try to understand a rock or a tree, but we can seek to understand the creations of another human being, however far removed in place or time. There may be limits to this possibility, but this does not absolve us from the need of a different kind of controlled attention, without which we are left with the solipsistic pleasure of enjoying our own enjoyment. [...] The story goes that the eminent medievalist Adolph Goldschmidt once took over Heinrich Wölfflin's seminar and opened the meeting by throwing a slide of a Dutch landscape painting on to the screen with the question: « what do you see? » « I see a horizontal, crossed by two verticals », responded one of the students. « Actually », said Goldschmidt gently, « I see a little more »”* (GOMBRICH 5 1989). I amb Agustí, no es pot renunciar a intentar arribar en aquesta cosa més; els sentits indiquen el camí, però cal seguir-lo: *“Tenemus, quantum investigare potuimus, quaedam vestigia rationis in sensibus et quod ad visum atque auditum pertinet, in ipsa etiam voluptate [...] Sed ad oculos quod pertinet, in quo congruentia partium rationabilis dicitur, pulchrum appellari solet. Quod vero ad aures, quando rationabilem concentum dicimus cantumque numerosum rationabiliter esse compositum, suavitas vocatur proprio iam nomine. [...] Itaque in hoc ipso aedificio singula bene considerantes, non possumus non offendi quod unum ostium videmus in latere alterum prope in*

proposava una: “es muß [...] bei der Benutzung und Auswertung mittelalterlicher Quellen immer diese unterschiedliche Aussage von gebauter Form und nachträglicher Interpretation berücksichtigt werden; andererseits gibt die Fuldaer Quelle<sup>333</sup> die Berechtigung, das früh- und hochmittelalterliche Wissen bei der Interpretation von Bauformen bezüglich ihrer Bedeutung auch ohne Quellenbeleg einzubringen”;<sup>II</sup> i juntament amb les formes, els nombres: “Proportionen, Zahlenverhältnisse entsprechend der Harmonielehre von Augustinus und Boethius, hoch aufgestellte Figuren, Darstellungen an Kapitellen, Schlußsteinen, Gesimsen usw. Sind im Bau immanent wirksam, aber nach der Fertigstellung nur noch teilweise erkennbar. Eine Analyse muß daher sowohl die Raumformung wie die Körperformung behandeln, die Betrachtung der Wand muß nach ihrer meßbaren Proportionierung und ihrer qualitativen Gestalt erfolgen, die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge sind aufzuzeigen und die Frage nach dem Sinngehalt der Formen zu stellen”<sup>III</sup>

Quant als propòsits i les voluntats de caràcter iconològic de l'església de Sant Pere de Rodes, examinem doncs, abans que formes, nombres: mides i quantitats que hem vist preservades a través dels canvis; i per començar, les dues constants de l'expressió amb què es concretaven les longituds, 15 i 17.<sup>334</sup> Al *De Universo* de Raban Maur, tots dos nombres contenen la relació entre els dos Testaments: “*quindecim autem numerus, Legis et Evangelii, quietis [de la mort] et resurrectionis obtinet mysterium [...]. Decem et septem ad sacramentum omnium prophetarum : quia decem praecepta legis per septiformem gratiam Spiritus sancti operantur*”;<sup>IV</sup> tant en un cas com en l'altre, Raban Maur repetia explicacions que ja venien, almenys, d'Agustí: per al 15, 7+8 i

---

*medio nec tamen in medio collocatum. Quippe in rebus fabricatis, nulla cogente necessitate, iniqua dimensio partium facere ipsi aspectui velut quemdam videtur iniuriam. Quod autem intus tres fenestrae, una in medio, duae a lateribus, paribus intervallis solio lumen infundunt, quam nos delectat diligentius intuentes quamque in se animum rapit, manifesta res est nec multis verbis vobis aperienda. Unde ipsi architecti iam suo verbo rationem istam vocant et partes discorditer collocatas dicunt non habere rationem. Quod late patet ac pene in omnes artes operaque humana diffunditur. Iam in carminibus, in quibus item dicimus esse rationem ad voluptatem aurium pertinentem, quis non sentiat dimensionem esse totius huius suavitatis opificem? Sed histrione saltante, cum bene spectantibus gestus illi omnes signa sint rerum, quamvis membrorum numerosus quidam motus oculos eadem illa dimensione delectet, dicitur tamen rationabilis illa saltatio, quod bene aliquid significet et ostendat, excepta sensuum voluptate. [...] Hoc enim pertinebat ad sensum, in quo anima eo ipso quod mixta est corpori percipit voluptatem. Aliud ergo sensus, aliud per sensum: nam sensum mulcet pulcher motus, per sensum autem animum solum pulchra in motu significatio. Hoc etiam in auribus facilius advertitur, nam quidquid iucunde sonat, illud ipsum auditum libet atque illicit, quod autem per eumdem sonum bene significatur, nuntio quidem aurium sed ad solam mentem refertur” (AGUSTÍ D'HIPONA I 386-387, II, 11, 33-34).*

<sup>333</sup> Binding es refereix aquí a la *Vita* de l'abat Eigel de Fulda (818-822), escrita pel monjo Bru Càndid cap al 840-842, en el passatge on descriu i interpreta la rotonda de dues plantes construïda en temps de l'abat (II 252): “*Pater namque monasterii [...] cum consilio et fratrum consensu ecclesiam parvam aedificavit rotundam, ubi defuncta corpora fratrum sepulturae tradita requiescunt, quam cimiterium vocant, [...] Cuius etiam aedificii structura subtus terram, ubi pervium circuit antrum, ab una columna lapidea in medio posita, arcibus hinc et inde in eandem compaginatis, valenter exurgit; supra vero octonis subrigitur columnis atque in summitate operis lapide concluditur uno. Hoc siquidem aedificium pater iste venerandus ac supra commemoratus magister [Raban Maur] cum sociis nescio quid magni fingentes, divino magisterio docti, quod tamen ipse salva fide Christi et ecclesiae puto praesignari posse figuram. Paulus namque apostolus, qui et ipse vas electionis a Domino appellatur [...] ait: Templum enim Dei sanctum est, quod estis vos; [1 Cor 3,17] cuius tecturae princeps et conditor est Christus Iesus [...] Quid vero significet hoc, quod in summo uno lapide istius aedificii perfectio consummatur [...] Octo igitur columnae in hoc templo Domini stantes octo beatitudinibus, quas ipse Dominus in euangelio comprehendit [...] Circulus vero ecclesiae, qui nullo fine terminatur, interius habens compendia vitae, id est divina sacramenta, regnum perpetuae maiestatis et spem vitae aeternae ac praemia mansura, quibus iusti merito coronantur in aevum, non incongrue significare videtur” (BRU CÀNDID 840, 230-231); Binding ja recollia el text el 1991 (BINDING I 1991, 34-36).*

<sup>334</sup> Tal com observava Elizabeth Read Sunderland, “*Krautheimer [...] concluded that other ideas than exact imitation of forms must be inherent in the copies, and suggested that there must be some « content » in the elements of the copies, of which we are ignorant, which made them seem to the copier sufficiently like the original [...] and in noting that eights and twelves are the predominant numbers for supports in structures copying the Holy Sepulchre, a building which had a circle of supports under the vault consisting of eight piers and twelve columns, he implied that the « content » might be arithmetic*” (SUNDERLAND 2 octubre 1959, 94)

“*quorum primus insinuat propter sabbati observationem Testamentum Vetus, secundus Testamentum Novum propter Domini resurrectionem*”;<sup>335</sup>

per al 17,

“*si enim numerum constituamus qui Legem significet, quid erunt nisi decem? [...] Sed Lex quando nod adjuvat gratia, praevaricatores facit, et tantummodo in littera est [... i] « Littera occidit, spiritus autem vivificat » (2Cor 3,6). Accedat ergo ad litteram spiritus [...] Cum autem accedit ad Legem gratia, id est, ad litteram spiritus, quodammodo denario numero additur septenarius. Isto quippe numero, id est septenario, significari Spiritum sanctum [...] Cum itaque Legis denario Spiritus sanctus per septenarium numerum accedit, fiunt decem et septem*”.<sup>y</sup>

Tant 15 com 17 enuncien, doncs, el segon dels quatre sentits de l'Esriptura, l'al·legòric: la manera com l'Antic Testament prefigura el Nou i el Nou perfecciona l'Antic, una noció ben establerta almenys des d'Orígenes, al segle III; en l'enunciat de Gregori el Gran, “*in Testamenti Veteris littera Testamentum Novum latuit per allegoriam [...] quod Testamentum Vetus promisit, hoc Novum exhibuit; et quod illud occulte annuntiat, hoc istud exhibitum aperte clamat*”:<sup>vi</sup> l'Antic Testament explicava una història del món que duia tota ella l'anunci, amagat per als sentits corporals i la intel·ligència material, de la seva superació futura: “*Si l'allégorie chrétienne diffère de l'allégorie païenne par son fondement, elle n'en diffère pas moins par son terme. [...] Ce qu'elle se propose, c'est d'« introduire par des figures » - les événements et les lois de l'ancienne Alliance - « à la vue de la Verité », laquelle n'est autre que « la plénitude du Christ »*”.<sup>vii</sup>

Ja hem vist que els edificis, encara que directament no expliquin misteris, són figura de coses més grans;<sup>336</sup> és cert que, contra els testimonis que hem adduït més amunt, s'ha proposat que la conveniència que ho fessin podria haver estat negada per veus importants, per idolàtrica, a l'alta Edat Mitjana; però la negació ho és, si de cas, en el marc de la discussió;<sup>337</sup> difícilment hauria pogut capgirar l'orientació d'un

<sup>335</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 9 391-415, 1960). Però va haver-hi altres vies per arribar al mateix resultat: Geró de Reichersberg, a mitjan segle XII, veia 10+5, on 10 eren els manaments i 5 les ferides de Crist a la creu, i “*transgressionem decalogi delet quinquepartita passio Christi*” (GERÓ DE REICHERSBERG 2 c 1160, 1322).

<sup>336</sup> v el text que remet a la nota LXVII de les pàgines 22-44.

<sup>337</sup> Jennifer O'Reilly explica, a la seva introducció al llibre de Beda sobre el Temple, que “*for all Bede's interest in the architectural metaphor for describing the Church, he never gives a church building an allegorical interpretation*” i observa que quan valora extensament —a la *Historia ecclesiastica* (BEDA EL VENERABLE 5 731)- l'obra de Wilfrid, —que a finals del segle VII havia construït les esglésies de Hexham i de Ripon- “*Bede does not once refer to Wilfrid's role as a patron of splendid church buildings [...] There is a clear consistency between Bede's refusal to allegorize man-made church buildings in the Historia ecclesiastica and his spiritual interpretation in De Templo of the Temple building which is described in holy scripture « for our instruction » [...] churches built by human hands and the attempts to identify them with the Temple in Jerusalem are but figures or copies of the true Jerusalem and can themselves become an earthbound preoccupation or idol. The true building of the Church, discernible beneath the figure of the Temple building, is the spiritual growth of the whole diverse community of the body of Christ and its journey through the exile of the life to the new Jerusalem*”; i això tot que, per Hexham, una biografia de Wilfrid del segle següent l'havia comparat amb el constructor del Tabernacle de l'Èxode, alhora que descrivia l'edifici en termes que el feien semblar al Temple de Salomó. (O'REILLY 1995, xlvii). Sauer, almenys des del 1924, havia explicat ja Beda, i també Isidor, en els termes d'O'Reilly: “*Das Kirchengebäude wurde immer nur vom exegetischen Standpunkt aus [i en particular per a Isidor de Sevilla (570c-636) i Beda el Venerable (672/673-735)] betrachtet, entweder als Verwirklichung eines der alttestamentlichen Typen, des Paradieses, der Arche, des heiligen Zeltes, des salomonischen Tempels, oder als Hindeutung auf die Civitas sancta des apokalyptischen Sehers, und immer ohne Ausnahme lag diesen Deutungen der Hinblick auf die geistige Kirche, auf die über den Wellen der Zeitlichkeit dahintreibende Schar der Gläubigen, die ihre Rettung dem Kreuzesholze des Erlösers verdanken, auf jenen geistigen Tempel, der, aus lebendigen Steinen errichtet, streng gegliedert ist nach den Ständen der christlichen Gesellschaft, zu Grunde*” (SAUER 1924 (1902)). Naturalment, d'insistència en les pedres vives n'hi ha molta: “*Amalar von Metz (seit 808 Erzbischof von Trier, gest. um 850), in seinem [...] 823 vollendeten Liber officialis in dem er die gebaute Kirche, die ecclesia materialis [de Trèveris] mit der Ecclesia spiritualis vergleicht: Nos sumus hodierna die in structura huius muri, qui semper aedificabitur usque ad finem mundi*” (BINDING 5 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 15-16); ve d'Esdras 5,16: “*tunc itaque Sassabasar ille venit et posuit fundamenta templi Dei in Jerusalem, et ex eo tempore usque nunc aedificatur, et necdum completum est*”. “*Gottfried Babion (1. Hälfte 12. Jh.) in seiner zweiten Kirchweihpredigt, der er den Psalm 86 zugrundelegt [...] « fundamenta*

entorn intel·lectual on la idea, malgrat tot el que es pugui dir i qualsevol triomf circumstancial de les iconoclàsties,<sup>338</sup> va acabar encaixant còmodament;<sup>339</sup> i en un context proper al de Rodes, Garcies els veia ben útils en un sentit semblant.<sup>340</sup> Altrament, la prefiguració d'un Testament per l'altre té tota una

---

eius in montibus sanctis [...] civitatem coepit ab initio mundi aedificare Dominus, necdum tamen consummata est [...] *Diese Stadt hat viele Namen: Sion, Jerusalem, regnum coelorum, Ecclesia et aliis nominibus appellatur [...] Haec in coelo aedificatur, sed in terra lapides quadrantur, et postea ac coelum sublevantur [...] Laborant omnes angeli in aedificatione eius »* (BINDING 4 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 23).

<sup>338</sup> Triomfs que hi van ser, indiscutiblement –hem recorregut poc o molt el dels *Libri Carolini* –on “la foi vient de l’audition, non point de la vision” (BOULNOIS 2 2008), arraconats a l’arxiu imperial –v notes 88 i 8989- però capaços de donar raó de la pràctica escultòrica dels dos segles següents –v nota 326. Deu ser-ne un altre que l’opció gairebé universal dels traductors de l’evangeli de Joan, quan arriben al passatge del perdó de l’adúltera (Jo 8,3-11) sigui que Jesús, per fer l’orni, es tombi a escriure (il 255) –la Vulgata, la de la Fundació Bíblica Catalana, la catalana Interconfessional, l’alemanya de Luter, l’anglesa del rei Jaume, l’espanyola de Reina-Valera, la francesa de Louis Segond, la italiana de la Conferència Episcopal Italiana, la portuguesa de João Ferreira de Almeida, l’holandesa de Het Boek- i no, com sembla que l’original autoritza igualment, a dibuixar, cosa que no sabem que faci sinó a la dels monjos de Montserrat: “<sup>3</sup> Aleshores els escribes i els fariseus li porten una dona sorpresa en adulteri i, posant-la al mig, <sup>4</sup> li diuen: «Mestre, aquesta dona ha estat atrapada en flagrant pecat d’adulteri; <sup>5</sup> i Moisès ens té manat a la Llei d’apedregar aquestes tals. Tu, doncs, ¿què hi dius?» <sup>6</sup> Deien això per temptar-lo i tenir de què acusar-lo. Però Jesús s’ajupí i s’entretenia **dibuixant** a terra amb el dit. <sup>7</sup> Com que ells seguien preguntant-lo, es dreçà i els digué «Aquell de vosaltres que estigui sense pecat, que sigui el primer a tirar-li la pedra.» <sup>8</sup> I tornà a ajupir-se i a **dibuixar** a terra. <sup>9</sup> En sentir ells això, es retiraven l’un darrere l’altre, començant pels més vells, i el deixaren sol, amb la dona al mig. <sup>10</sup> Aleshores Jesús alçà el cap i li digué: «On són? ¿Ningú no t’ha condemnat?» <sup>11</sup> Li contestà: «Ningú, Senyor». Jesús li digué: «Jo tampoc no et condemno; vés, d’ara endavant no pequis més». En tot cas, és l’únic moment en què Jesús grafia alguna cosa.

<sup>339</sup> Hans Urs von Balthasar deia dels “*Jahrhunderte der Christenheit*”, com a caracteritzador, que tal com “es *meisterlich verstanden, die Gestaltssprache der natürlichen Welt zu lesen*”, també “*besaßen ein vorgebildetes Auge, um mit Gnade und ihrer Erleuchtung zusammen die Gestaltbarkeit der Offenbarung wahrzunehmen und -erst dann!- sie zu deuten*” (BALTHASAR 1961, 26); el després subratllat és un matis rellevant en el context de Balthasar, però no en el nostre. Insistent en la centralitat de la forma interpretable, Balthasar es referia a “*die Kontemplationslehre der Väter von Origenes über Evagrius, Makarius, Augustin bis zu Gregor dem Grossen und Maximus dem Bekenner, die den Einstieg nach Innen und Oben lehrt bis dorthin, wo das endgültige Licht die noch verhüllten irdischen Heilgestalten durchklärt : Kontemplation hier als blitzhafte Vorwegnahme eschatologischer Beleuchtung*” (BALTHASAR 1961, 36); i “*Sie sichtbare Gestalt « verweist » nicht nur auf ein unsichtbares Tiefengeheimnis, sie ist dessen Erscheinung, sie offenbart es, indem sie es freilich zugleich auch birgt und hüllt. Sie hat als Natur- wie als Kunstgestalt ein erscheinendes Aussen und eine inwendige Tiefe, die aber beide an der Gestalt nicht trennbar sind. Der Gehalt liegt nicht hinter der Gestalt, sondern in ihr*” (BALTHASAR 1961, 144). En tot cas, al segle VIII, Roma es va definir a favor de la forma amb tots els recursos al seu abast, entre els quals hi havia el de modificar els escrits dels difunts: “*of the various statements on art from this pivotal period, the most important was attributed to Gregory himself, the discussion of images appended to his Letter to Secundinus, which is sometimes still quoted as a genuine sixth-century document [...] inserted in a letter concerning ecclesiastical authority, and like any good forgery appropriating characteristics of the original, the interpolation appeared in the branch of the Registrum Gregorii edited at the Lateran around the middle of the eighth century, « Imaginis eius quam nobis tibi dirigendam per Dulcidium diaconem tuum rogasti, ualde nobis tua postulatio placuit, quia illum in corde tota intentione quaeris, cuius imaginem prae oculis habere desideras, ut usio corporalis cotidiana reddat exsertum et, dum picturam uides, ad illum animo inardescas, si per uisibilia inuisibilia demonstramus. Sic homo qui alium ardenter uidere desiderat aut sponsam amando desiderat, quem uidere conatur, si contingit ad balneum ire aut ad ecclesiam, praecedere festinus in uia se praeparat, ut de uisione hilaris recedet. Scimus quia tu imaginem Saluatoris nostri idea non petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem filii Dei in eius amore recalescas, cuius te imaginem uidere desideras. Et nos quidem non quasi ante diuinitatem ante ipsam prosternimur, sed illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum uel in throno sedentem recordamur. Et dum nos ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam filium Dei reducimus, animum nostrum aut de resurrectione laetificat aut de passione emulcat. Ideoque direximus tibi surtarias duas, imaginem Saluatoris et sanctae Dei genitricis Mariae » [...] Because it served to refute the most serious iconoclastic charge against sacred art, namely, that material images could never bridge the gap between matter and spirit, the interpolation in Gregory’s letter to Secundinus became a critical proof text for pronouncements on art in the Latin West. Not only does it seem to have been quoted at the Lateran Council in 769, but a few years later, Pope Hadrian applied it in a concerted defense of pictorial images, first in his Synodica of 785, his letter supporting the Byzantine rulers, Constantine VI and Irene, in their rejection of Iconoclasm, and again in 791, in his refutation of the Libri Carolini addressed to Charlemagne, the so-called Hadrianum” (KESSLER 4 1998).*

<sup>340</sup> “*Hæc, charissimi, nos in præsentis festi nostri gaudium de factura templi pauca ex pluribus dicere libuit, quatenus et miranda domus Domini fabrica delectaret auditum, et dilecta Deo civitas aptaret ingentia tecta infra fidei ædificium ex sacrata autem visibiliara ad interiorum altare vitæ ordine transeuntes succendamur odoramento benevolentiae, misericordiae, iustitiae, benignitate, mansuetudine, sobrietate, in agnitione uero mysterii Dei Patris exaltetur unctus lapis ornamento puræ confessionis*” (GARCIES 1040-1045). El subjecte del text de Garcies ha il·luminat el seu auditori, que segurament sense les seves paraules no hauria arribat sinó molt difícilment a les significacions: la qüestió és del terreny de l’exegesi, no del de la bíblia dels pobres: “*the beauties of the surface, no less than the opulence of meaning that they concealed, could be apprehended only by those who were able to detect « the great and delightful*

sèrie de concrecions susceptibles de representació material,<sup>341</sup> al moment de l'església s'ha assenyalat algun interès a inventar-ne,<sup>342</sup> i n'hi ha d'importants que passen per la quantitat; abans que les que s'obtenen descomponent 15 i 17, són més evidents les del 4 i el 12 -4 profetes majors (Isaïes, Jeremies, Ezequiel i Daniel) i 4 evangelistes, 4 vivents a la primera visió d'Ezequiel i 4 vivents a l'Apocalipsi, 12 tribus a Israel i 12 apòstols, amb variants (il 254)-; però també s'expressa amb el 20 de 10+10 -perquè sempre amb Raban Maur, "*Decalogus enim legis per duo dilectionis præcepta duplicatus viginti efficit*"<sup>343</sup>- i el 24, perquè en la xifra dels vint-i-quatre llibres del Vell Testament "*Patres Veteris ac Novi Testamenti sub eodem numero intellexerunt. In Apocalypsi : « et super thronos viginti quatuor seniores sedentes » (Apoc IV)*".<sup>viii</sup> N'hi ha més, encara a l'enciclopèdia: 28, 40, 70 i 80, 120.<sup>x</sup> I si, en altres llocs, Raban Maur mateix troba la manera de llegir semblaria que en qualsevol nombre la referència en aquesta al·legoria,<sup>344</sup> a *De Universo* no n'informa: bé deu voler indicar alguna mena de claredat superior en els nombres que sí que hi recull.

La nau de l'església conté aquests nombres: al registre inferior hi ha 20 columnes, 10 per banda; de capitells, 12 per banda; i tot plegat -dalt i baix-, de columnes n'hi ha 28. La constatació d'aquestes

---

*beauty of mystery ».* The search for occult sympathies, inherited from Neoplatonic hermeticism, remained essential to the beauty of spiritual intelligence" (MORRISON 1992, 355) -Karl F. Morrison maneja sobretot Rupert de Deutz (c1080-c1030), però la idea és generalitzable-; Olivier Boulnois ha assenyalat que la idea dels il·letrats de la imatge ja es troba en Porfiri, al segle III: "*les images sculptées ne sont que bois et pierre, mais elles rendent visible la forme transcendante du divin. Elles recueillent une certaine science des dieux, comme le feraient des livres. Il y a donc une analogie entre l'écriture et l'image, l'une et l'autre dépositaires d'une vérité transcendante. Les plus incultes ne voient dans l'image que sa matérialité (de bois ou de pierre sculptée) ; ils ignorent sa signification divine. Il existe des illettrés de l'image, qui ne savent pas déchiffrer dans la matérialité des lettres (pierre, bois, papyrus) l'intention qui les anime*" (BOULNOIS 2 2008, 83), i Yves Christe ja assenyalava el 1969, en el terreny més comunament assignat a la idea de la imatge com a procediment de vulgarització, que les coses eren bastant més complexes: "*l'expression théophanique romane tend à créer une « illusion » afin de permettre aux « yeux de l'esprit » de s'élever graduellement de la contemplation d'une image à la vision directe et intuitive de la réalité intelligible [...] Il est évident que les images avaient un rôle éducatif, mais toutes n'étaient pas simples au point d'être comprises par des fidèles sans formation intellectuelle. La composition d'un tympan permet souvent de reconnaître des préoccupations théologiques dont aucun texte ne fait directement mention. En de nombreux endroits, l'extrême richesse et la complexité des suggestions de l'iconographie révèlent d'ailleurs une précision théologique que bien souvent les textes n'atteignent pas*" (CHRISTE 01 1969, Introducció).

<sup>341</sup> Així, en un seu article sobre els modes de visió que distingia Ricard de Sant Victor i la seva relació amb la producció d'imatges, Madeline H. Caviness: "*the second mode of seeing [...] begins with « outward appearance of physical action » but sees a « mystical significance » within it. This corresponds with the allegorical level of scripture, and indeed he gives as an example a standard Old Testament type, the Burning Bush as a symbol of the Virgin Birth. This allegory is conceptual rather than visual, but many can be found in medieval art that are clearer, such as Isaac carrying the faggots as a symbol or type of Christ carrying the Cross*" (CAVINESS 1983, 115)

<sup>342</sup> Piotr Skubiszewski atribueix a Bernward de Hildesheim (993-1022) la juxtaposició tipològica d'Eva i la Mare de Déu al Llibre dels Evangelis dit preciós (Hildesheim, Tresor de la Catedral). Els medallons amb les miniatures d'Eva, juntament amb la repetició del tema de la mare amb el seu fill tant per a Eva com per a la Mare de Déu a la porta de bronze de Hildesheim, "*sont les plus anciens exemples conservés d'une juxtaposition directe d'un type vétero-testamentaire et d'un antitype néo-testamentaire dans l'art occidental. Ils appartiennent aux oeuvres rares et isolées précédant l'apparition massive de cette forme particulière de l'iconographie typologique dans la première moitié du XIIe siècle. A une époque où l'on ne disposait pas encore de système d'images cohérent, susceptible de traduire directement les principes de l'explication allégorique de la Bible, les deux exemples de paires typologiques cités naguère apparaissent comme une grande innovation*" (SKUBISZEWSKI 2 1990, 288-289). De fet, tots els plafons de la portes situats a la mateixa alçada poden considerar-se com a tipus o antitipus l'un de l'altre (il 253).

<sup>343</sup> (RABAN MAUR 4 842-846, XVIII,III, col 492); també "*et « viginti boves pascales » prædicatores Novi Testamenti, qui quasi geminatum decalogum in se habent, cum Novum et Vetus Testamentum æqualiter prædicant, pleni dilectione Dei et proximi*" (RABAN MAUR 7 832, 131).

<sup>344</sup> Meyer i Suntrup en situen almenys a tots els nombres entre 12 i 20 que no hem documentat al text (MEYER 2 i SUNTRUP 1987).



presències acumulatives d'ordenació elemental<sup>345</sup> en les quantitats discontinües del nombre de columnes i capitells, dobla l'observació que fèiem per a les contínues<sup>346</sup> de les mesures rígides pel 15 i el 17; unes i altres assenyalen, des de valors simbòlics codificats més que de sobres,<sup>347</sup> el maneig d'un programa iconològic que té l'al·legoria tipològica per tema. Que ningú no esperés que la recepció de l'edifici

<sup>345</sup> Que s'han assenyalat moltes vegades i per a molts edificis: “l'analogie avec Jérusalem peut être encore soulignée par le fait que les sanctuaires de Cuxa comportaient douze portes sur leur pourtour. Ce nombre symbolique renvoie à la Jérusalem céleste qui, selon la description de l'Apocalypse, possédait douze portes ouvertes dans ses murailles” (BONNERY, MENTRÉ i HIDRIO 1998, 224); “comment ne pas déceler une valeur symbolique dans la présence, dans la cathédrale romane de Besançon, de deux groupes de six colonnes? Le choix, à Saint-Genou, de douze colonnes dans le choeur et de douze colonnes appliquées dans l'abside, n'est sans doute pas davantage fortuit, et on peut supposer qu'il en fut de même à la chapelle d'axe de Saint-Sernin de Toulouse, dans le sanctuaire de Valcabrère, ou dans la nef de Saint-Benoît-du-Sault, également décorés de douze colonnes appliquées” (VERGNOLLE 5 1998, 149).

<sup>346</sup> “Num alibi videtur tibi esse quantitatis proprietates, nisi in numero partium, spatiis, atque mensuris, sive illae continuae sint, ut sunt linearum, temporum, caeterorumque quae continua quantitate continentur; sive segregatae sint, certis naturalibusque finibus discretas, ut sunt numeri, atque omnis multitudo, in quibus discreta quantitas constare manifestum est.” (ERIÚGENA 1a 862-866, 1,107)

<sup>347</sup> Que no veiem cap dificultat a acceptar que es manejaven —en general, “dans un Univers compris comme disposé par Dieu selon la mesure, le nombre et le poids, la ratio numerorum, donc le symbolisme des nombres, s'impose comme une clef de déchiffrement du grand livre de la Nature et du Livre par excellence qu'est la Bible” (BEAUJOUAN 8 1991, IX); des del principi, “depuis les premiers Pères, les théologiens ont rapproché cette pensée du cosmos pythagoricien et platonicien de l'antiquité. Il y a dès lors une interrelation étroite entre la théorie de la musique, les sciences mathématiques, la conception du monde et l'architecture” (SUCKALE 1 1989, 42), i també molt després, “déjà Saint Augustin avait admis que les spéculations sur les nombres ne sont pas inutiles pour comprendre certains passages obscurs des saintes Écritures [...] Sept siècles plus tard, Abélard ira beaucoup plus loin lorsqu'il affirmera, en dépit de son nominalisme, que parmi les sept arts libéraux les deux plus indispensables au théologien sont la dialectique et l'arithmétique” (BEAUJOUAN 2 1961, 161);—; com no la tenim a admetre que vagin tenir algun valor operatiu, en algun moment, consideracions com les tan continuadament repetides als repertoris que llistàvem a la nota 91: “columnae, quae domum fulciunt, sunt episcopi, qui machinam Ecclesiae vitae rectitudine in alta suspendunt. Trabes, quae domum conjungunt, sunt saeculi principes, qui ecclesiam continendo muniunt. Tegulae tecti, quae imbrem a domo repellunt, sunt milites, qui Ecclesiam a paganis et hostibus protegent” (HONORI D'AUTUN 1 1130, 1,131) (i idèntic al *Mitræ* de Sicard de Cremona (SICARD DE CREMONA c1 190, 22)), o que “dispositio autem ecclesiae materialis, modum humani corporis tenet [...] latitudo caritas est [...] altitudo vero spes est futurae retributionis [...] Pavimentum humilitas [...] Quatuor laterales parietes, sunt quatuor principales virtutes [...] Haec sunt in Apocalypsi quatuor latera civitatis aequalia. Fenestrae sunt hospitalitas [...] Ostium ecclesiae, est Christus [...] Columnae vero ecclesiae, Episcopi & Doctores sunt, qui templum Dei per doctrinam sicut & Euangelistae thronum Dei spiritualiter sustinent” (GUILHEM DURAND c 1284, 1); Honorio d'Autun al segle XII i Guilhem Durand al XIII recollen, en això, tradicions més que formulades: al segle V, Euqueri de Lió ja veia la humilitat en el paviment, i apòstols en les columnes (EUQUERI DE LIÓ c420, 768); al segle VI, un himne sobre la catedral d'Edessa situava els apòstols a les columnes que enliraven l'ambó (GRABAR 3 1947, 37) (i (IOGNA-PRAT 3 2006, 97-100)); a la *Clavis Melitonis*, del segle VIII, les columnes eren els evangelistes, i Crist, la porta (PSEUDOMELITÓ s VIII); al segle IX, una lectura semblant de les columnes la donava també, entre moltes més, el sempre prolix Raban Maur, “Per columnam apostoli, ut in Paulo: « Jacobus et Cephas et Joannes, qui videbantur columnae esse » (Ga 2,9), quod illi et caeteri apostoli Ecclesiam sustentant” (RABAN MAUR 5 840c, 899-900), i en Raban la porta també és Crist (RABAN MAUR 5 840c, 965-966 i 1031). Altra cosa és la utilitat que puguin tenir, tant els nombres tot sols com una iconografia d'aquesta mena, per penetrar en una arquitectura: és bastant evident que “Guillaume Durand's interpretation of the meaning of the church and its parts could be applied to any basilican structure containing supports, walls, windows, and a roof” (DAVIS 1 i NEAGLEY 2000); i que quan llegim Garcies aplicant-les el seguim més pel color que per res més: “Oliba [...] construxit propiciatorium, ut beatus Moyses super altare, artificii magisterior [...] Bases, inquam, juxta unius hominis incessum quatuor a calce procul altaris posuit, totidemque columnas e marmore rubicundi coloris e singularibus saxis in pedibus septem voluntaria fortitudine erexit, explicite in oraculo Cherubim gloriae obrumbrantia sacrae venerationis figurans, et in columnis martyrum gloriam praemonstrans. Qui corporis passione rubicundi, spiritus puritate candidi [...] doctorumque caterva, qui constantia fortitudinis vel zelo rectitudinis in basibus sustentant plebem junctam summo capiti in unitate fidei. Super capita etiam columnarum, ut candorem ecclesiasticae castitatis imprimeret, ac spiritualium gratiarum flores proficientibus meritis vanos timores tolleret, ex albo marmore capitella statuit, foliato corpore et floribus diversarum modum” (GARCIES 1043-1046, col 1451). Però rendiment a part, si identificacions d'aquesta mena i lectures simbòliques dels nombres es van proposar continuadament almenys durant nou segles, no sembla especialment arriscat contestar afirmativament la pregunta de “si, en prétendant découvrir là des relations numériques à valeur symbolique, les théologiens n'exerçaient pas une certaine influence encourageant des créations artistiques à structure mathématique” (BEAUJOUAN 4 1975, 439), “et qui pourrait de bonne foi déclarer anodin que deux nefes aient le périmètre de la Jérusalem céleste, 144 pieds?” (GUERREAU 5 1998, 197); l'equanimitat d'Eric Fernie quan volia, en relació amb l'arquitectura medieval, que “one of the greatest divides in the study of architectural planning lies between those who think that the proportions and dimensions of religious buildings had a symbolic significance, and those who propose that systems are practical in character” i que “it is clear from numerous contemporary references that people did think of buildings, including their dimensions in symbolic terms [...]. Despite this, it is possible to argue that pious meanings were attached to features after the fact” (FERNIE 15 2002, 8) és d'ordre reglamentari, i les posicions que equilibra són de la naturalesa del partit pres, no de la hipòtesi verificable o no.

hagués de consistir estrictament en la comprensió d'aquesta al·legoria;<sup>348</sup> que l'objectivitat del seu desplegament construït mantingués una relació complexa amb la legitimitat de les interpretacions, que devia limitar només dins de marges molt amplis;<sup>349</sup> que s'entengués que a l'edifici s'hi haurien de buscar també sentits d'altra condició, tots junts al servei d'una finalitat global;<sup>350</sup> que tot plegat fos concebut dins d'unes pràctiques que coneixem poc i que com a màxim coneixerem només en part;<sup>351</sup> tot alhora no desacredita la utilitat de l'anàlisi que interroga aquesta al·legoria tipològica en la pedra que la fa visible, que recorre el sistema que aquells nombres anuncien conscientment manejat,<sup>352</sup> que busca la idea de l'edifici de Rodes a partir de la comprensió del funcionament de l'estructura de la duplicació i la superació. El nostre objectiu no és fer l'ècfrasi de l'edifici,<sup>353</sup> i no pot no referir-se al formal, l'espacial i

<sup>348</sup> “the compositional scheme that utilized a church building [en el trop del mestre d'obres] was not treated as having a fixed content or one specific task, in the manner of a mathematical theorem, but rather as a heuristic, a device for « finding » out meanings, rather than one that « imparts » knowledge or (worse yet) information. The distinction resides in whether you think of a book or a church as an object to be observed and studied for what it is in itself (that is, you determine that it is all by itself an encyclopaedia in symbol-language) or whether you think of it as a machine that you use for social purposes, such as symbol-making, that are both public and personal [...] We tend to make a firm division between reading and creativity now, but it is clear that medieval scholars did not. [...] every verse of the Bible becomes a gathering place for other texts” (CARRUTHERS 1993, 891-892).

<sup>349</sup> “I «simbolisti» hanno spesso l'ambizione di dimostrare, che la simbologia sia alla base della concezione degli edifici, l'architettura dunque derivata dalla simbologia, mentre i «positivisti» amano sottolineare, che gran parte dell'interpretazione simbolica sarebbe a posteriori, dunque non valida per la spiegazione della concezione architettonica delle chiese. Un teologo medievale non avrebbe capito il «problema»: per lui l'interpretazione secondo il «sensu spiritualis» inizia dalle proprietà delle cose ed è un «riconoscere», dunque a posteriori, non un'interpretazione arbitraria [...] Le innovazioni architettoniche erano interpretate simbolicamente a posteriori: ma questa interpretazione aveva un'effetto retroattivo, cominciava a influenzare la scelta di motivi architettonici, perfino la disposizione dell'edificio, senza in qualsiasi caso determinarlo completamente [...] Esiste dunque una stretta interrelazione fra creazione artistica e interpretazione simbolica, mai un semplice nesso di causalità in qualsiasi direzione” (SUCKALE 2 març-juny 1990, 113-114).

<sup>350</sup> “Il ne suffit pas ici de considérer qu'à un sens préétabli viendrait s'ajouter l'effet susceptible d'en assurer au mieux la transmission. Car l'effet participe à la production et à la mobilisation des significations, de même que les significations participent à la production de l'effet de l'oeuvre. Ainsi, l'image doit moins être considérée comme un énoncé appelant un décryptage que comme production singulière d'un réseau de significations, comme dispositif de connaissance engagé dans un processus, comme le désir de Dieu ou la quête du salut” (BASCHET 2008, 173).

<sup>351</sup> “ci sfugge ancora quasi per intero il vero tramite tra modelli e opere costruite, che è, al di là delle analogie formali, un tramite rituale, una successione di azioni inserite nella liturgia delle quali non resta traccia, ma che sono il supporto dinamico sia della progettazione che della fruizione dell'architettura [...] Spogliate di azioni di cui spesso siamo solo superficialmente informati (consacrazioni, circumambulazioni, processioni, ecc), le strutture materiali, e soprattutto gli impianti urbani, ci appaiono come semplici riduzioni a schemi elementari di più complesse strutture; ma volendo considerarle nel proprio contesto storico (come segni in contrasto dialettico con un mondo in movimento) potrebbero rivelare una insospettata rappresentatività di precise funzioni di relazione e di organizzazione socio-spaziale” (GUIDONI 1978, 127).

<sup>352</sup> S'ha sostingut que entre “a symbolism intended by the original designer, or at least present in his mind, and perhaps controlling the form of his building” i “a symbolism read into the building by an observer after its construction” “the latter, if it is in a nearly contemporary source, may not say much about the intended meaning of a particular design, but it will be revealing of more general ideas and attitudes towards architecture in the period” (GEM I 1983, 1); amb independència de la utilitat diferencial de dissenyador i observador més o menys contemporani —en què, no tenint ni l'un ni l'altre, no ens cal entrar- acceptem amb Gem que de l'estudi de la imbricació entre símbol i arquitectura, tant de producció com de lectura, se'n poden esperar resultats.

<sup>353</sup> “Le premier exemple d'écphrasis chrétienne est offert par l'Histoire ecclésiastique d'Eusèbe de Césarée [...] l'efflorescence monumentale contemporaine de la paix de l'Église marque la césure entre le temps jadis, où Dieu faisait entendre sa parole à travers les Écritures, et le temps présent, où les œuvres divines — la cité, la maison du Seigneur, le lieu où réside sa gloire, la montagne sainte — peuvent être vues par les yeux [...] Eusèbe dit en peu de mots toute la difficulté qu'il peut y avoir à concevoir la matérialisation du divin. Le pasteur, « emplis de sagesse et d'intelligence », peut-il être l'« artisan de la construction du Temple selon les symboles des types célestes » {Ex. 31,2-3; Hébr. 8,5)? Comment reproduire le « Temple parfait » ? Dans quelle mesure le visible peut-il « être semblable à l'invisible » ? Telles sont les questions que se pose le panégyriste au moment de parler de l'église édifiée à Tyr et de donner une interprétation allégorique de la construction [...] La description sommaire que le panégyriste fait du bâtiment [...] n'a pas d'autre but que de fournir la matière à une série d'interprétations allégoriques propres à évoquer « les archétypes », « les prototypes intelligibles », « les modèles divins » et « le renouvellement de l'édifice divin et raisonnable dans les âmes »” (IOGNA-PRAT 3 2006, 61-62).

l'extens; però –fantasmes a part- fora de l'exegesi en què l'edifici va poder arribar a constituir-se<sup>354</sup> no hi ha altra forma ni altre espai<sup>355</sup> críticament significatiu que els que són de l'ordre del sobreentès<sup>356</sup> -i en aquests, que en últim extrem són l'objectiu, no hi pervindrem sinó des del que aconseguim fer-nos explícit; no podrem arribar a “*la reconstitution des méthodes d'implantation et, au-delà, [a] la représentation de l'espace sous-jacente*”<sup>357</sup> si pretenem ignorar que allò que tenim la temptació d'anomenar estratègia compositiva és primer un instrument exegetíc.<sup>358</sup>

Duplicacions i superacions, doncs. La més òbvia, muntada sobre el 4 dels paral·lelismes tan senzills que recollíem més amunt, és la dels quatre suports orientals de la nau respecte dels quatre occidentals; dos grups que hem seguit ben definits i ben clarament relacionats –i totes dues coses arquitectònicament i escultòrica.<sup>359</sup> La relació tipològica entre els Testaments (*il 256*) ens haurà de permetre entendre millor el funcionament de la formal entre els dos grups.<sup>360</sup> D'una manera o d'una altra, els de l'oest són de mena

<sup>354</sup> Anna C. Esmeijer volia, el 1978, que no era “*until the Carolingian era [...] that the beginnings of a visual-exegetic method making consistent use of adapted diagrams and schematic arrangements can be indicated [...] None the less, it is not until one comes to the 11th and 12th centuries that one can refer to visual exegesis as a system of more or less fixed rules*” (ESMEIJER 1978, X). Ella mateixa matisava l'inici carolingi: “*the mystical significance of images is to some extent recognized in the Libri Carolini but the contemplation of nature and the reading of the Bible are considered better methods of ascending to God*” (ESMEIJER 1978, 7), però proposava que “*a growing recognition of the mystical function of the image, alongside the didactic and pedagogical one, may have been promoted by the fact that from the 2nd quarter of the 9th century onwards platonic and neoplatonic writings were becoming better known in the west*” (ESMEIJER 1978, 8).

<sup>355</sup> “*Georg Germann hat in seiner Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie mit Recht das Mittelalter nur kurz abgehandelt und sich, auf Otto von Simson gestützt, weitgehend mit den theologischen Fragen der Bau-Ikonologie befaßt. Auch Hanno Walter Krufft kommt in seiner Geschichte der Architekturtheorie zu dem Ergebnis, daß die « symbolische Interpretation des Kirchengebäudes und seiner Teile, die für die theologische Interpretation die typische ist, [...] nicht auf eine architekturtheoretisch-ästhetische Konzeption schließen läßt [...] Das Übergewicht philosophischer, theologischer oder mathematisch-geometrischer Aspekte zeigt deutlich, daß im Mittelalter die Beschäftigung mit der Architektur aus heterogenen Quellen gespeist wurde »*” (BINDING I 1991, 18-19). De manera curiosa –i convenientment retallada per Binding-, el text de Krufft, després de proclamar el domini d'aquests “*philosophischer, theologischer oder mathematisch-geometrischer Aspekte*” a l'hora d'alimentar heterogeniament l'arquitectura, en conclouïa, en una cabriola que substituïa -la mà més ràpida que la vista- dispersió per manualitat, que “*eine eigene Architekturtheorie hat das Mittelalter nicht hervorgebracht und nicht hervorbringen können, da Architektur als « ars mechanica » auf einer unteren Stufe der Wissenschaftshierarchie stand*” (KRUFFT 1986, 43).

<sup>356</sup> “Existim, diu Heidegger, enmig d'un complex sobreentès; i la tasca de l'hermeneuta, en termes filosòfics, però també en termes literaris, consisteix a fer explícit aquest sobreentès anterior a tota perquisició nostra. La literatura, segons aquesta formulació heideggeriana, serà entesa [...] com a «emergència» a la consciència individual d'un entrellat de significació preexistent, d'una «concepció del món» que, en certa manera, «atrapa» vulguis que no tota manifestació simbòlica dels individus” (LLOVET 1996, 225).

<sup>357</sup> L'expressió és d'Alain Guerreau (GUERREAU 13 2000, 327); la recull Philippe Bernardi (BERNARDI 2001, 207).

<sup>358</sup> (HUGHES 2006, 185). Hughes remet a Marcia A. Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France* (KUPFER 1993): “*these works, through their formal arrangements, act as an exegetical mode themselves. As Marcia Kupfer has said in relation to Romanesque murals, visual exegesis is « a nonlinear mode of narration that correlates the dynamics of perception and interpretation. The viewer comprehends the various particular elements in light of the global arrangement in which they are subsumed »*” (HUGHES 2006, 183). En el text citat, Kupfer es refereix concretament a les pintures de Vicq, i Hughes la força una mica per fer-li dir el que vol dir; però és cert que Kupfer formula el tema ja des de la introducció del seu llibre i el desplega particularment al capítol quart.

<sup>359</sup> I una qüestió prou important, aquesta dels dos grups de quatre suports, els uns amb columnes dins de la nau i els altres no, com perquè es repeteixi a Sant Andreu de Sureda -tantes vegades posat en relació amb Sant Pere de Rodes-, fins passant per sobre del fet que allí de suports exempts només n'hi ha sis (*il 260*).

<sup>360</sup> S'han proposat raons litúrgiques per a diferenciacions de suports relativament anàlogues en esglésies dels segles XI, XII i XIII; Eric Fernie volia corregir amb aquesta explicació la que les entenia com a modificacions del projecte: “*a number of churches of the eleventh and twelfth centuries have supports at the east end of the nave which break the pattern, whether uniform or alternating, of the rest of the arcade. English and French examples of this phenomenon are normally explained as the result of a change of plan after a building break. Further examination of some of these examples, namely the abbeys of Romsey and Peterborough and the cathedrals of Norwich and Laon, indicates that it is more in accordance with the evidence to consider these as special supports designed to mark the position of the nave altar or the division between the lay and the clerical parts of the building*” (FERNIE 04 1984); en aquell seu article

material i els de l'est apunten a l'enlairament espiritual (il 257); el pilar del nucli –aquí atenuat i allí ben visible– és idèntic, i la diferència s'encarrega a les columnes, que a l'est doblen les de l'oest, setze a vuit,<sup>361</sup> i que efectivament s'hi enfilen fins a la volta on a l'oest es queden a rebre els formers (il 258): els suports de l'oest s'acaben a l'alçada dels blocs d'imposta dels capitells, que tenen continuïtat sobre tota la cara del pilar i el tallen completament (il 259a); i els de l'est superen aquest límit i s'enlairen amb la columna superior fins als doblers de la nau (il 259b). No és l'únic límit horitzontal de l'oest que l'est oblida: per sota, el vol seguit de la cornisa del pedestal de l'oest marca la llarga arrencada comuna de pilar i columnes més de deu peus per sobre del nivell que trepitgem; a l'est, el pedestal trenca endavant cap a la nau i individualitza almenys la cara que hi presenta en relació amb la columna que hi entra (il 261), amb un front relativament molt estret (il 262) que és només d'ella; sempre som sota terra, tal com havia vist Domènech,<sup>362</sup> però l'est baixa a carregar en aquesta nostra fondària, que l'oest ignora. Altrament: el sistema definit als suports de l'oest és reproduït i transcendit, amunt i avall, als de l'est.

Ja hem assenyalat, però, que l'estatut de les columnes superiors és més complex que el d'elements que formen part dels suports verticals: que també s'integraven en una alineació de quatre columnes per banda -o columnes i semicolumnes- situades sota els doblers (il 263). Aquí dalt també hi ha una lògica horitzontal que val per a tota la longitud de la nau; i com abans columnes i pedestals dels suports de l'oest, les columnes que es disposen a eix amb ells també són només d'aquesta seva horitzontal: van amb el dobler i manquen de cap mena de continuïtat per sota dels blocs d'impostes.

De fet, al cos de les naus de l'església, l'única arquitectura coherentment contínua de terra a la volta és la que arrenca de l'avançament dels pedestals de l'est i hi superposa les columnes fins als doblers: no és només a l'oest de la nau on hi ha la distància que aquí es dramatitza amb la juxtaposició en altura d'elements inconnexs. A les naus laterals, tots els suports presenten el mateix tall que suposa el vol de la cornisa del pedestal que els de l'oest encaren a la nau central (il 264); les pilastres que, sobre els murs exteriors, es corresponen amb els suports de l'oest, queden escapçades si fa no fa a l'alçada dels plints de les columnes i ja no continuen amunt, i els pilars dels mateixos suports no passen més amunt de l'alçada dels blocs d'imposta, amb què els doblers de l'oest de les naus laterals han d'arrencar de mènsula (il 265).<sup>363</sup> A l'est, pilars i pilastres es van alçar fins a aquests doblers: però tots els arcs surten precàriament dels uns i les altres amb impostes curtes, irregulars, entregirades (il 266), ben lluny de l'acord per reducció de la secció del mur fins a l'amplada de l'arc que és norma a la capçalera, d'elaboració vulgarment simple però concebut a l'extrem oposat de la consciència de la interrupció que aquí s'evidencia amb tanta candidesa. I encara, les pilastres de més a l'est s'escanyen a mig aire (il 267a i b);

---

l'listava de l'ordre de trenta casos de diferenciació, i no només anglesos o francesos, sinó també alemanys i italians. El 1987 insistia en la idea estudiant amb més intensitat la catedral gòtica de Laon: trobava a l'Ordinari de l'església d'entre 1173 i 1228 indicacions de l'existència d'un espai litúrgic important a la nau, a l'oest del cor litúrgic, que contenia almenys un crucifix i probablement un altar de la Santa Creu i afirmava l'existència relativament generalitzada, abans del segle XIII, de santuaris a les naus de les esglésies, tan monàstiques com seculars (FERNIE 06 1987). Òbviament, entre fonamentació iconogràfica i hipotètics usos litúrgics no hi ha incompatibilitats documentables.

<sup>361</sup> I tenim –només faltaria– un text de Raban Maur per donar-ne raó: “*in sedecim ergo duplex constat octonarius, et in lege octava die carnalis circumcisio agi fuerat instituta. In Evangelio et specialis circumcisio cordium, et futura corporum eodem numero expressa est resurrectio, quando hi qui evangelicorum octo beatitudinum species rite in hac vita servaverunt, ad æternæ remunerationis in cœlesti regno conscendent præmium*” (RABAN MAUR 8 834, 393).

<sup>362</sup> v el text que remet a la nota XXXI de les pàgines 1-8.

<sup>363</sup> Ja hem observat –v nota 271– que al sud n'hi ha una que no arriba a alçar-se de terra, tot i haver estat formada al tall de la pedra del terreny.

degué ser així també a les encarnades amb els segons suports, malmeses després arran de la construcció de la tribuna del XVII (il 11, 268)<sup>364</sup> i ara restaurades contínues; es van picar en obra per corregir un error o la motllura refosa s'hi va incloure d'origen: ni en l'un cas ni en l'altre la raó pot ser de naturalesa formal, com no pot ser-ho tampoc la que fa decidir la disposició dels capitells sense fust de la nostra primera irritació a les pilastres extremes (il 269), tan comprensibles des de la inscripció dels nombres significatius; i caldrà continuar explorant aquesta via per poder trobar una explicació.

Hem manejat més amunt la identitat de les dimensions exteriors de l'església i el Temple de la visió d'Ezequiel; també com al Temple d'Ezequiel –i al de Salomó-, a l'església la relació de la longitud de la nau amb la del santuari és –ja ho hem vist- de 2:1. Al Sant d'Ezequiel, “*facies sanctuarii, aspectus contra aspectum. Altaris lignei trium cubitorum altitudo, et longitudo ejus duorum cubitorum : et anguli ejus, et longitudo ejus, et parietes ejus lignei. Et locutus est ad me : Hæc est mensa coram Domino.*” (Ez 41,21-22); la descripció del Temple de Salomó inclou també un altar, ara d'or, a l'hecal (1R 7,48; 2Cr 4,19); i la del Tabernacle, un “*ad adolendum thymiana, de lignis setim [...] vestiesque illud auro purissimo*” (Ex 30,1-3), en posició anàloga davant del vel i compartint l'espai del Sant amb el canelobre i la taula de la proposició (Ex 26,35) (il 270), “*coram propitiatorio quo tegitur testimonium, ubi loquar tibi*” (Ex 30,6). No tenim cap notícia de la litúrgia del primer moment, a Rodes,<sup>365</sup> ni sabem res sobre la ubicació possible d'altars a la nau;<sup>366</sup> però

<sup>364</sup> v nota 59.

<sup>365</sup> No és una mancança específica del cas: a Catalunya, “els llibres litúrgics d'aquests segles [finals X-mitjan XII] també [com els anteriors] són molt parcs en rúbriques [que indicarien com s'utilitza l'espai de l'església en la litúrgia], i no serà fins a mitjan segle XII, que en la progressiva fixació dels ritus litúrgics catedralicis i monàstics apareixeran les «Consuetes», en gran part encara inèdites, on ja es reglamentarà fins als mínims detalls el desenvolupament de tots els ritus sagrats” (GROS 2 1992, 34). De l'organització interior de l'església no en sabem sinó el poc que n'explica, cosa de sis segles després del moment que ens interessa, Jeroni Pujades a la *Corònica universal*, v nota 59; fa referència a un altar entre columnes, a la nau central, però explica també que en això hi ha hagut canvis des de l'última vegada que havia estat al monestir.

<sup>366</sup> A les naus de l'església de la planta de Sankt Gallen se'n compten deu (il 75), i no saber-ne res aquí no és menor: de l'espai sagrat a l'època dels merovingis s'ha dit que “possède lui-même une structure éclatée, puisque, à l'intérieur de ces zones marquées par Dieu, le croyant s'attache à certains objets ou monuments précis qui, parce qu'ils ont été touchés par le saint, concentrent en eux des forces surnaturelles [...] Le caractère tangible et localisé, presque physique, du sacré, à l'époque mérovingienne, apparaît de manière éclatante dans le cas de reliques. Celles-ci font partie des richesses les plus précieuses au haut moyen âge [...] La puissance d'un saint peut donc se mesurer avec une balance, et possède un poids réel, perceptible, de même qu'elle se manifeste en un lieu précis, sacré” (CARDOT 1987, 246-247 i 251-252); i “pour le croyant qui pénètre sous sa voûte, l'espace se démultiplie, éclate en univers discontinus que pourtant conjoint l'unité physique de l'édifice, englobante et comme intravertie [...] L'espace ecclésial est celui de la prière, collective ou individuelle, jalonné d'images sculptées, peintes, déposées, ainsi que des meubles ou des bijoux, aux lieux prescrits de la nef, des chapelles, des colonnes, de la voûte” (ZUMTHOR 1993, 100-101); no que no hi hagi jerarquia en aquesta multiplicació, “one of the things which emerges from a careful study of the surviving ordines is the perceived characteristics of each part of the structure: the importance of defining the boundaries of the building and the differences between the interior and exterior walls: the liminal space of the doorway; the twin foci of the centre of the nave and high altar; and the precise significance of the floor” (GITTOSS 2003, 99-100). A Rodes, els únics elements d'anàlisi que ens queden són els que subministra l'edifici mateix, però podem entendre que aquesta idea de discontinuïtat, de concentració i de fita continua essent-nos útil: s'ha explicat com una comprensió de l'espai de l'església, independent de la sacralitat de la relíquia, “le développement du drame liturgique montre [...] que l'ensemble de l'édifice n'a été que lentement intégré au jeu [...] L'espace répond d'abord à des normes qualitatives et en même temps il est perçu comme discontinu. C'est sans doute cette particularité de l'espace de l'église qui devait amener les organisateurs de jeux liturgiques à vouloir le préciser en isolant les lieux dramatiques, en les surélevant sur des estrades. L'estrade ainsi construite était à la fois isolée et signifiante de par la distance qui la séparait du sol de l'édifice et qui en faisait un espace parfaitement théâtralisé mais en même temps –par sa place dans l'église- relié à tous les autres lieux de jeu répartis dans l'édifice, à même le sol” (KONIGSON 1975, 52), i com una característica general de l'espai medieval, sense cap relació amb el sagrat, ja a nivell geogràfic; així, Patrick Gautier: “[la geografia de Roger Bacon, de Guillem de Saint-Cloud, d'Albert Magne, de Gerard de Feltre] n'était pas la même que la nôtre, car elle supposait un espace différent : un espace non pas homogène et abstrait, mais un espace de qualités concrètes. Cet espace aristotélicien pouvait être représenté par une figura, à la façon de Roger Bacon, et même avec des intentions pratiques [...]: comme un ensemble de points situés sur la surface de la sphère terrestre soumise aux influences célestes, ce qui suffisait à répondre à leurs besoins” (GAUTIER D'ALCHÉ 2 2000, 436); amb Gautier, només Eriúgena hauria arribat a expressar la intuïció d'una altra idea: “Jean Scot s'efforce de concevoir l'espace aussi bien céleste que terrestre non pas comme un ensemble d'objets concrets, mais comme un substrat abstrait, où

que l'articulació vertical que relliga els registres horitzontals altrament independents que l'arquitectura ha disposat els uns damunt dels altres es centri als suports de l'est i s'hi limiti, que no pugui construir-se sinó en aquest indret de la nau davant del santuari on no cal forçar gaire res per proposar un paral·lel amb aquell punt privilegiat del Sant dels Temples i del Tabernacle des d'on és possible sentir Déu,<sup>367</sup> és el corol·lari esperable de la idea que la superposició dels ordres sobre els pedestals celebra la superació del Vell Testament per part del Nou. L'error d'haver començat unes pilastres que no hi haurien de ser, o el que els picapedrers haurien corregit buidant motlures en les pilastres que ja s'havien construït, o simplement el motiu que no permet que hi hagi pilastres contínues del paviment als arcs de la volta —els murs no compten: ja no comptaven a l'hora de dimensionar, quan totes les mides es prenen a cara de pilastra—, és exegetic: en el temps de l'Església per anar amunt només hi pot haver un camí,<sup>368</sup> i és el del Nou Testament que l'ha fundada.<sup>369</sup>

---

*la mesure est une opération de l'esprit, non une activité pratique. Les questions du disciple, ses certitudes naïves, révèlent sans doute la difficulté qu'il y avait à se représenter un espace formé de lignes imaginaires et de lieux déterminés par des distances angulaires"* (GAUTIER D'ALCHÉ 2 2000, 403-408).

<sup>367</sup> Déu indica a Moïses que se li manifestarà al Tabernacle, "*supra propitiatorium*" (Ex 25,22) sobre l'arca; del propiciatori, mana que "*duos cubitos et dimidium tenebit longitudo ejus, et cubitum ac semissem latitudo*" (Ex 25,17), amb els costats en relació 5/3, doncs. Entre els angles entrants dels suports de l'est mesuram, arran de terra i a la cara sud, 13,33 peus; i a la cara est, 22,13 peus (il 224). Aquestes distàncies, amb la previsió d'un vol d'1/3 de peu a la cornisa del pedestal, que ja hem manejat, esdevenen, a aquesta alçada, 12,666 i 21,466 peus, que divergeixen entre un 0,7% i un 1% dels 15/20 i 15/12 de perxa de 17 peus que acotem a la reconstrucció del projecte de la nau al moment que es van construir aquests suports (il 225), i que estan igualment en aquesta relació de 5/3; estrictament, seria un objecte de l'interior del Sant dels Sants del Tabernacle, i no del Sant, el que hauria servit per proporcionar la planta: continua essent la col·locació a la part inferior de la materialitat del Vell Testament; per a Bianca Kühnel, la utilització del Tabernacle en aquesta relació amb la Jerusalem celestial seria conseqüència de la difusió de la *Topografia cristiana* de Cosme l'Indicopleustes (KÜHNEL 2 1987, 155).

<sup>368</sup> La columna com a marca de camí i, d'una manera o una altra, de moviment, no és cap imatge estranya: és la primera al·legoria que li proposa Raban Maur: "*Columna est divinitas Christi, ut in Exodo columna ignis praecessit populum per noctem (Ex 13,21) [...] Columna, humanitas Christi, ut in Exodo columna nubis praefuit populo per diem (Ex 13,22)*" (RABAN MAUR 5 c 840, 899-900).

<sup>369</sup> Un camí d'accés a les realitats que vindran quan s'acabi la història, amb conseqüència arquitectònica que desenvolupem en el text; però l'Església no és estrictament històrica en el sentit vulgar —ni tan sols el món no ho és, perquè de la lectura de l'Apocalipsi, Víctori de Petàvia ja entenia, al segle III, que la ciutat santa vindria en "*his prouincis*" (VICTORÍ 258, XXI,2). Lubac ja va explicar la pertinença només parcial de l'Església a la història: "*La prophétie juive, celle des anciens prophètes comme celle des apocalypses, était eschatologique. Elle annonçait un ordre de choses définitif qui devait se substituer à l'ordre — ou au désordre — actuel, et plus le temps du Messie approchait, plus cet ordre définitif était en même temps conçu comme transcendant : une Demeure céleste [...] Le Messie venu, son œuvre accomplie, lui-même ressuscité, le temps continuait son cours [...] Un hiatus s'était ouvert entre le premier et le dernier avènement. L'Église y déroulait son existence, pour une durée indéterminée [...] tout le mystère du salut, sans doute, avait été révélé, mais il ne serait pleinement compris et la fin des temps n'aurait lieu que lorsque l'Agneau vainqueur aurait achevé de rompre les sceaux du Livre. Il n'était révélé encore qu'à la foi; [...] Après le « miroir » et l'« énigme », ce serait le « face à face » [...] Il fallait donc, semblait-il, concevoir le Nouveau Testament, vérité par rapport à l'Ancien, comme simple « image » par rapport à la réalité dernière, encore à venir. [...] en attendant, de même que le peuple Hébreu avait préfiguré le peuple chrétien, ainsi l'Église de la terre, par le déroulement de sa liturgie, portait le signe des solennités du siècle futur. [...] Cette perspective trouvait son expression dans un mot, un adverbe: interim; [...] le croyant [...] tient déjà « la substance des choses qu'il espère » ; il a déjà pénétré, quoique secrètement encore, dans le royaume. [...] La communauté chrétienne primitive [...] avait eu « une conscience intense d'être à la fois l'Israël de Dieu et le royaume céleste anticipé sur terre ». [...] Dès maintenant, sur terre, avec sa discipline et sa règle de foi, avec son magistère et sa succession apostolique, dans sa condition précaire et militante, l'Église de Crist était déjà « l'Église céleste » (Origenes, De princ., l. IV, c. II, n. 2). [...] Dans cette perspective plus profonde, montrant l'identité mystique de l'Église du ciel et de celle de la Terre, — du Nouveau Testament et du Testament éternel, — l'anagogie faisait naturellement corps avec l'allégorie : elle donnait le sens doctrinal de l'Écriture en plénitude" (LUBAC 1959, la part, volum 2, X,1); ja hem recollit una observació d'Yves Christe sobre el tema a la nota 190, on plantejava la identificació entre l'Església del món i la Jerusalem celestial; en el seu continuat treball d'estudi de la iconografia apocalíptica, Christe ha tingut sempre interès a historitzar la lectura admesa del text, i ja assenyalava el 1976 que "*l'Apocalypse [...] ne se présente donc pas comme une révélation dramatique sur les seules fins dernières du monde et des individus, ni même comme un récit continu, de type historique*" (CHRISTE 03 1976, 81); el 1979 veia fonamental, per a la generalització d'aquesta posició, el comentari de Ticoni: "*le dernier quart du IVe siècle et le début du siècle suivant marquent un tournant radical de l'exégèse apocalyptique. Vers 385, Ticonius publie son commentaire, et peu de temps après, Jérôme qui déjà subit son influence corrige celui de Victorin de Pettau, composé à la fin du IIIe siècle. [En Ticoni] l'Apocalypse n'est plus considérée comme un écrit polemique anti-romain,**

L'enlairament a través del Nou Testament ho és, en particular, cap al coneixement anagògic de les realitats últimes, i si la duplicació dels suports de la nau es refereix a la genèrica entre Testaments, la continuïtat vertical en marca una de concreta en aquest sentit: l'església és el Temple d'Ezequiel per les seves dimensions exteriors quan arrenca dels fonaments, i el Temple és el tipus veterotestamentari de la Jerusalem apocalíptica;<sup>370</sup> a Sant Pere de Rodes, aquesta relació tipològica és actualitzada – i no de

---

*tourné vers les promesses et vers l'attente inquiète du Royaume post-parousiaque*" (CHRISTE 05 1979, 110); com que, seguint aquell mateix text de 1979, "il n'existe pas d'iconographie apocalyptique réellement constituée avant la fin du IV<sup>e</sup> siècle, et il ne semble pas que ce texte ait joué un rôle important dans l'imagerie chrétienne avant les années 400" –tot i que això directament contradit per Clementina Mazzucco (MAZZUCCO 1983, 50)-, els usos més visibles del text en l'art ja s'haurien fet des de la visió triomfal dominant a partir d'aquell moment, plenament acceptada per una Església gens interessada en grans trasbalsos: "L'image de la souffrance, l'idée du doute, la possibilité de l'échec sont tellement absentes des liturgies triomphales qui célèbrent les fastes de son [de l'Església] émergence à la souveraineté totale, qu'on peut se demander si une telle sérénité ne recouvre pas simplement une volonté d'ignorer la réalité de l'histoire, ses vicissitudes passées, présentes ou à venir. Jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, [...] les annotations narratives sont soigneusement écartées du répertoire apocalyptique monumental. Elles restent confinées à l'intérieur des livres illustrés [...] L'insertion d'éléments narratifs tirés de l'Apocalypse dans les compositions dominées par une image triomphale est néanmoins fréquente à partir du haut Moyen Âge, à partir du XI<sup>e</sup> siècle surtout" (CHRISTE 13 1996, 55-56); i en contrapartida, "ne serait-il pas [el gran art monumental] simplement une réponse publique et officielle aux déviations de toute nature, politiques ou doctrinales, qu'une lecture trop littéraire ou trop historicisante de la Vision de Patmos pouvait engendrer en des moments difficiles? Qu'on en présente alors une version « edulcorée », exclusivement triomphale, dépouillée de toute tension dramatique, sans allusion aucune aux cataclysmes et aux menaces qui emplissent ce texte d'un bout à l'autre, relève d'une saine politique de l'image. Au même moment, la propagande officielle, dans l'art, la numismatique, l'épigraphie et les panégyriques, n'agit pas autrement" (CHRISTE 13 1996, 24-25). En continuïtat explícita amb Christe en aquestes qüestions, Peter Klein ha insistit en el domini de la interpretació no històrica –"déjà au IV<sup>e</sup> siècle ce sens historico-prophétique [de l'Apocalipsi] fut abandonné et remplacé par un essai d'interprétation allégorique et symbolique, inspiré du commentaire sur l'Apocalypse du théologien nord-africain Tyconius [...] L'interprétation de Tyconius est centrée sur le règne actuel du Christ et de son Église, sur la Première Venue du Christ [...] Cette interprétation spiritualiste et moralisante de Tyconius a dominé toute l'exégèse occidentale de l'Apocalypse jusqu'au tournant radical de Joachim de Fiore (1130-1202), qui a, en partie, rétabli la conception historico-prophétique du dernier livre de la Bible" (KLEIN 4 1981, 123-124)- i n'ha tret, en el terreny de les formes, les mateixes conclusions sobre "the primarily timeless and triumphal character of these motifs, which, as Yves Christe has argued, may be understood as renderings of the « present parousia »" (KLEIN 8 1992, 161) . En resulta una comprensió complexa anàloga a la que explicava Lubac: "la vision de Jérusalem se rapporte aussi bien au présent qu'au futur, à des réalités déjà réalisées et à d'autres qui ne sont pas encore accomplies" (CHRISTE 05 1979, 129), renovada pels comentaris posteriors al de Ticoni fins als segles XI-XII –"Although the Apocalypse commentaries of Victorinus/Jerome, Tyconius and Primasius still circulated, and were even recopied, after the eighth century, the particular selections from this earlier tradition compiled and arranged by Bede and Ambrose Autpert [c 760] became the major sources for Carolingian commentary [...] That the Apocalypse was assumed to be an allegory of the Church is evident throughout Carolingian exegesis [...] early medieval exegesis presents the Apocalypse as a book about the integrity and purity of the Church on earth" (MATTER 1992, 48-49)- que haurien servit perquè la interpretació iconogràfica es mantingués també constant; així, sobre el cicle de l'Apocalipsi de Sant Hilari el Gran, a Poitiers, "en montant dans le sanctuaire surélevé, on passait de l'illustration de l'Église du diocèse à celle de l'Église universelle, triomphant avec le Christ. En effet, le peintre a sélectionné dans les images de l'Apocalypse celles qui ont été interprétées comme la victoire de l'Église affrontée aux difficultés du monde: les cavaliers, la Femme et le dragon, le combat de Michel et ses anges. [...] Il nous semble que le programme sélectionné dans la frise apporte une vision de l'Apocalypse plus sereine que catastrophique" (CAMUS 1989, 130). De tota manera, això matisa de manera important, però no nega del tot, que "l'avènement du Christ marque l'accomplissement du temps par la réalisation des promesses faites par Dieu aux Patriarches et aux Prophètes avec qui Il a fait Alliance. Mais le salut ne sera pleinement achevé, les temps vraiment accomplis que quand l'histoire de ce monde arrivera à son terme lors du deuxième avènement du Christ pour le Jugement final. [...] ce double accomplissement est une des composantes du temps médiéval" (DELUZ 1993, 189), perquè "tout en n'étant plus « historiques », les choses « célestes » et « spirituelles » sont, par rapport à nous qui avons à vivre dans le temps, des « choses futures »" (LUBAC 1959, 1a part, volum 2, X,1).

<sup>370</sup> La superació del Temple amb la ciutat santa és el tema que explica els detalls de la visió d'Ethelwulf el 815, per exemple:

*Candentem subito nimium conspeximus urbem.  
Rorifluas muri cernuntur lambere nubes,  
ostia laxata nituerunt cardine clausa.  
Candidus interius, pavido comitante ministro  
ingreditur ductor; paruerunt septa sacelli,  
que crucis in speciem pulchre fabricata manebant,  
ast domus interior, nimio candore coruscans,  
iamque rotunda suis formabat moenia saxis.  
Sed domus exterius magnis minimisque per omne  
porticibus spatium muri subfulta manebat,*

manera retòrica o convencional, com s'ha continuat invocant molts segles després en qualsevol església,<sup>371</sup> ni en el terreny de les referències simbòliques paral·leles sense incidència en el projecte,<sup>372</sup>

*e quibus inde plagas bis binae quattuor orbis  
aspiciunt, sursum spatientes edita muri,  
inter quas modice uariantur in ordine celle.  
Frontibus hae nitidis cingentes undique templum  
marmore premiram monstrant spectantibus aulam.  
Ast pauimenta domus medii sub culmine templi  
aurea mirifice portabant munera mense.  
Crux ueneranda nitens precelso stipite surget  
uertice de mense nimium candente smaragdo.  
Aurea cum gemmis flammescit lammina fuluis*

(ETHELWULF 815c, 706-725); Ethelwulf veu una ciutat, però hi entra amb el guia resplendent, com Ezequiel entra al Temple; tot i que a la Jerusalem celestial no hi ha santuari, hi troba una església; els murs de l'església tenen forma de creu, però està envoltada de cel·les fins al cim del mur, com el Temple; al mig de l'edifici hi ha una taula meravellosa amb molt d'or, com d'or és l'altar que hi ha davant de l'hecal, ben bé al mig del Temple; i naturalment, sobre la taula hi ha la creu.

<sup>371</sup> Literalment qualsevol església: el ritual de la consagració “se fixe dans les années 840 [...] À l'âge de la Réforme de l'Église [a mitjan XI ...] est alors en passe de devenir le plus fastueux de la liturgie latine [...] le préalable obligé à l'accomplissement dans l'église des sacrements qui engendrent la communauté chrétienne” (LOGNA-PRAT 3 2006, 19; també 317); s'hi canta l'himne *Urbs beata Jerusalem* –documentat a Poitiers al segle X (KONRAD 1965, 535)- i s'hi llegeix Ap 21,2-5, on “ego Joannes vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo. Et audivi vocem magnam de throno dicentem : Ecce tabernaculum Dei cum hominibus, et habitabit cum eis [...]”. La condició privilegiada de l'edifici com a lloc de relació amb Déu s'hi referma amb l'exclamació de Jacob a Gn 28,17, “quam terribilis est, locus iste! non est hic aliud nisi domus Dei, et porta caeli!” (STOOKEY 1969) (i també (SMITH 2 2000, 71). De referències a la Jerusalem celestial en els rituals, se n'han proposat puntualment d'altres: a Sant Miquel de Hildesheim s'han recuperat dels fonaments pedres amb el nom dels apòstols, perfectament d'acord amb la indicació d'Ap 21,14 (v nota 376): “on the foundation stone uncovered in 1906 were inscribed the names Mathias and Benjamin, apostle and prophet, along with the date and Bernward's name. The likelihood is that there were twelve of these stones: one other fragment that was uncovered had the letters IAS inscribed, perhaps for Jeremias. It is conceivable [...] these formed part of an elaborate foundation-laying ritual at the beginning of construction” (PLANT 2003, 40-41). El ritual continua dient avui que “ex eo quod est aedificium visibile, haec domus peculiare signum existit, Ecclesiae in terris peregrinantis et imago Ecclesiae in caelis commorantis” (KACZYNSKI (ed) 1988, 150). De comparacions d'una construcció material amb la Nova Jerusalem n'hi ha de molt anteriors, i sembla que la primera que tenim, tal com assenyala Grabar el 1946 (GRABAR 2 1946, 236), és la d'Eusebi de Cesarea a la *Vida de Constantí*, del 337, “Quomodo ecclesia Servatoris extracta fuerit, quam prophetæ novam Hierusalem appellaverunt” (EUSEBI DE CESAREA 2 337, III,XXXIII), tot i la insistència de la bibliografia - (DEICHMANN 4 1964, 55-57), (COLLI 2 1983, 119), (NAREDI-RAINER 1994, 48), (CHRISTE 13 1996, 161)- a trobar-la ja al panegíric que va pronunciar arran de la consagració de l'església de Tir, entre el 316 i el 319, que va incloure després a la *Historia ecclesiastica* (EUSEBI DE CESAREA 1a 324, X,IV) –on no s'explicita; Heitz forçava el text d'Eusebi a la *Vida* per fer de l'Anàstasi, i no de la basílica, la Nova Jerusalem, i justificar així les Jerusalems celestials circulars de l'Edat Mitjana i de després: “dans l'esprit de l'homme médiéval, la Jérusalem nouvelle succède à la Jérusalem ancienne [...] La Jérusalem nouvelle, bâtie par Constantin autour du Saint-Sépulcre, remplace dans l'imagination des artistes la cité de la promesse telle que l'avait vue saint Jean [...] l'Anastasis, la rotonde du Sépulcre. Depuis quinze siècles, mosaïques, fresques, miniatures, objets d'orfèvrerie, nous conservent l'image de la ville céleste sous cette forme” (HEITZ 1 1963, 132-133). En tot cas, a l'època de Sant Pere de Rodes, la relació era prou assumida com perquè Gerbert s'hi refereixi ben bé de passada en una seva carta de cap al 994: “Verumque proverbium est : « Tua res agitur, paries cum proximus ardet ». Et divinus sermo : « A sanctuario meo incipite », id est a regni fundamento, et ab arce” (GERBERT D'ORLHAC 6 994c).

Tornant a la litúrgia, tant a la visigòtica com a la merovingia, la ciutat que ve del cel hi apareixia de més maneres. “Le 17<sup>e</sup> canon du Concile de Tolède en 683 faisait obligation, sous peine d'excommunication, de lire l'Apocalypse de Pâques à la Pentecôte, selon un usage qui a prévalu presque partout en Occident durant tout le Moyen Âge” (CHRISTE 13 1996, 43); i efectivament, l'Apocalipsi es llegia durant l'octava pasqual (FÉROTIN 1912, 529 i s): concretament la lectura d'Ap 21,9-23 amb la Jerusalem celestial era, a Toledo i a mitjan segle VII, la del segon diumenge després de Pasqua (MEER 1938, 468-469); els versicles immediatament anteriors, Ap 21,1-8, també amb la ciutat de Déu, es llegien a París el dissabte de Pasqua, si fa no fa a la mateixa època (MEER 1938, 471). Higiní Anglès volia, el 1935, el *Cant de la Sibila*, de tema apocalíptic, cantat a Ripoll des del segle X: “un altre cant celebèrrim a l'Edat Mitjana, que tingué una gran influència educadora, i en l'execució del qual prengué part el poble, és el cant de la Sibila practicat a Ripoll, almenys des del segle X. Els versos *Judicii signum* al·legats ja en grec per Constantí en el Concili de Nicea, traduïts en llatí per Sant Agustí en la Ciutat de Déu, foren executats després de la sisena o novena lliçó a les matines de Nadal a França, Itàlia, Castella i principalment a Catalunya, almenys des del segle X [...] El cant de la Sibila representa, doncs, per a Catalunya el drama més antic dels que coneixem; ell comença almenys al segle X a Ripoll, i s'escampa arreu de la Catalunya on perdura fins al XVI” (ANGLÈS 1935, 288-289) –Paul Aebischer no veia creïble tanta antiguitat (AEBISCHER 2 1972), però sembla que se'n conserven manuscrits musicats des dels segles IX-X. Quant al calendari de l'adopció de la litúrgia romana a Catalunya, Mundó la situava a principis del segle IX, de seguida de la conquesta franca (MUNDÓ 5 1971, 42) i



(MUNDÓ 3 1967, 187); i amb ell, almenys per a la diòcesi d'Elna, Robert Amiet (AMIET juny 1978, 77)); Lluís Serdà proposava un canvi gradual al llarg del mateix IX, “amb un procés més lent a Catalunya que a la Septimània, a l'occident (Urgell) que a l'orient” (SERDÀ PRAT 1967, 18); i per a Alexandre Olivar, que explicava que al segle X es dotaven esglésies acabades de consagrar amb llibres litúrgics visigòtics, la nova litúrgia no s'havia pogut imposar del tot ni al segle XI (OLIVAR 1967, 73, 88). Però sigui com sigui, el canvi va suposar un afebliment important de la presència litúrgica explícita del llibre: “the Mozarabic custom of associating the Apocalypse with Easter week –which was not only Christological but also typological in linking the Easter celebrations with the celestial liturgy- is completely absent from the Roman missals” (WALKER 1998, 209); de l'explícita només, perquè implícitament tota la litúrgia ho és, d'apocalíptica: “the Church of the first two centuries [...] understood how it [l'Apocalipsi] ties together the liturgical and the eschatological. [...] Perhaps the moment in the eucharistic liturgy when this eschatological orientation (or at least an orientation to the present heavenly liturgy portrayed in the Apocalypse) could most strikingly make its appearance is in the intoning of the Sanctus. [...] It implores that « we », that is, the contemporary celebrants of the rite, might be admitted into this company, so that by saying what is said « there » in heaven, « we » can, in our place in time, be already transported « there » and share in the heavenly activities. [...] the most influential commentary on the liturgy in the Middle Ages, Amalarius of Metz's *Liber officialis* [del segle IX...] it would seem that Amalarius knows little of the eschatological sense of liturgical celebration testified to in the Apocalypse. For him, liturgy is a didactic exercise in which clerics instruct laity. Yet the older notion of liturgical celebration has left its traces [...] for after glossing the orders of angels, he unexpectedly adds: « To these nine orders is added another, a tenth, that of human condition. It is from the voice of this order that the priest says « We beseech you to command that our voices may be joined with theirs [those of the angels] »” (FLANIGAN 1992, 341-346).

<sup>372</sup> Ja hem citat, en aquesta línia, l'estudi sobre el simbolisme de l'església que Joseph Sauer va publicar el 1902 –v nota 49- un estudi considerat fundacional –“la prima indicazione dell'edificio ecclesiastico paleocristiano come immagine della Gerusalemme celeste è del Sauer” (ROSSI i ROVETTA 1983, 77)- tot i que la segona edició, del 1924, incloïa tretze pàgines de bibliografia, amb la meitat de les referències, si fa no fa, publicades abans que sortís la primera (SAUER 1924 (1902)); Sauer considerava la significació simbòlica dels elements de l'església –i dels nombres- des de la convicció que qualsevol seva relació amb qüestions artístiques era de juxtaposició, i només considerava digne d'estudi especial el tema de les façanes (SAUER 1924 (1902), VII, 383), i Rossi i Rovetta n'acceptaven parcialment la posició el 1983, amb alguns matisos sobre els elements on sí que podria haver tingut alguna materialització: “il riferimento alla Gerusalemme celeste [...] in Occidente si inserisce in alcuni elementi architettonici ben precisi, come la facciata, l'arco trionfale e l'abside”, i en canvi “in Oriente tende a coinvolgere l'immagine globale dell'edificio prevalentemente centrico” (ROSSI i ROVETTA 1983, 86). En sentit directament oposat a Sauer –i amb la mateixa voluntat absoluta que ho fa tot de tan mal sostenir-, “la chiesa riflette sempre, anche nella sua struttura architettonica, il riferimento alla città celeste [...] Tale riferimento è costante dall'Anastasis di Gerusalemme, la Nuova Gerusalemme predetta dai profeti (Eusebio), allo sviluppo dell'architettura paleocristiana orientale, intessuta di chiari riferimenti cosmici; da S. Pietro in Vaticano alla diffusione della struttura basilicale in Occidente, derivata da suggestioni auliche e imperiali. L'architettura carolingia sviluppò particolarmente il riferimento alla città dell'Apocalisse attraverso l'impostazione spaziale e la funzione liturgica delle torri occidentali della abbazie; intento ripreso dalla cultura di età ottoniana tesa al recupero di elementi simbolici caratterizzanti la renovatio imperii” (GATTI PERER 1983, 27-28). El 1996, i després de llistar uns quants casos d'utilització efectiva de la referència (v nota 377), ampliant llistes seves anteriors (CHRISTE 12 1992, 251), Yves Christe els situava en el terreny de l'excepció: “quand bien même il était reconnu que toute église, quel que fût son aspect, était l'image de la Jérusalem céleste, de la Jérusalem idéale de l'Apocalypse, mais aussi d'Isaïe, d'Hézechiél ou des Psaumes, on doit constater que cette idée a rarement été suivie d'effets concrets, de manipulations architecturales tangibles. Cette symbolique multiforme nourrit la réflexion des clercs – spiritus intus alit. De là à revenir à une définition littérale : in quadra posita; habens portas duodecim, et in portis angeli duodecim, et longitudo, et altitudo, et latitudo eius aequalia sunt, etc., il y avait un pas qui n'a que très rarement été franchi”, i suggeria que “une enquête systématique mériterait d'être menée dans cette voie, avec un risque prévisible d'échec, qui porterait notamment sur la fréquence des ouvertures tripartites des clochers et des porches et sur la nature des crénelages, de caractère « ornemental », quoique en ait dit Suger, ajoutés à des fins sémantiques, de quelques édifices de prestige. Le crénelage de la façade de Saint-Denis, celui du porche de Moissac, celui que note dans son carnet Villard de Honnecourt au-dessus du déambulatoire, des bas-côtés et de la nef de la cathédrale de Reims et d'un très grand nombre de cathédrales anglaises aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, évoquent naturellement la civitas ménacée d'Is 62,6 : super muros tuos Jerusalem - constitui custodes ; tota die et tota nocte- in perpetuum non tacebunt [...] Pour ne pas verser dans un symbolisme flou surajouté, on ne devrait retenir dans la liste des monuments conçus réellement comme des figures de la Jérusalem céleste que ceux que la volonté de leurs commanditaires a dotés de deux références au moins au texte de Jean. La récolte est ainsi maigre ; elle ne justifie pas l'abondante littérature consacrée à ce thème. Les rares monuments où cette idée est matérialisée n'en sont que plus significatifs” (CHRISTE 13 1996, 163); igualment amb poc entusiasme, “there is some question whether or not certain types of churches, such as the early Christian basilica or the Gothic cathedral, or individual buildings (such as the Roman core of Trier basilica, the Westwerk of Corvey, and the tower porch of Saint-Benoît sur Loire) may be understood as architectural symbols of the Heavenly Jerusalem” (KLEIN 8 1992, 171); o veient-hi condicionaments nacionals, “sans doute du fait de l'éclatement des pratiques en une multitude de petites galaxies érudites relevant de l'histoire de la société, de l'Église, des arts, de la liturgie ou encore de la théologie (la liste pourrait être allongée à l'envi), les médiévistes français ont perdu depuis longtemps tout intérêt pour ce que Huysmans appelait la « demence du symbolisme » ou l'art, propre au Moyen Âge, de « faire d'un monceau de pierres un macrocosme ». La médiévisque allemande, de Joseph Sauer à Günther Binding, en passant par Friedrich Ohly, Günther Bandmann et Bruno Reudenbach, est, au contraire, toujours demeurée imprégnée de cet intérêt des romantiques pour la Symbolik des Kirchengebäudes, pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Joseph Sauer, paru en 1902” (IOGNA-PRAT 2 2003, 216) -però, ni Heitz ni Rossi, Rovetta o Vergnolle, que citem a la nota 377 proposant casos d'operativitat efectiva de la idea, no

sinó materialment- almenys amb dos mecanismes, un dels quals per la qualitat i ben visible -a les voltes- i l'altre per la quantitat, sempre de percepció més difícil. Quant en aquest segon: la ciutat de Déu ja havia estat determinant a l'hora de fixar les dimensions. Hem seguit com la nau i el transsepte suposen un quadrat de 85 peus de costat, i el quadrat doble girat sobre aquest, que té el vèrtex a l'extrem de la capçalera i que conté així tota l'església, és el de costat 120 peus (il 271);<sup>373</sup> això equival a recordar que la diagonal del quadrat de 85 peus de costat en fa 120; i encara una altra manera d'arribar al nombre lligada a la mateixa relació diagonal: els 60 peus de costat del quadrat que té per diagonal un costat del de 85 equivalen a 12 passos.<sup>374</sup> 120, 12 i 12000 són sovint el mateix nombre per a l'exegesi bíblica, i 12000 és la mida en estadis de la ciutat de Déu, que té planta quadrada i és igual de llargària, amplada i alçària (Ap 21,16):<sup>375</sup> amb el text de Joan a la mà, tan possible és entendre que els 12000 estadis es mesuren al costat com a la diagonal de la planta. Els 120 peus de la diagonal de Rodes no s'hi poden veure, perquè del quadrat de 85 peus n'hi ha els dos costats però no la geometria, i és difícil imaginar ningú capaç de percebre a ull nu els 12 passos de la mitja diagonal; però la possibilitat de recórrer-la visualment sembla haver estat tinguda en compte a l'hora de situar i dimensionar els suports de la nau.

L'altre mecanisme de referència a la Jerusalem celestial, el més visible, emmiralla, dalt de tot, el Temple de baix: la descripció de la ciutat, a més d'aquestes dimensions, explica que té una muralla alta amb 12 portes, 3 a cada costat, i que la muralla descansa sobre 12 fonaments.<sup>376</sup> I a la nau de l'església sí que són

---

han tingut mai passaport despatxat a la França oriental. Wilhelm Schlink, en un article a què ja ens hem referit (v nota 51) en la mateixa línia de la citació que recollim aquí de logna-Prat, tot i que al principi hi assegurava, en relació amb *"the fascination with the idea that the Gothic cathedral means or is the Heavenly Jerusalem"*, que intentaria *"to explain the following: firstly, that this maxim is symptomatic of a special Austrian catholic conservatism in the age of burgeoning National-Socialism; secondly, that this maxim is rooted in a specific manner of perception German architects and art historians had developed from 1910 onwards; thirdly, that there is no reason to perpetuate this dubious idea – we would do better to forget it now and forever"*, o bé es va oblidar de desplegar el tercer punt, o va entendre que era un corol fari tan evident dels altres dos que no calia insistir-hi (SCHLINK 3 1998, 275).

<sup>373</sup> Hem vist que 17/12, 24/17, 34/24 són aproximacions de la relació entre el costat del quadrat i la diagonal;  $85 \times (24/17) = 120$ . Fernie assenyalava la mateixa relació a la planta de Sankt Gallen, on mesura l'amplada del cos de les naus de l'església en 85 peus, allí entre eixos de parets -l'amplada acotada a la planta és la lliure interior, de  $20 + 40 + 20 = 80$  peus- i observa que tant l'amplada del transsepte com el costat del claustre fan 120 peus (FERNIE 02 desembre 1978).

<sup>374</sup> Un pas són cinc peus, tant en Balbus (BLUME, LACHMANN i RUDDORFF 1848), sembla que a finals del segle I o principis del II (MOMMSEN 1852, 147), com en Gerbert (GERBERT D'ORLHAC I 980) a finals del X.

<sup>375</sup> Michael Davis i Linda Elaine Neagley documenten la identitat entre aquestes diferents versions numèriques dels 12000 estadis al segle XIV, a l'església de de l'abadia de Sant Ouen, a Rouen: *"the significance of a 120-royal-foot square is made clear by the document of funding provisions dated 12 December 1321 (the twelfth day of the twelfth month) stating that the church was to be raised in the image of celestial Jerusalem [...] Scholars have frequently postulated the numerical inscription of celestial Jerusalem or other significant biblical prototypes such as the Temple of Solomon or Noah's Ark into the dimensional data of ecclesiastical building, and at Saint-Ouen it is confirmed by a convergence of evidence including documentation, archaeology and measurement"* (DAVIS I i NEAGLEY 2000).

<sup>376</sup> I també que la muralla té 144 colzades -no s'especifica de què- i hi ha 12 àngels a cura de les portes. Les portes tenen escrits al damunt els noms de les 12 tribus d'Israel, i els fonaments els noms dels 12 apòstols. Al mig del que la Vulgata anomena la *platea* principal -que tant pot ser una plaça com una avinguda, i les traduccions opten ara per l'una ara per l'altra- hi neix un riu, i a banda i banda hi ha l'arbreda de la vida, que dóna 12 collites, una cada mes. La muralla de la ciutat és de jaspi; els fonaments, cadascun d'una pedra preciosa diferent; les portes són perles; la ciutat mateixa, i la seva *platea* en particular, d'or. Baixa del cel resplendent i lluminosa; no hi ha Santuari; no hi ha sol ni lluna i la il·lumina la glòria de Déu; les portes no es tanquen mai (Ap 21,10-22,2). El 144 també s'ha utilitzat en la referència apocalíptica, de l'arquitectura carolíngia a la gòtica, de la capella palatina d'Aquisgrà - (ROSSI i ROVETTA 1983, 92), (SKUBISZEWSKI I 1985), (CHRISTE 13 1996, 162), (STALLEY 1999, 71-73), sembla que tots directament o indirectament a partir d'un article de 1964 de Felix KREUSCH, "Das Mass des Engels"; Kreusch, tanmateix, remetia allí als treballs que un C.P. Bock hauria realitzat abans de 1843, conservats en un manuscrit de l'arxiu diocesà (KREUSCH 2 1964, 62 i nota 3), i es dedicava a assenyalar la presència d'un perímetre interior de 144 unitats en altres edificis: colzades romanes (a la tomba d'Helena a Roma i a l'Anàstasi), peus grecs (a la tomba de la Mare de Déu, a Jerusalem), peus romans (a Sant Aquil·li i a Sant Gregori de Milà i a l'església de la Mare de Déu de Garizim), colzades bizantines (al mausoleu de Hieràpolis) i peus bizantins (a Sants Sergi i Bacus i a Sant Vidal)- a les catedrals de Beauvais i Amiens,

ben visibles els 4 arcs doblers de la nau central (il 272) que amb els seus equivalents a les laterals fan 4 grups de 3 arcs (il 273) -els de la nau sobre columnes-, que es corresponen amb els 4 grups de 3 portes del text,<sup>377</sup> aquí tots paral·lels: menys evidents, doncs, que no hauria pogut desplegar-los aquell sostre que hagués reconegut central el tram de les columnes superposades, i amb menys capacitat de treballar qüestions com la de la indiferència de posició que Mentré veia característica de la Jerusalem celestial de les miniatures dels Beats –i ja és difícil, en arquitectura, fer igual el dalt que el baix-; però al capdavant també se'ns posen totes paral·leles les torres que fan de portes a la Jerusalem celestial de l'Apocalipsi de Bamberg (il 274) (c1020), les portes del Temple d'Ezequiel del foli 209 de la Bíblia de Ripoll (il 122) o les de la Jerusalem celestial del Beat de Girona (970) (il 99); i certament són dalt de tot, tal com la ciutat baixa del cel.<sup>378</sup> Quant als 12 fonaments, els murs que suporten les voltes són descarregats, a la nau, per 12

---

on Stephen Murray proposava alçades de 144 peus per a les claus de volta de la nau (MURRAY 3 2002, 172-173), amb peus diferents; ja havia estudiat Amiens el 1996 (MURRAY 2 1996); i Beauvais el 1989 (MURRAY 1 1989), amb resultats sobre el peu de valdesa negada per Alain Guerreau (GUERREAU 1 1992).

<sup>377</sup> Alfred Stange va proposar, el 1950, que el cor de la segona catedral de Trèveris –“*der heute zumeist als der römische Kernbau bezeichnet wird*”-, d'entre el 375 i el 383, era la primera arquitectura que s'havia concebut com a materialització concreta de la descripció de la Jerusalem celestial, i que la idea s'havia mantingut i desenvolupat en les reconstruccions del segle V (STANGE 1 1950, 110-116) i després també (STANGE 2 1964, 28-29), bastant contra la idea que Lothar Kitzschelt havia desenvolupat el 1938, de les basíliques paleocristianes en general com a representació “*realistisch, nicht symbolisch*” de la ciutat del cel (KITSCHELT 1938, 1); Carol Heitz va assenyalar el 1963 l'ús d'aquesta descripció al cos occidental de Corvey, del segle IX; a la rotonda del cementiri de l'abadia de Sant Miquel de Fulda, d'abans del 822; i a la capella palatina de Carlemany a Aquisgrà (HEITZ 1 1963, 33-39, 105, 156) (i per a Fulda, també (HEITZ 3 1979, 218-219)); el 1983, la llista de Marco Rossi i Alessandro Rovetta incloïa també la torre-porxo de Sant Benet del Loira, del primer terç del segle XI; la tribuna de Saint-Savin-sur-Gartempe, la torre occidental de Moissac i el cos occidental de Sant Pantaleó de Colònia, de finals del X; per al darrer edifici, però, amb errors en la descripció (ROSSI i ROVETTA 1983, 91-94). Eliane Vergnolle va estudiar extensament, el 1985, el cas de Fleury (VERGNOLLE 1 1985, 34). El 1996, en el text a què ens hem referit a la nota 372, Christie tornava a formular la llista i l'ampliava: “*à la cathédrale de Reims, c'est dans le décor extérieur – la couronne d'anges et les créneaux restitués par Villard de Honnecourt – et les vitraux du chœur – les églises de l'archidiocèse confondues avec les Églises d'Asie – que cette idée est exprimée. À Aix, l'assimilation de l'octogone à la Jérusalem céleste est indiquée par les vers d'Alcuin, les 144 pieds drusiens du périmètre intérieur et le décor de la coupole. À l'étage de l'antéglise de Corvey, l'inscription en capitales antiques apposée sur la façade répond aux trois arcades percées sur les quatre côtés de la chapelle haute, une citation cette fois-ci littérale d'Ap 21,23. Le plan carré avec 4x3 ouvertures sur chacun des côtés est attesté à l'étage du porche de Moissac, en corrélation avec un double crénelage et deux sonneurs de trompe à l'extérieur des parties hautes. Une Jérusalem céleste sert donc de cadre à la vision de Dieu du portail : ubi populus adorare debeat maiestatem Domini. L'idée est à peu près la même à Saint-Benoît-sur-Loire, pour la « tour de Gauzlin » et pour les monuments limousins plus tardifs qui s'en inspirent, l'ancienne tour porche de Saint-Martial de Limoges et celle de Sainte-Pierre de Lesterps, dont la vocation primitive semble avoir été funéraire. Concurrément, dans la série typologique la plus répandue, celle des Jérusalem célestes de plan circulaire, on retiendra un monument paléochrétien jusqu'ici peu remarqué, l'église San Michele Archangelo de Perugia, avec les douze fenêtres de son tambour regroupées par trois sur les axes de l'édifice, à la manière de ce qu'on voit dans les Apocalypses de Valenciennes ou de Saint-Amand. Nous avons vu aussi que la Jérusalem céleste de Saint-Chef était interprétée comme un Westwerk carolingien*” (CHRISTE 13 1996, 162).

<sup>378</sup> La identificació d'una santedat superior a la volta ja hi és en Cosme l'Indicopleustes al segle VI: el seu cosmos en forma de nau coberta de volta (il 32) –“*imagina't una volta posada sobre l'església orientada a l'est segons l'exemple del sol llevant*”- és partit en dos pel firmament: “*Déu, al segon dia, va fer el firmament i el va fixar al primer cel a mitja altura entre la terra i el cel, dividint l'espai únic en dos espais; va ordenar que l'un, l'espai inferior, fos aquest món, però l'espai superior, el va reservar des de l'origen al món futur, segons el seu signi concebut des de dalt*” (COSME L'INDICOPLEUSTES c 547, llibre V); i és ben visible a la representació del Temple de la Bíblia Primera de Sant Isidor (il 275), del 960 -alhora una planta i una secció on el Sant dels Sants amb els querubins s'hi situa de manera natural- i després al Sant Agustí de la Ciutat de Déu de Canterbury, de principis del segle XII (il 276). Gombrich ja assenyala coherències d'aquesta naturalesa entre el marc arquitectònic i la representació pictòrica quan descrivia l'absis de Santa Maria de Taüll (GOMBRICH 3 1976, 27-29), i al seu estudi sobre la pintura mural del segle XII en esglésies de la diòcesi de Bourges, Marcia Kupfer veu confirmada “*the traditional correlation between types of imagery (for example, heavenly mysteries) and parts of the architectural structure (vaults)*”, per trobar-hi usos i utilitats en l'estratègia de desplegament i de comprensió del programa pictòric que van enllà de la definició de “*spatial zones in iconographic terms*” (KUPFER 1993, 14-15); per a les nostres finalitats, aquesta sola definició ja ens serveix, i es maneja amb tota claredat als frescs de la capella dels Àngels de l'abadia de Saint-Chef, al Delfinat, amb la ciutat del cel representada a la volta i l'església del món, en les seves versions successives, a les parets: “*aux représentants de la Loi et de la nouvelle Alliance, à l'Église pèlerinante en train de se faire des parois latérales est opposé, dans la voûte, son modèle céleste déjà accompli*” (CHRISTE 13 1996, 154). El que sabem sobre les representacions dramàtiques a l'interior de les esglésies medievals confirmaria percepcions

arcs, 4 i 4 formers repetits a la nau central i 4 arcs alineats entre els braços del transsepte; o si ens concentrem en els doblers i els arcs que salten les naus laterals, també són 12 els punts d'on arrenquen que es correspon amb algun element arquitectònic que baixa força avall: per als de les naus laterals, els 4 pilars dels suports de més a l'est i les quatre pilastres corresponents, fins a l'entalla; i per als dos arcs corresponents de la nau central, les 4 columnes de la superposició, del Nou Testament. Però ara no és sinó el més natural que només en aquestes darreres l'arquitectura s'articuli ininterrompuda en tota l'alçada que podem veure, de la nostra fondària a les portes del cel; l'elaboració lingüística que hem vist més amunt té el seu rerefons propi, però no és independent de l'acció que es representa.<sup>379</sup>

---

semblants, referides a les parts altes de l'edifici; així –i es pot posar en paral·lel amb l'observació de Grodecki que “*les tribunes de Hildesheim servaient aux chœurs, mais comportaient aussi des autels (dédiés aux anges), c'est-à-dire, qu'elles étaient en quelque sorte des chapelles hautes*” (GRODECKI I 1958, 202)- Francesc Massip explicava, el 2007, que “a les tribunes d'aquest Westwerk [el de Corvey, construït a mitjan segle IX] s'han trobat neumes musicals gravats a la paret, clar indicatiu de l'emplaçament al cor dels *scholares*. Entre els actes que es celebraven en aquest cos occidental, cal situar una nova cerimònia dedicada a commemorar amb tot esplendor la victòria del Salvador sobre la mort i que es basaria en el trop del *Quem quaeritis in sepulchro* [...] Aquest trop dialogat el trobem en manuscrits de Sant Marçau de Limòtges (Occitània) (entre el 923 i el 934) i de St. Gall a l'entorn del 950” (MASSIP BONET 2007, 105-106); Ezio Franceschini documentava el 1955 la realització efectiva de representacions del trop al segle X: “*nel sec. X nasce il tropo drammatico. E l'esempio più antico ci è conservato nel cod. 484 di S. Gallo, di quello stesso secolo; è il tropo drammatico della Messa di Pasqua [...] Quem quaeritis [...] Da esso nasce il primo dramma liturgico, o uffizio drammatico, la Visitatio Sepulchri. La descrizione del primo momento di questo dramma si trova, come è noto, nella Regularis concordia di S. Etelwoldo (+977), scritta fra il 965-975 [...] È assai probabile che questa Visitatio Sepulchri sia originaria dal continente, i di qui sia stata introdotta in Inghilterra: ma non ne abbiamo le prove [...] a partire dalla fine del secolo X, si diffonde in tutta Europa*” (FRANCESCHINI 1955, 307-311); sabem que al segle XI es representava a Catalunya, però ni d'aleshores ni de més tard en tenim cap indicació de dramatització en vertical com la de Corvey que explica Massip: el text llatí del *Quem quaeritis* –que es representava a Catalunya almenys des del segle XI- de Santa Maria de l'Estany -probablement del segle XIII- en conté només en relació als actors que es col·loquen davant de l'altar o que s'hi amaguen al darrere, sense moviments verticals marcats (DONOVAN 1958, 77-78). Del segle XIV endavant hi ha notícies pertot; a York, “*there exists the possibility that God in the York Cycle, particularly in the Old Testament plays, was envisaged as seated above the main playing area, and took no part in the main action. The first lines of the York Creation: In altissimis habitis/ In the heighest heuyn my hame haue suggest in themselves that the actor was raised above the section of the stage used to represent the world. There would be little point in writing the lines for an actor placed on the same level as the audience*” (CORBETT 1996, 261); a Rouen, “*two manuscripts from Rouen Cathedral [...] from the fourteenth and fifteenth centuries*” contenen indicacions precises de l'escenografia i els moviments, i “*a number of choir boys appear high in the arched gallery, known as the triforium, above the chancel where they sing « as though they were angels »*” (EDWARDS 1976, 46). A València, “*from the medieval expense accounts of the cathedral*” [no en precisa l'època, però sembla que algun document és de 1440], Josep Sanchis i Sivera, a *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, de 1909, descriu una representació a la catedral de València, a la Pentecosta, amb moviments verticals, escenificació del cel a la part alta, descens de l'Esperit Sant amb politges i altres mecanismes i focs d'artifici; el mateix Sanchis descriu una representació de Nadal, amb un decorat que representa el cel dalt del cibori, d'on també baixava l'Esperit Sant i després un àngel amb un lliri a la mà: “*Sanchis does not mention in his résumé a very important item of the stage equipment which figures constantly in the cathedral expense accounts, namely, the « aracoeli ».* *The aracoeli was a sort of mechanical lift which moved back and forth between « heaven » and « earth » in spectacular fashion [...] Still today at Elche the aracoeli performs its function in the famous Assumption play*” (DONOVAN 1958, 143-146); i a Mallorca, el 1511, la Consueta del sagristà de la catedral descriu una representació del cicle de Pasqua, a la catedral, amb indicacions molt precises de moviment; l'àngel canta des d'una capella alta, amb les ales plenes d'espelmes enceses (DONOVAN 1958, 132-135). Tornant al moment que ens interessa, el 1984, Massip mateix havia explicat –seguint molt literalment Elie Konigson (KONIGSON 1975)- que el drama litúrgic, d'aquest primer emplaçament al cos occidental, s'hauria anat “desplaçant, progressivament i amb el nou art constructiu del romànic, vers el transsepte i el cor”. Assenyalem, però, que Konigson i Massip creuen que hi hauria hagut una relació molt forta entre l'obertura de les representacions al públic laic i la introducció d'una escenografia important que evidenciés el simbolisme dels espais, innecessària quan no hi ha més públic que els mateixos religiosos que representen l'acció i ja el coneixen: “la introducció de tots aquests elements escenogràfics en la dramàtica litúrgica assenyala el pas del drama celebrat a porta tancada pels eclesiàstics al drama realitzat davant el públic creient. En el primer cas, el drama litúrgic no era visualitzat sinó oficial, executat per tots els assistents, sense la més mínima noció d'actor, de públic o de contemplació estètica [...] Quan s'obren les portes al públic creient, no iniciat, es fa necessari subratllar les significacions simbòliques de l'espai i dels llocs de la representació, i començarà la progressiva incorporació d'elements figuratius no litúrgics” (MASSIP 1984, 51-52).

<sup>379</sup> En el mateix sentit, i sobre les manifestacions més simples gràficament de la cartografia medieval, els dits mapes del món T-O, “*the factual information on medieval world maps is a blending of historical events and geographical places, a projection of history onto a geographical framework. [...] a mappaemundi not only represents static geography but is also an aggregation of historical information*

Si el programa d'una arquitectura iconogràfica com aquesta es va escriure mai, no ho sabem;<sup>380</sup> si es va dibuixar, la base per a l'enlairament anagògic s'assemblava altament al Temple de Salomó del foli 129v del volum II de la Bíblia de Rodes, que ja tenim examinat. Hem caracteritzat l'alçat de la nau des de la superposició de franges horitzontals separades, que des de la posició es poden referir amb molta facilitat a les de la fondària, la llargària i l'amplària de la carta de Sant Pau als d'Efes que veïem abans a la miniatura (il 277), on hem desenvolupat les mateixes significacions extremes que suara a la nau: el nivell de la humanitat en la història a baix de tot, i el de la Jerusalem definitiva als arcs de les voltes; i hi hem marcat també l'articulació vertical contínua de la superposició de columnes que permet pujar de l'un a l'altre, que té el paral·lel, al dibuix, de la relació axial entre l'arca i la torre principal de la ciutat del cel (il 278). Si volem trobar la ciutat emmerletada, que és fora del Temple, caldrà igualment que sortim de la nau: podríem anar-la a buscar a la conca absidal (il 279) on la intersecció del quart d'esfera amb el mig cilindre –la línia que mai ningú que hagi pintat un absis no ha ignorat<sup>381</sup>– mostra a l'ull la corba convexa del cel de Déu. El dibuix no té cap mena de condició de plànol ni d'esbós, però defensar que pot fer referència a Rodes no requeriria cap malabarisme; és una possibilitat imaginable -i no ho és en canvi que pugui tenir cap relació amb Sant Miquel de Cuixà ni amb Sant Vicenç de Cardona- perquè és prou clar que el miniaturista i l'arquitecte de les naus veuen els seus edificis de la mateixa manera: que per a tots dos aquests interiors d'on no és legítim sortir sinó anant més endins s'entenen composts, resultat d'una operació de muntatge –no buidats ni procedents de la divisió d'una totalitat primera<sup>382</sup>; que per a tots

---

*the mapmaker considered important with regard to his audience, no attempt being made to separate or identify the two types of information” (WOODWARD 1987, 326).*

<sup>380</sup> Però en el context dels edificis que es refereixen arquitectònicament als bíblics i els constantinians, l'església de Rodes podria estar molt ben acompanyada; Krautheimer ja va recollir el 1942 la referència de Ripoll a Sant Pere de Roma: “*northern Spain and northern France early in the eleventh century experienced a genuine Roman Christian renaissance directly dependent upon the Roman proto-basilicas: Ripoll, the cathedral of Orleans and S. Remy in Reims, with their four aisles and with the numerous chapels along the transept, can be explained only by a direct inspiration from St. Peter’s or St. John in the Lateran*” (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 27), una referència en què ha insistit Xavier Barral: “*Oliba [...] privilègia, pour ses grandes réalisations, les prestigieux modèles romains: les lignes du chevet de Saint-Pierre pour l’abbatiale de Ripoll*” (BARRAL I ALTET 5 2006, 72), i v també nota 314- hi ha casos en què la mateixa referència es documenta directament: “*Die um 1000 geschriebene Vita des Konstanzer Bischofs Gerhard berichtet über die 992 geweihte Klosterkirche St. Georg in Peterhausen, sie sei nach Westen gewandt und gemäß die Form von (Alt) St. Peter gebaut: « Situs autem eiusdem templi ad occidentalem plagam versus est, secundumque formam basilicae principis apostolorum Romae constructam formatum est, propter quod et eundem locum Petri Domum appellavit »*” (BINDING 4 i LINSCHIED-BURDICH 2002, 69)-; i de Cuixà, André Bonnery, Mireille Mentré i Guylène Hidrio han dit que “*on ne peut s’empêcher d’observer que la nouvelle abbatiale, qui est devenue, après les travaux d’Oliba, l’une des plus grandes églises du temps, présente des analogies avec les lieux saints constantiniens, dont la restauration par les soins de Constantin Monomaque venait à peine de commencer au temps où l’on édifiait l’ensemble occidental de Cuxa [...] La rotonde de la Trinité rappelle l’Anastasis. Elle est suivie d’un atrium, lequel précède, sur le même axe orienté, l’église Saint-Michel, image de la basilique du Martyrium. Il est difficile de croire que cette disposition architecturale n’ait pas été voulue explicitement par l’abbé Oliba comme image du Saint-Sépulcre*” (BONNERY, MENTRÉ i HIDRIO 1998, 219-224).

<sup>381</sup> Fora del sapastre de Sant Miquel de Marmellar (MNAC).

<sup>382</sup> I al costat de les superfícies de Cuixà o Cardona hi podem posar documents escrits que surten també de la mateixa idea de la unitat primera: Richard Gem es referia, el 1983, a “*the tower of the New Minster at Winchester built c. 980 x 988 by king Æthelraed at the instance of the then Abbot, Bishop Æthelgar of Selsey, and described in the New Minster Liber uitae, written c. 1020 x 1030*” -sembla que el llibre es va escriure el 1031 (KEYNES 2004, 150, 155), però Gem considerava que la descripció de la torre podia ser còpia d'un text anterior-; la torre tenia sis nivells, i Gem observava que “*the writer of the account introduces the reference to the number 6 in a curiously laboured way. He does not simply say that Æthelgar built a six-storeyed tower and that this number was significant: rather, he represents the tower as already having been completed before Æthelgar divided it into six storeys at the crowning stage of his labours*” (GEM I 1983, 16-17); la nostra lectura del text llatí, que difereix de la de Gem, en confirma però l'observació sobre la unitat que es divideix: “*Va erigir amb gran despesa la fàbrica d'una torre d'alçada meravellosa i bellesa extraordinària [...] Aedelgar [...] desitjós d'imposar en les pròpies obres els ritme de la perfecció, va dividir hàbilment el conjunt d'aquesta fàbrica elegant amb l'únic nombre de perfecció que per sota del cent es compon de les seves parts [...] amb sis sostres de volta*” (“*in modum turris mirae altitudinis, eximieque uenustatis, fabricam multiplicibus erexit expensis [...] Aedelgarus [...]*

dos hi ha una vertebració horitzontal dels elements –contínua o ritmada, lineal o de superfície-; que sobre l'estratificació de les horitzontals, tots dos treballen la definició d'entitats tridimensionals que la superen exercint verticalitat; que la peça és, com a noció, un punt de partida<sup>383</sup> -i aquí, a la miniatura, el quadrat i el semicercle, i la cornisa contínua que els separa; i a l'edifici, les lògiques tan diverses, i en cada cas completes, d'una capçalera que reclama el transsepte per desplegar-hi la façana i d'unes naus contínues que, d'aquest transsepte, només en deixen els extrems dels braços i no admeten cap creuer<sup>384</sup>-, però com a forma un resultat ben feble davant de la potència amb què s'hi articulen els elements, a què queda del tot subordinada.

Els elements: a l'arquitectura de l'interior on es celebra el banquet de Vasti (*il 121*), del foli 97 del volum III de la bíblia de Rodes –també n'hem començat l'anàlisi més amunt- no s'hi dibuixa res més, i no hi ha contingut exegetíc. Abans hi hem volgut veure directament reclamada la nau de l'església, per aquesta superposició de columnes que val per una definició (*il 280*). Potser en el conjunt de l'arquitectura del dibuix hi ha una altra indicació que reforçaria la identificació: la inclinació pronunciada i simètrica dels merlets exteriors, que no es marca tant en cap altra representació d'edifici ni de ciutat dels molts que representa el tercer artista,<sup>385</sup> pot ser una remissió al quadrat diagonal que hem dit que introduïa en la planta el nombre 120 de la Jerusalem celestial. Si ho és, però, no passa d'aquí, i només té aquest valor de

---

*perfectionis tenorem propriis laboribus imponere gestiens, ipsius elegantis fabricę summam, perfectionis numero qui suis tantummodo partibus infra centenarium expletur, [...] scilicet biternis segmentorum caelaturis solerter discriminavit*) (AELFSIGE 1031, 9-10).

<sup>383</sup> En aquest sentit, i molt concretament, l'observació de Suckale sobre l'articulació en peces del Temple de Salomó o del d'Ezequiel: "*la pensée typologique voyait dans l'Ancien Testament, ses personnages, les événements et les choses, une importante partie de la révélation préfigurant et éclairant les éléments correspondants du Nouveau Testament et de l'Église. Ces bâtiments étaient des objets conçus et révélés par Dieu, d'un riche contenu symbolique, donc des modèles pour la construction des églises –par exemple dans la succession atrium-nef-sanctuaire*" (SUCKALE I 1989, 42); ja hem indicat com l'església coincideix amb el Temple tant en llargària i amplària com en els 2/3 de la seva longitud que corresponen a la nau i l'1/3 de la capçalera.

<sup>384</sup> Pi i Margall ja s'havia adonat de la independència de les peces el 1848: "*al entrar en el presbiterio [...] todo revela la mano de otro artista y aun de otro siglo*" (PI I MARGALL i PIFERRER sd (1848), 175). Quant al deambulatori i a la disposició dels seus accessos sobre els eixos de les naus laterals, no sembla pas haver estat pensat per articular continuïtats entre cos de les naus i capçalera, i aquesta n'ha estat la percepció general; Pi i Margall no l'envoltava, i es limitava a baixar a la cripta des de les naus laterals (PI I MARGALL i PIFERRER sd (1848), 175); Rogent, el 1886, només s'hi referia quan parlava dels arcs, desapareguts, que el separaven de l'absis, i és des de l'absis que se'ls mirava i els valorava (RIU-BARRERA 2006); i Domènech, el 1893, ni un mot (GRANELL i RAMON 2006). El 1905 i ben bé al revés del que sostenim, Falguera en deia que "*es forma [...] prolongant les naus baixes al voltant de l'absis central. Aquesta continuació de les naus baixes, donant la volta a l'altar, a més de facilitar [...] la fàcil circulació dels que anaven a venerar les relíquies [...] estableix una gran unitat de composició*" (FALGUERA I octubre-novembre 1905); però Falguera devia escriure de memòria, i no pas de memòria de l'edifici; i el 1918, a *L'arquitectura romànica a Catalunya*, d'aquesta unitat compositiva ja no se'n parlava. Erlande-Brandenburg, el 1995, jutjava que "*la liaison avec le transept*" del deambulatori "*s'établit de façon très maladroite*" (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 161), i la secció obligada a què la restauració ha donat un mínim de regularitat es deixa molt ben qualificar així; el 1998, Adell –en un text a què ja ens hem referit a la nota 35, que allí hem contraposat a la lectura de Kubach- n'assajava una explicació: "*en propietat [...] no sembla que pugui ser considerat d'origen un deambulatori per circular-hi, ni tan sols un espai unitari, sinó més aviat diversificat amb uns corredors destinats a l'activitat estacionària d'un grup limitat de persones, com podria ser un cor. La seva complexa disposició, sense paral·lelismes en el context català i relacionada amb les capçaleres de les gran esglésies monàstiques carolíngies, en fa una peça excepcional, que segurament és la plasmació d'unes formes molt concretes de la litúrgia i l'organització de la comunitat monàstica*" (ADELL I GISBERT 5 1998); amb cor o sense, i deambulatori o altra cosa, és de l'absis –de la capçalera- i no hi introdueix cap lligam amb la nau; els accessos encarats amb les naus laterals són més aviat de la cripta i fan bona la definició de Valafrid Estrabó: "*Cryptae, sunt specus subterranei, dictae a profunditate abrupta, sicut et crepidines dicimus abruptas summitates quorumlibet corporum*" (WALAFRID ESTRABÓ c835, 925-926).

<sup>385</sup> La més semblant –però de geometria molt menys marcada, ni per inclinació ni per netedat dels merlets- és la del foli 45 del volum III (*il 181*), que representa Ez 4,1-3: "*E tu, fili hominis, sume tibi laterem, et pones eum coram te, et describes in eo civitatem Jerusalem. Et ordinabis adversus eam obsidionem, et aedificabis munitiones, et comportabis aggerem, et dabis contra eam castra, et pones arietes in gyro. Et tu sume tibi sartagine ferream, et pones eam in murum ferreum inter te et inter civitatem : et obfirmabis faciem tuam ad eam, et erit in obsidionem, et circumdabis eam*".

fer referència al lloc concret on el dibuixant i el seu cercle podrien saber que s'ha manejat aquest procediment de traçat; sabem que l'acció de la història que s'hi representa és ben profana, que la protagonitza gent digna de condemna, que les torres de dalt representen llocs remots des d'on hi ha interès a saber què passa en aquest interior; però que això no seria obstacle perquè se'n poguessin esperar lectures, en un nivell que no fos l'històric, ben diferents: tanmateix, sembla que aquí les alegories les haurà d'aguantar la reina, i no l'edifici, perquè no hi ha cap ombra de res d'anàleg a la sortida transcendent de Rodes II 129v, a l'eix vertical que allí anava de l'arca a la ciutat de Déu.

L'interior i l'exterior que es representen a Rodes III 97 es mantenen perfectament separats a tots els nivells, com en tantes altres representacions de l'autor; i més, perquè la història exigeix que no corresponguin al mateix edifici.<sup>386</sup> No hi ha continuïtat, ni trava de parts, ni forma global; els miniaturistes més o menys contemporanis d'Echternach, fins quan dibuixaven interiors exactament igual que aquí, amb tres arcs de costat i les columnes només als extrems (*il 281*), explicaven les seves esglésies manejant totes tres coses: hi apreníem capçaleres dobles i seccions basilicals, i l'alçat de la nau (*il 282*) i l'estructura de l'absis<sup>387</sup> i gairebé quina llum baixava -o havia baixat, o es preveia que baixaria<sup>388</sup>- de les moltes finestres dels claristoris fins al faristol del copista; però una altra vegada el significatiu és que si aquí no cal explicar-les és perquè no hi són. Rodes -tant dibuix com edifici- té secció de sala; i les finestres enlairades que -l'edifici- obre efectivament a l'est i a l'oest, i que havia obert al sud -tres- però mai al nord, passat dels símbols aquí estrictament de vocabulari que s'hi vulguin trobar, són simple funció que no estructura res; si es tracta d'explicar l'essencial i específic de l'edifici, de definir-lo -al dibuix-, no cal fer-hi cap al·lusió -ni transversal ni, encara menys, longitudinal: sí que hem seguit, a l'edifici, continuïtats sobre l'eix llarg, que van doncs en la direcció que marca al ritme de les obertures d'Echternach; però són secundàries, i la nau, abans de tenir una sèrie de suports alineats a banda i banda, té dos grups de quatre suports, els uns a l'est i els altres a l'oest, en relació jerarquitzada.

Amb Isidor, "*definitio [...] explicat quid res ipsa sit, qualis sit, et quemadmodum membris suis constare debeat. Est enim oratio brevis uniuscuiusque rei naturam a communione divisam propria significatione concludens*".<sup>x</sup> Les parts amb què la cosa es compon són les columnes i els arcs, i la superposició és la caracterització separadora; la cosa és l'església, o més aviat el lloc que és l'església, el lloc que és idea d'Eriúgena,<sup>389</sup>. Tal com es poden ignorar les finestres de l'església, se'n poden ignorar els pedestals que permeten que la fondària que habitem tingui entitat material i que ens sigui així possible contemplar des d'aquí l'arquitectura que es desplega d'ells en amunt, la que Domènech sí que va saber aïllar i que Falguera buscava per indicació seva, i que no trobava perquè en comptes d'obrir el llibre s'escarrassava inútilment a buscar en les pedres les evidències físiques d'un rebaix que no era d'aquesta mena; altrament,

<sup>386</sup> Podria haver-hi la temptació d'assimilar les torres amb interior visible dels extrems dret i esquerre a la de Sant Miquel i la seva simètrica, que sembla que va existir sobre el braç del transsepte del sud; però ha quedat ben establert que aquesta segona va ser un afegit posterior a la construcció de la primera església, que no la preveia (ADELL I GISBERT 5 1998, 153); igualment, podria pretendre's identificar els merlet amb els de la façana de l'església: però l'examen visual de la paret obliga a dubtar que siguin d'origen; i no es veu cap correspondència possible per a les altres quatre torres.

<sup>387</sup> L'emperador i l'emperadriu s'inclinen davant la Mare de Déu a la catedral de Spira, el 1045 (SCHWEINFURTH 1941-1942, 42) o el 1046 (WEINFURTER 2002, 143): han de ser a la capçalera i no a la secció transversal, perquè la nau central no es va cobrir de volta fins a finals del segle XI.

<sup>388</sup> L'església de l'abadia d'Echternach havia de ser una obra al moment de la representació de l'escriptori de la il·lustració 214. Sembla que l'església carolíngia sí que havia tingut la doble capçalera que la miniatura suggereix.

<sup>389</sup> v el text que remet a la nota LI de les pàgines 61-99.

representar els pedestals hauria estat duplicar idees: per remetre al món material, ja hi ha la taula del banquet.

Tota aquesta brevetat fa que el tornapunta de la serp resulti exuberant. Fa lloc a les dames de Pèrsia i de Mèdia i segurament signa el caràcter maligne del que està succeint, però a més de recurs gràfic i indicació de significació, alguna cosa diu de l'arquitectura; ni a Echternach -cap de les moltes vegades que van tornar al tema (il 283 i 284), i tant si dibuixaven amb més detall com si no-, ni a Sant Bertí (il 102 i 285),<sup>390</sup> ni a les il·lustracions més repetides dels Beats —on sovint alguna de les set esglésies incorporava els tres arcs sense suports, amb eixos més o menys oblics (il 286),<sup>391</sup> i que solien emmarcar l'arca del santuari obert en el cel (Ap 11,19) també amb els tres arcs, aquí d'eixos gairebé sempre perpendiculars (il 287)-, ni al sostre des d'on, al de Girona, el Com-fill-d'home mana a Joan que escrigui l'Apocalipsi (il 288) o, també al de Girona, al sostre de l'infern (il 289), ni molt després al dibuix de c1200 -tan decididament paral·lel al de Rodes- de l'al·legoria del colom i el falcó de Heiligenkreuz (il 290), ningú que hagués suprimit les columnes no va trobar mai que calgués res de semblant a la serp que marca de l'elisió que ha estat necessària perquè hi cabés la taula de Vasti amb la boca en funcions de bloc d'imposta. Si el dibuix és la secció transversal, descarregar els arcs cap als costats explica que les columnes superposades es constitueixen en façana d'un suport que s'entén amb tota la profunditat de la nau lateral;<sup>392</sup> si és el desplegament pla d'un baldaquí tridimensional -si la taula s'ha parat entre les quatre columnes de la superposició i es tracta de reduir columnes i espai "*in gleicher Weise und mit gleicher Entschiedenheit auf die Fläche*"<sup>393</sup>- aleshores les serps no arrosseguen les dels extrems, sinó que volen duplicar-les —i els arcs són els torals d'aquell sostre oblidat quan es va decidir que tots els suports serien composts. De correspondències concretes, d'indicacions de què s'abreia i com, el dibuix en pot arribar a suggerir moltes més; però de seguretats, la que podem treure'n és que el dibuixant va considerar especialment necessari que la continuïtat gràfica entre la part de baix i la de dalt del seu interior passés per tots quatre punts d'arrencada dels arcs; i si la comprensió que tenia dels arcs i l'ordre de l'església era la de la relació entre el Temple i la ciutat de l'Apocalipsi que hem desenvolupat, la que exigia el 4 de la Nova Aliança per arribar a la comprensió de la salvació, si aquesta era la idea que es celebrava al lloc de Rodes i que hi era constituent, s'entén bé que fos així.

<sup>390</sup> Per a Sant Bertí, v nota 167.

<sup>391</sup> Al Beat de Girona, la de Filadèlfia de la il·lustració; al de Torí (primer quart del XII, copiat probablement a Ripoll), la de Pèrgam.

<sup>392</sup> Una idea absolutament clara a Sant Andreu de Sureda, amb les voltes laterals d'eix perpendicular al de la nau central, i tallades abans d'arribar a la meitat de l'amplada del suport (il 291).

<sup>393</sup> "*Die klassische antike Kunst war eine reine Körperkunst gewesen, die nur das nicht bloß Sicht-, sondern auch Greifbare als künstlerische Wirklichkeit anerkannte, und die stofflich drei-dimensionale, funktional und proportionsmäßig fest bestimmte und dadurch stets irgendwie anthropomorphisierte Einzelelemente nicht malerisch zur Raumeinheit verband, sondern tektonisch oder plastisch zum Gruppengefüge zusammensetzte; und auch als der Hellenismus [...] neben den festen Körpern die sie umgebende und verbindende Räumlichkeit als darstellungswürdig zu empfinden beginnt, heftet sich die künstlerische Vorstellung immer noch so weit an die Einzeldinge, daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrigbleibt [...] wenn die romanische Malerei Körper und Raum in gleicher Weise und mit gleicher Entschiedenheit auf die Fläche reduziert, so hat sie gerade damit die Homogenität zwischen diesem und jenen zum ersten Mal recht eigentlich besiegelt und befestigt, indem sie ihre lockere optische Einheit in eine feste und substantielle verwandelte*" ((PANOFKY 5 1927, 108-113), edició dins de Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlín; Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1985).



## Notes finals de les pàgines 151-171

- 
- <sup>i</sup> (BINDING 3 1998, 464).  
<sup>ii</sup> (BINDING 3 1998).  
<sup>iii</sup> (BINDING I 1991, 31).  
<sup>iv</sup> (RABAN MAUR 4 842-846, 492).  
<sup>v</sup> (AGUSTÍ D'HIPONA 10 413-418, CXXII,8 1963).  
<sup>vi</sup> (GREGORI EL GRAN 2 593, 213,217).  
<sup>vii</sup> (LUBAC 1959, la part, v 2, VIII,III).  
<sup>viii</sup> (RABAN MAUR 4 842-846, XVIII,III, col 492).  
<sup>ix</sup> (RABAN MAUR 4 842-846, XVIII,III col 492-494).  
<sup>x</sup> (ISIDOR I 615 c, II, XXIX).

9. En resulta que per haver concebut, elaborat i construït l'església de Sant Pere de Rod es calien, fonamentalment, el quadrivi, la Bíblia, l'exegesi i un coneixement poc o molt analític d'arquitectura romana i d'arrel romana; i la capacitat de treure'n criteris de decisió de rang equivalent.

Els components amb què es va construir l'església de Sant Pere de Rodes es van articular i jerarquitzar per erigir-la en lloc de commemoració del perfeccionament de les al·legories del Vell Testament en el Nou, de celebració de la superació de la matèria per l'esperit en el temps de l'Església i per l'eternitat. L'edifici tenia cos de naus longitudinal, capçalera amb tres absis i cripta i braços del transepte, però aquestes parts només eren l'emmarcament genèric on es situaven els components autèntics, i ni la seva definició ni la seva relació estaven elaborades –hi havia nau central, però de trams només se'n veien a la volta, i encara; hi havia naus laterals encarades en planta als accessos del deambulatori, però la secció els evidenciava discontinus i feia impossible cap idea de traves; hi havia braços del transepte, però no transepte ni creuer. Semblantment, l'edifici tenia murs i voltes, però almenys des de l'arquitectura les superfícies contínues dels uns i les altres només servien per donar-hi la condició –imprescindible per prèvia- d'interior, i aquí se n'acabava el paper: no tenien cap protagonisme en la constitució del lloc ni rebien cap tractament d'individualització, de vertebració o de definició. El moment fort d'aquella commemoració i d'aquest interior, el primer dels seus components, era la tetrapilona que constituïen els suports orientals de la nau amb la superposició de columnes; clavada a terra per la projecció dels pedestals i alhora molt dreta, concentrava la nau –duplicant i complexificant els quatre suports de l'oest- i en relligava la secció, contrapuntava l'absis i el presbiteri i incorporava tota la longitud de l'església que arrencava de terra per relacionar-la en vertical amb el sostre dels doblers. L'arrencada inferior es configurava com a entitat específica i allargada en tota la longitud de l'edifici amb l'aparell dels pedestals de la nau i les bases molt baixes de les columnes de l'arc triomfal; en aquest nivell, les dimensions exteriors –longitud total, amplada del cos de naus- eren les del Temple d'Ezequiel; els doblers de la volta descarregaven tots sobre columnes o semicolumnes i la continuïtat que dibuixaven els unificava en una altra de les entitats components de l'església: s'alineaven amb els arcs dels trams de les naus laterals com els quatre grups de tres portes de les cares de la Jerusalem apocalíptica; l'una i l'altra d'aquestes dues entitats –la que recollia l'aspiració al·legòrica de la corporalitat del Vell Testament i la que culminava l'espiritualitat del Nou- remetien iconogràficament molt enfora d'aquest interior, però tenien més sentits: la materialitat delimitada a baix pel tall netíssim que coronava els pedestals era també la del món on vivia l'espectador a qui era concedit contemplar la representació de les realitats últimes. I la tetrapilona –des del conjunt de la nau, quatre suports que en superaven quatre, i dins d'ella mateixa, quatre columnes sobre quatre columnes, com quatre evangelistes amb quatre profetes majors- reunia elements de les representacions de dalt i de baix i d'altres de propis en una arquitectura verticalment coherent, ordenada en tota l'alçada i unificada sobre el buit que en centrava els elements materials; en cap altre lloc de la nau no hi havia cap element ni cap conjunt articulat d'elements que fos continu de terra a sostre: per evitar-los s'havia arribat a abandonar a mitja alçada la construcció d'algunes pilastres que haurien hagut de tenir tot aquest recorregut. L'espacialitat de l'arquitectura de l'església –l'única que podem conèixer, no tenint cap notícia dels hipotètics elements litúrgics que podrien haver establert en aquest terreny un sistema més complex que l'elemental explicat pels tres absis- s'estructurava així en un nivell inferior extens i allargat, un nivell a l'alçada de la volta també desplegat però limitat al cos de les naus, i un alçat vertical concentrat estrictament en l'ordre superposat que no salvava només el buit entre l'un i l'altre sinó que entrava en tots dos; s'hi afegia, al mateix nivell primari, la dualitat entre la tetrapilona i la capçalera. Els components eren a baix, a dalt, pujant, l'un davant de l'altre: no delimitaven res ni donaven forma a cap buit, però no es podien entendre fora de les relacions de posició.

Els elements amb què es muntava l'interior de la nau i que el protagonitzaven eren –almenys els més emblemàtics- del vocabulari de l'arquitectura romana i les seves derivacions, i la manera com se'ls elaborava i reunia mostrava, primer, que se'ls coneixia i se'ls criticava; i després, que s'entenia la idea d'ordre i que la relació entre l'ordre i l'arc havia estat tractada amb alguna aspiració d'elaboració gramatical i de fer teoria enllà de la simple juxtaposició; el disseny del bloc d'imposta de les columnes inferiors i la manera com s'utilitzava per travar els arcs, les columnes de tots dos nivells i el gran pilar central no hauria estat possible sense aquell bon coneixement de casos construïts romans i posteriors, sense una reflexió particular sobre la correspondència entre construcció, sistema formal i visibilitat, i sense capacitat per distingir un resultat generalitzable. Juntament amb elements com el bloc d'imposta, però, l'edifici en manejava també d'altres d'explicació impossible des d'uns tals coneixement, reflexió i capacitat -capitells de columna disposats gairebé directament sobre pilastres molt amples- i ho feia de manera estrictament simultània –a les dues arrencades d'un mateix arc-; aquests elements lingüísticament anòmals sí que servien, en canvi, –i anomalia necessàriament inclosa- per inscriure i deixar llegibles en l'arquitectura quantitats significatives -simbòliques o justificatives del seu propi traçat, o totes dues coses alhora-: és possible que no es percebés cap contradicció en el maneig de l'un o l'altre criteri a l'hora de formalitzar, és segur que no s'hi veia cap incompatibilitat i és notori que hi havia voluntat de donar la mateixa i sempre màxima visibilitat possible als resultats que en derivaven. A la capçalera s'havia prescindit gairebé del tot del vocabulari de l'arquitectura antiga –només hi havia columnes sota l'arc triomfal, i allargades en vertical fins al clàssicament impensable- i recíprocament el procediment amb què els murs hi rebien els arcs no va ser utilitzat en cap punt de la nau.

Les unitats de mesura que es van utilitzar en la construcció de l'església van ser un peu de 0,289 m i una perxa de 17 peus; n'hem pogut determinar la dimensió precisa combinant l'anàlisi de l'aixecament i la referència bíblica -en absència d'algun criteri extern a les mesures que l'edifici proporciona hauria estat molt difícil arribar a poder acceptar una longitud unitat mínimament segura. Enllà del maneig de les dimensions indicades a la Bíblia per a les arquitectures de referència, les dimensions generals –que són idèntiques a les utilitzades a Sant Miquel de Cuixà- suggereixen que es coneixien l'aritmètica pura i la de la música –de què ja s'havia justificat la capacitat de tenir traducció visual-; aquest coneixement es revela profund quan es constata que, a més d'aplicar les relacions més generals, també se'n van utilitzar algunes de les més fines de les que s'explicaven als tractats de Boeci, i es van tenir en compte les consideracions que s'hi feien sobre el valor superior de la coordinació de nombres entre els quals es poguessin trobar proporcions aritmètiques, geomètriques i harmòniques; el mecanisme desenvolupat, que feia servir els termes amb què es construeix la sèrie harmònica, mostra que la qüestió també va ser estudiada amb voluntat de generalitat. En correspondència amb la manca de reconeixement arquitectònic del mur, les mides mai no es refereixen a la seva superfície i sempre es fixen entre elements individuals –que se'n distingeixen també a nivell de material: les pilastres són d'aparell. I com en el cas del tractament quantitatiu de determinats elements, també l'elaboració proporcional pot donar una explicació per l'adopció d'algunes formalitzacions que quedaven fora de la lògica del desplegament lingüístic més rigorós: en particular, per la diferència entre els nivells de les bases de les columnes del nord i del sud de la nau, que novament es situa en un punt de màxima visibilitat.

Els aspectes genèrics del sistema lingüístic de la nau –que la configuraven com a resultat d'una operació de muntatge-, la concepció espacial d'un interior de límits indefinits i vagues on la franja inferior de l'espai tenia condició de base contínua i la verticalitat es concentrava en un punt, el programa iconològic de la relació entre el Temple i la ciutat santa i els mecanismes numèrics amb què s'havia de dimensionar tot l'edifici van

quedar establerts abans que s'acabés la capçalera i ja no es van canviar; sí que hi ha indicis consistents que hi va haver variacions d'importància en la formalització concreta de la nau ja començada, on de bon principi només es preveia l'ús de columnes als quatre suports de l'est, i encara només dues –i no tres- al registre inferior de cada suport; i segurament també hi va haver canvis en les previsions relatives al sostre, i en conseqüència en la manera de figurar la Jerusalem celestial.

No sabem qui havia estat l'arquitecte de l'església actual de Sant Pere de Rodes quan, per primera vegada, es va donar per acabada; no sabem si la durada de l'obra havia exigít que n'hi hagués més d'un de successiu; no sabem tampoc si en cada moment n'hi va haver un o si aquesta va ser sempre una feina col·lectiva; no tenim cap seguretat que els canvis que observem en el llenguatge utilitzat es corresponguin o no amb substitucions de persones. Sí que sabem que aquest edifici no es podia concebre en el fonamental, ni es podia elaborar en el detall, ni se'n podia sostenir continuadament l'execució a través dels canvis sense el quadri, la Bíblia, l'exegesi i la comprensió voluntàriament crítica de nombre d'edificis anteriors; sí que sabem que les tres primeres coses només s'adquirien a la biblioteca, i que de totes quatre se'n van derivar criteris que justificaven decisions del mateix rang i preses alhora; i sí que sabem també que als escriptors on es van dibuixar les il·lustracions de les bíblies de Rodes i de Ripoll, de les raons i els efectes d'aquestes decisions se'n tenia un coneixement molt directe. L'home de la idea pot haver estat uns quants, però no pot no haver sabut les coses que només es sabien en aquest cercle; potser no va ser una figura de gaire durada: potser sí que l'activitat d'aquests religiosos que promovien programes ambiciosos, se n'autoinvestien arquitectes i n'assumien les conseqüències tècniques, financeres i humanes –no havent-hi com no hi havia arquitectes d'ofici- va començar quan va néixer Oliba i es va acabar abans que morís;<sup>394</sup> però aquí van ser-hi.

Essent aquest text d'arquitectura, queda encara una conclusió per enunciar. Si la idea que fa el lloc de l'església és en la superposició de columnes, és convenient i decorós acabar en cercle i tornar al primer i més sòlid i ben establert que n'hem dit, el fet que els suports de la meitat oriental de la nau, amb l'ordre doble, han concentrat l'atenció de tothom; perquè que sigui així és la mesura d'un èxit.

---

<sup>394</sup> És la caracterització i el marc cronològic aproximat que volia Erlande Brandenburg al text que ja hem citat més amunt (v. nota XIX de les pàgines 22-44).