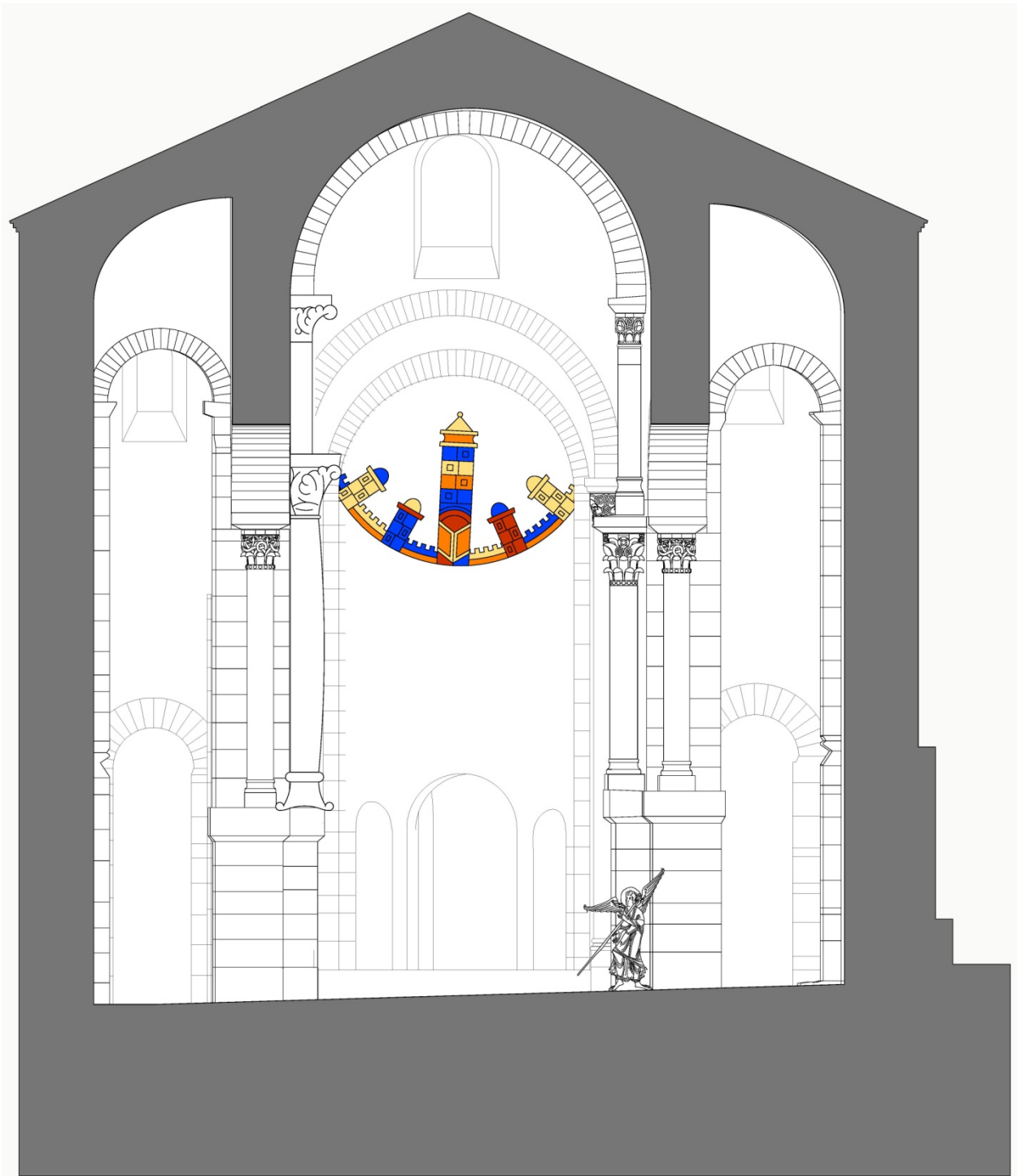


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats 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) 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) 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 I de 2



Il·lustració 228: església de Sant Pere de Rodes. 228a. Superposició de columnes / 228b. Suports de l'est / 228c. Columna de la nau centrada en pilar / 228d. Columna de former descendent de pilar / 228e. Blocs d'imposta / 228f. Imposta com a àbac / 228g. Imposta com a entaulament / 228h. Suports de l'oest / 228i. Torals i columnes superiors.

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 seguïem 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'imposta (*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 transsepte- 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



Il·lustració 229: oratori de Germigny-des-Près (806).



Il·lustració 230: església de Sant Pere, Vienne (s V).



Il·lustració 231: Aurenja, arc de triomf. 231a. Detall del pedestal. 231b. Lateral oest i front sud



Il·lustració 232: Aurenja, anastilosi al front d'escena del Teatre romà



Il·lustració 233: Nimes, l'amfiteatre

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 objecte³¹⁰- però no un afany inútil. Ja hem seguit alguns suggeriments de la bibliografia,³¹¹ 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 IX³¹²; la columna separada del mur s'ha anat a buscar a Sant Pere de Vienne (*il 230*), del V;^l la referència romana, difusa³¹³ o conscient,³¹⁴ no costa d'exemplificar,^{ll} i no hauria calgut anar gaire lluny a trobar-

³¹⁰ 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: “la qüestió de com la noció interior de forma podia ser relacionada amb l'experiència d'un objecte natural no podia ser plantejada de cap de les maneres pels pensadors medievals. Ho prohibia el paral·lel de la producció artística amb el coneixement diví, per al qual cap objecte no pot ser considerat mai exterior. Ho prohibia també la visió de l'art predominantment aristotèlica que reconeixia una relació entre la forma interior i la matèria, però que no reconeixia cap relació entre la forma interior i els objectes exteriors, comparats amb els quals els productes de les *artes* eren considerats generalitzadament inferiors en valor de realitat, però no com a representacions que s'esforcessin a reproduir-los «de manera realista». Finalment, ho prohibia el caràcter mateix de l'art medieval com a tal, que tan lentament va començar a treballar del natural, i que ho practicava tan poc com la ciència medieval ho feia amb l'experimentació [...]” (PANOFSKY 2 1924, 21-22). La idea serveix per emmarcar la còpia de Krautheimer (v nota 52) i per situar el caràcter autoperferencial de l'arquitectura amb què Robert Ousterhout li matisa l'ús del mot *iconografia* (OUSTERHOUT 2 tardor 1984, 37).

³¹¹ v notes 31, XV, XVI, XVII i XVIII de les pàgines 1-8, i il·lustracions 12-18.

³¹² (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'invençió 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.

³¹³ “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: “Per més innovador o estrany que un edifici eclesiàstic medieval pugui ser, tindrà sempre unes quantes característiques que poden ser referides als segles immediatament posteriors a la legalització de l'Església al segle IV. Qualsevol història seriosa de l'arquitectura eclesiàstica ha de basar-se en part en la comprensió de l'arquitectura cristiana de l'imperi romà” (FERNIE 07 1988, 344).

³¹⁴ 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



Il·lustració 234: baptisteri del Laterà (435c)



Il·lustració 235: església de Sant Llorenç extramurs, Roma (579-590).



Il·lustració 236: cripta de Sant Benigne, Dijon (1001-1018, reconstruïda al XIX)



Il·lustració 237: Frejús, baptisteri (s V). 237a. Columna. / 237b. Claristori.



Il·lustració 238: baptisteri de Sant Joan, catedral de lo Puèi de Velay

la:³¹⁵ a Aurenja hi havia columnes sobre pedestals (il 231), i potser fins columnes exemptes superposades (il 232)³¹⁶, 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)³¹⁷-; i de columnes contra pilars, n'havia oposat al baptisteri de Frejús, probablement del segle V (il 237),^{III} 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

com a pràctica sistemàtica: “a partir del 950, comtes i bisbes catalans van adoptar el costum d'organitzar cada any una expedició a Roma” (ZIMMERMANN 2 1997, 91).

³¹⁵ 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: “Els monuments [romans] de l'època de la colonització de la Gàl·lia eren nombrosos, havien passat l'«edat fosca» intactes i eren accessibles pertot, a Aquitània[...]. A Bordeus [...] hi havia un amfiteatre i un palau; un conjunt d'estructures a Sanxay, prop de Poitiers; un arc a Saintes i un altre a Poitiers [...] i un esplèndid conjunt de monuments commemoratius al sud-est, a la Provença. Tots podrien haver servit d'exemples de formes i tècniques arquitectòniques antigues. [...] Tot i que l'estructura tripartita de l'arc de triomf d'Aurenja comparteix alguna semblança formal bàsica amb els registres principals de triple arcada de les esglésies aquitanes, la coordinació tensa d'emmarcament d'arcs rígid i integritat mural de les façanes de les esglésies romàniques no hi és ni a l'arc d'Aurenja ni al més petit de Sant Romieg de Provença (SEIDEL 1981, 21-22) “Hi ha una relació formal íntima entre l'orfebreria cristiana i les façanes de l'Aquitània romànica, i les semblances suggereixen una connexió directa entre la decoració de la miniatura i la dels interiors i els exteriors eclesiàstics monumentals. Aquests objectes han d'haver estat tant més accessibles com més pròxims al segle XII que no les restes monumentals de Roma, que havien estat una font d'inspiració carolíngia. Paul Deschamps va promoure aquesta idea, en una formulació una mica diferent [...] en un article clàssic de 1925: proposava que el renaixement de l'escultura occidental a l'entorn de l'any 1000 seria, en algun sentit, una imitació de les formes i tècniques desenvolupades als períodes carolíngi i otonià en les arts menors, i particularment en l'orfebreria. Dues dècades més tard [...] Daras va suggerir que els reliquiariis donats a la catedral d'Angulema pel bisbe sota el qual va començar-ne la construcció, cap al 1120, podrien haver inspirat el programa complex de la façana. I d'Angulema [...] variacions de la fórmula s'haurien escampat [...] fins al Peiteu)” (SEIDEL 1981, 26); i “[...] les formes arquitectòniques abstractes de les façanes romàniques d'Aquitània van utilitzar deliberadament un grup de motius commemoratius i triomfals d'invençió imperial romana que havien estat transformats en vocabulari sagrat cristià en època carolíngia” (SEIDEL 1981, 82). Directament a favor, “la presència dels monuments romans va impulsar una branca característica del romànic a la Provença [...] capitells corintis, frontons clàssics, pilastres acanalades, fulles d'acant, [...] columnes exemptes eren reproduïts tan acuradament que de vegades costa de creure que siguin del segle XII. La façana de l'església abacial de Sant Gil, un dels gran centres de pelegrinatge [...] està composta com una sèrie d'arcs triomfals, que evocuen l'esperit, no el rigor, de l'arquitectura romana” (STALLEY 1999, 228); i emmarcant-ho, “al sud aquità és romà tot el que no és franc i obeeix la «lleie» romana. Alvèrnia, terra meridional, és també terra de tradició *romanòfila* [...] es tracta d'una neo-romanitat, que es defineix en relació amb una Roma mítica del Baix Imperi esdevinguda cristiana [...] l'aristocràcia està il·lustrada per individus que es distingeixen del comú dels mortals per títols ben precisos procedents del Baix Imperi –*vir nobilis, inluster vir*-, individus que tot i pròxims al poder franc, volen procedir de l'aristocràcia de l'antiguitat tardana [...] l'Església d'Alvèrnia, naturalment, també és antiquitzant” (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: “Héliot [...] en dos articles importants [del 1952 i del 1958] assenyalava que els mestres d'obres romànics haurien pogut inspirar-se en els motius de superposició d'arcades que es poden trobar al mobiliari de culte –reliquiariis, piques baptismals, frontals d'altar-, als laterals dels sarcòfags, a la decoració pintada i a les miniatures. [...] L'èxit de l'esquema s'explicaria per la seva superior correspondència amb una interpretació simbòlica: com la resta de l'edifici religiós, el frontispici ha de ser interpretat com a imatge d'una realitat sobrenatural” (GARDELLES 1978, 113)

³¹⁶ 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.

³¹⁷ 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 hi ha litografies que mostren la cripta desmuntada i només amb les columnes fins al capitell; però malgrat tota la literatura que afirma que la restauració va canviar-ho tot, s'ha assegurat que “les dimensions en planta de la cripta existent són, en general, les mateixes que les de l'edifici del segle XI” (SANABRIA desembre 1980, 527).



Il·lustració 239: baptisteri de Sant Joan, Poitiers. Alçat sud-est interior, configurat al segle VI o després del 700.



Il·lustració 240: Piranesi, naus de Sant Pau extramurs, Roma.

mateixa qüestió del bloc d'imposta a l'alçat interior del baptisteri de Poitiers (*il 239*), encara a la molt alta Edat Mitjana.³¹⁸ D'acumulacions d'aquesta mena no en surten precedents de condició genealògica, però sí que permeten situar l'esforç de l'arquitecte;³¹⁹ l'escala de Rodes és més romana que no la 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,^{IV} en qualsevol circumstància “cadascun dels elements conserva el lloc, el gènere i l'ordenació que li és pròpia”,^V 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,³²⁰ 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.³²¹ 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

³¹⁸ A principis del segle VI (EYGUN 1964, 166) o després del 700 (McCLENDON 2 2005, 44-45).

³¹⁹ 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'arquitecte de Sant Benet del Sault (cap al 1020-1030) opta per una nau coberta d'encavallada, de dos nivells, amb amplis pilars quadrats a què adossa lateralment [...] dues fines columnetes a contrallit, situades sobre uns sòcols alts, sense cap funció arquitectònica (les peces a contrallit són extremament fràgils) però que, visualment, prolonguen la corba de les grans arcades. Aquest intent de renovació plàstica del suport combina dos elements que es remunten a la tradició de l'Antiguitat tardana o de l'alta Edat Mitjana que aleshores s'utilitzaven independentment l'un de l'altre: el pilar quadrat, com a suport, i la columneta a contrallit adossada, que formava les arcades murals decoratives. Aquest tipus de pila composta, pensada amb independència de l'alçat, havia de quedar sense posteritat” (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: “no deixem de dir, però, que l'arquitectura, aquí [a les escenes de Jeremies de la bíblia de Rodes, f 19v (*il 180*)] i en tot el tercer volum de la bíblia de Rodes, s'hauria d'utilitzar amb reserves i només per esbrinar-ne el patró. Procedeix [...] d'un espai que no és el propi, i ha esdevingut un element més de l'idioma formal del miniaturista” (NEUß 2 1922, 87).

³²⁰ Jules Formigé no n'admetia altra lectura que aquesta: “[de] blocs motllurats situats sobre els capitells [...] se'n troben també [...] pertot on el constructor, volent utilitzar capitells romans, havia d'ampliar la superfície portant del seu àbac [...] resulta de la construcció mateixa. Quant al fet de posar l'arc directament sobre aquest sàlmer sense interposició d'entaulament, és una disposició que tota la nostra arquitectura va adoptar [...] i que tota l'Edat Mitjana va practicar” (FORMIGÉ 1945, 304).

³²¹ 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).



Il·lustració 241: església de Sant Pere de Rodes. Blocs d'imposta.

241a. Suports del costat nord de la nau, vistos a través de l'arc del braç sud del transepte.

241b. suport nord-est de la nau.

241c. Arc entre els segon i el tercer suports del costat nord (capitells 17 i 13, il·l 174)

241d. Segon suport del costat nord de la nau (capitells 13, 12 i 11, il·l 174).

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 arquiteau, i els arcs només a través d'aquest arquiteau –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'arquiteau 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 arquiteau 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.

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;³²² i amb rigor inimaginable 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'invenció lingüística³²³ sembla tan potent que es diria capaç, tota sola, de fer obligatòria la presència de la columna superior.

³²² “Per bell que sigui aquest sistema d'ordres superposats, que evoca els grans *frons scenae* de l'arquitectura imperial (en particular el d'Aurenja), es veu anacrònic” (VERGNOLLE 5 1998, 155); però que s'hi quedessin, en potència, no és qüestió que hàgim de treballar aquí.

³²³ 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 “edificis romans propers” que explicaria el domini d'“impostes amb cavet, capitells corintis i bases àtiques” amb què Edson Armi ha volgut centrar l'atenció en els mestres que van fer Cluny III (ARMI 2 setembre 2010, 327).



Il·lustració 242: arrencades de l'arc del transsepte nord.

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 doblar 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 doblar fossin d'origen, i s'imaginessin cobertes de fusta,³²⁴ 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 1893³²⁵ -introduint, en l'un i l'altre cas, una centralitat important en el sostre de la nau.

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 dit³²⁶- per mostrar-ne la mesura.

³²⁴ v notes XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX i XL, de les pàgines 1-8.

³²⁵ v el text que remet a la nota XXXI de les pàgines 1-8.

³²⁶ El 1978, Jean-Claude Fau va caracteritzar el marc cronològic i geogràfic dels capitells de llaceries de Rodes: la decoració de cintes entrellaçades, 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: "aquest enriquiment de la decoració preromànica va aparèixer en l'escultura monumental durant la primera meitat del segle XI, sens dubte a Sant Pere de Rodes" (FAU 3 1990,



Il·lustració 243: església de Sant Pere de Rodes. Fotomuntatges dels alçats nord i sud de la nau: els suports de tres columnes sobre pilar i la superposició de columnes; els suports de dues columnes sobre pilar sense superposició de columnes; la successió dels formers. 243a. Alçat nord. / 243b. Alçat sud.

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),³²⁷ 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^{VI}- 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 —alcen 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 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)³²⁸. 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

148); el 1956, a la seva primera monografia sobre els capitells de Concas, encara no havia establert la relació (FAU I 1956). A la nau de l'església s'hi haurien utilitzat capitells de llacera 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 I 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)- "a la nau de Sant Pere de Rodes, la doble simetria entre els capitells corintis dels doblers i els de les grans arcades, decorats de llaceries, és essencial per a la percepció de l'arquitectura" (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).

³²⁷ Numerem els capitells igual que Lorés (LORÉS 3 2002).

³²⁸ 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: "el capitell corinti va ser, en època romànica, origen de variacions incomputables. N'hi ha que només afecten el tractament del vegetal; així, a Sant Pere de Rodes, les fulles d'acant són substituïdes per palmetes d'efecte més gràfic" (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: "Algunes de les variacions del corinti només afecten el vegetal. Efectivament, l'entalladura dels quatre capitells de la torre porxo on l'acant deixa el lloc a d'altres tipus de fullatge és absolutament semblant a la dels capitells corintis, i de vegades fins s'hi conserven les volutes, les hèlices i el floró. El volum mateix de les fulles, visible en una corona inacabada, és idèntic al de les fulles d'acant: fins a l'últim estadi de l'escultura dels vegetals, aquests capitells eren concebuts com a corintis"; quan l'acant és substituït per palmetes, Vergnolle desenvolupa que "acants i palmetes pertanyen a dos mons formals oposats; els primers es refereixen a la idea d'un creixement orgànic, les segones surten d'una visió estilitzada del vegetal on els principis de composició obeeixen a imperatius ornamentals. Més encara, en el tractament, els dos tipus s'oposen: l'acant s'imposa per la plasticitat, la palmeta pel grafisme [...] Acants i palmetes semblen doncs inconciliables. Tanmateix, el seu diàleg constitueix un dels aspectes essencials de les recerques dels escultors del segle XI" (VERGNOLLE I 1985, 74-75).



Il·lustració 244: església de Sant Pere de Rodes. Capitells sense fust que reben els arcs del transsepte, a la façana de la capçalera. 244a. Capitell nord. / 244b. Capitell sud.



Il·lustració 245: Corvey, capitell corinti de la cripta del cos occidental



Il·lustració 246: església de Sant Pere de Rodes. 246a. capitell 6, amb fulles d'acant / 246b. capitell 12, amb fulles decorades amb palmetes.

flor domina cada cara des del mig i s'imposa sobre la tímida diagonal de les volutes o dels caps d'animal³²⁹ 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.

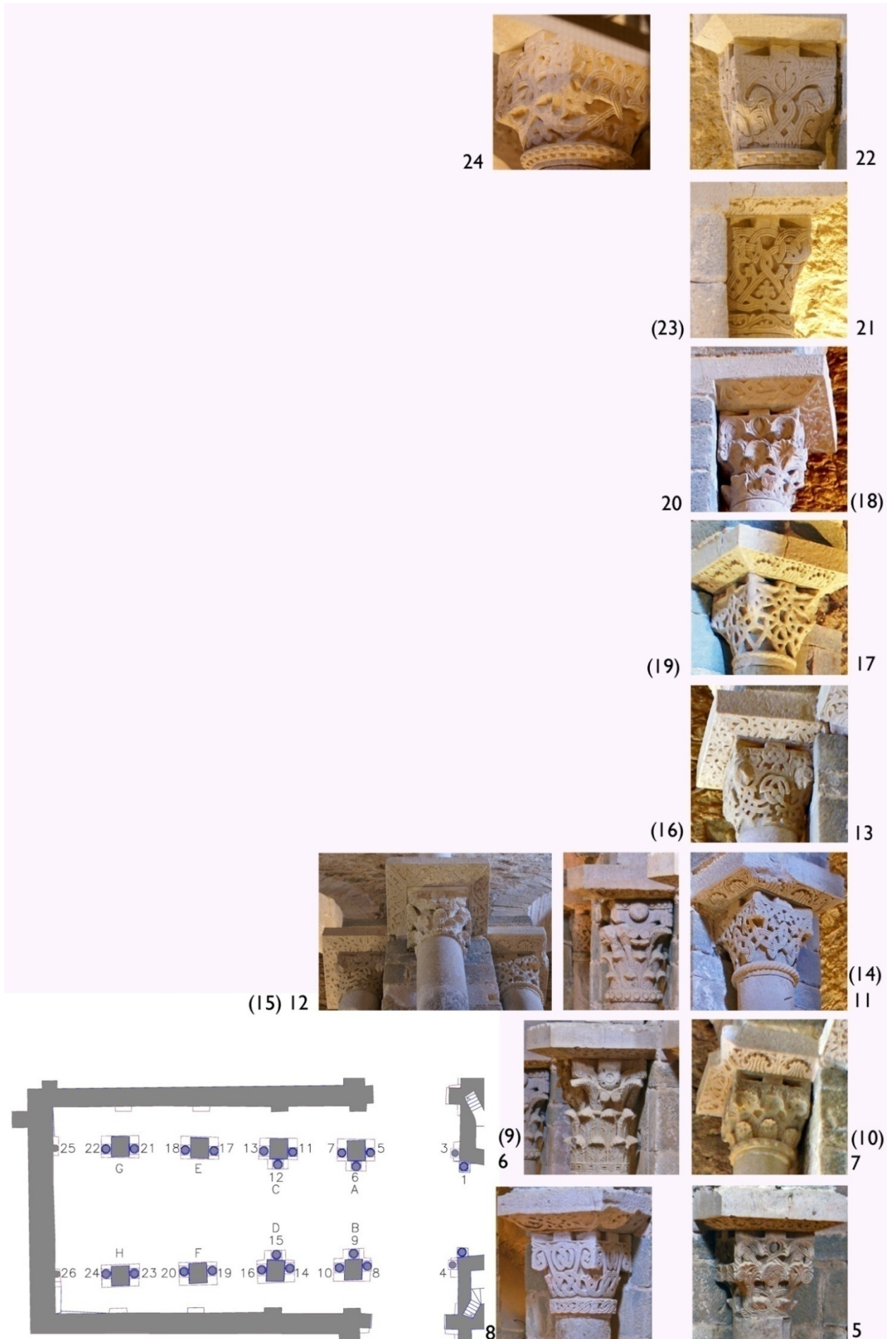
Els altres capitells de les columnes inferiors es deixen inscriure en un volum més proper al del cub. Amb independència de la capacitat diversa de les mans que els vagin esculpir, els temes que s'hi despleguen i les seves combinacions es degueren encarregar ja amb voluntat taxonòmica –perquè després fos possible evidenciar una ordenació precisa³³⁰–, 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 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 afegixen un motiu animal als angles superiors, com l'hi tenen també els capitells corintis del seu mateix

³²⁹ Lassalle hi entenia consciència de la posició, a tocar del pilar, i de la inconveniència d'accentuar un encontre tan enganyat (LASSALLE 1995, 385).

³³⁰ 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– “les manipulacions numèriques complexes eren necessàries per determinar l'ornamentació, però també eren un reflex de la passió per un ordre mesurat, propera a la visió de la Ciutat de Déu de Sant Agustí”, i també, i aquí sí amb analogies possibles amb el nostre esquema, “les composicions d'aquest art no són marcs arquitectònics que la decoració pot omplir, sinó formes integrades on tots els detalls es refereixen als conjunts com a entramats complexos” (GUILMAIN gener 1987, 52).



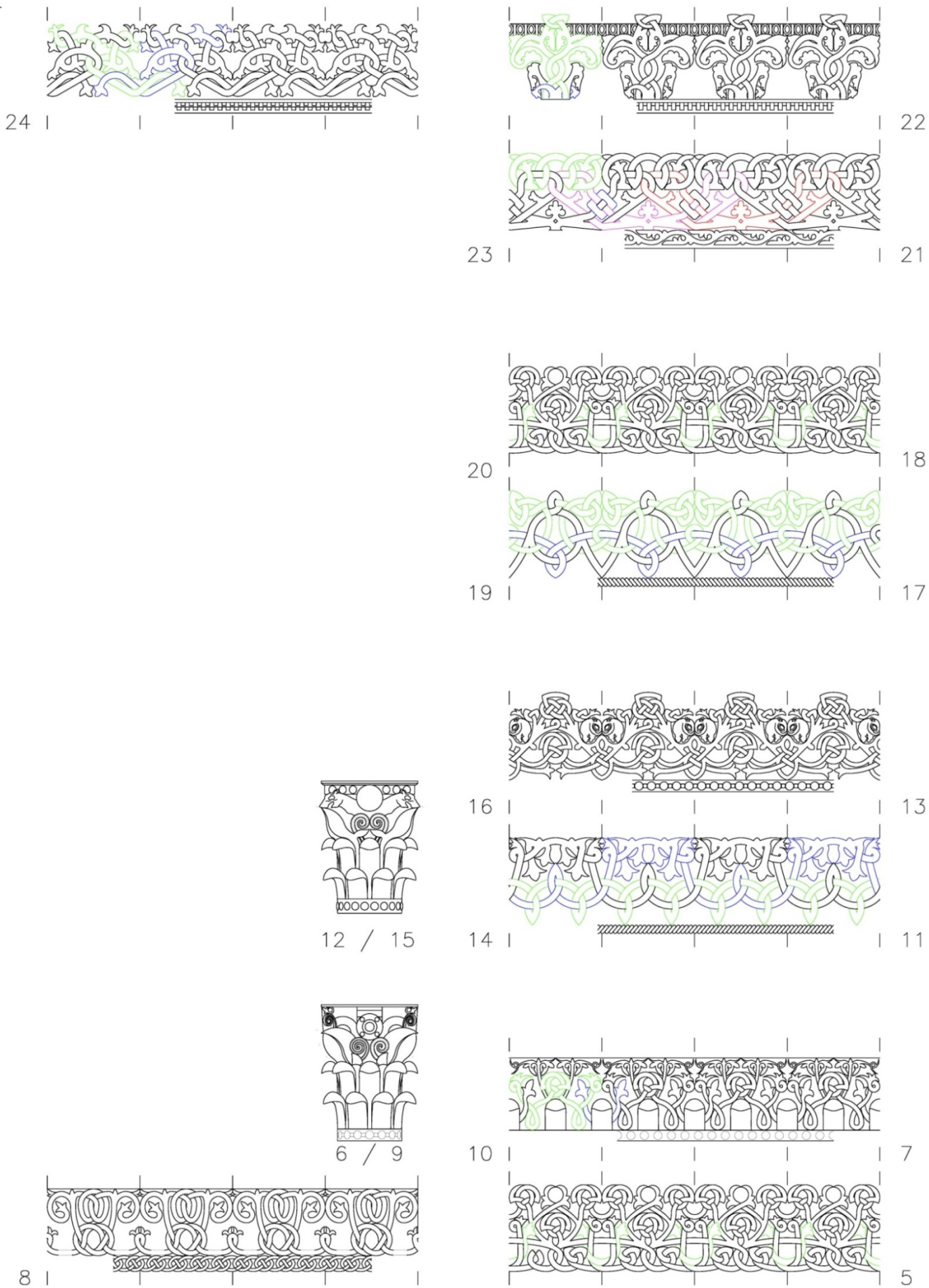
Il·lustració 247: església de Sant Pere de Rodès. Capitells de les columnes inferiors de la nau.

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 capitell 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



Il·lustració 248: església de Sant Pere de Rodes. Desplegament de l'esquema de traça dels capitells d'entrelaços a les columnes inferiors de la nau.

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.



Il·lustració 249: església de Sant Pere de Rodes. Capítells de les columnes superiors. 249a. B (A) / 249b. D (C) / 249c. E (F) / 249d. H (G).



Il·lustració 250: església de Sant Pere de Rodes. Capítells de les pilastres de façana- 250a. 25. / 250b. 26.



Il·lustració 251: església de Sant Pere de Rodes. Capítell de l'arc triomfal, 1.

Notes finals de les pàgines 138-147.

^I (CARBONELL I ESTELLER 1994); per a la data, “la majoria dels capitells són corintis amb dos nivells de fulles d’acant [...] no han estat datats amb precisió: la data proposada del segle VI es fonamenta en arguments històrics fràgils [...] La data exacta de la basílica de Sant Pere no ha quedat establerta [...] Es pot concloure amb versemblança que la basílica d’una nau i un absis [...] dotada d’una decoració d’arcades aplacades ja existia a finals del segle V” (JANET-VALLAT i FÉVRIER 1995); Erlande-Brandenburg també vol del V el mur amb les arcades (A. i.-B.-B. ERLANDE-BRANDENBURG 1995, 65-66).

^{II} v nota 223 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 (ONIANIS 1988), també sobre l’aplicació de criteris de visibilitat, que semblen haver estat clarament tinguts en compte en la superposició de Rodes.

^{III} (FÉVRIER 1995).

^{IV} (VITRUVI c 25 aC, III,V,1-11 i IV,III,4-6).

^V (VITRUVI c 25 aC, IV,II).

^{VI} (HEBER-SUFFRIN 1993) accepta, per a aquests capitells, l’interval 873-885.