



## LECTURA D'UNA MINIATURA DEL BEATUS DE GIRONA

*Raimon Arola i Ferrer*

El primer propòsit d'aquest article és de mostrar el camp de continguts més propi i escaient d'una miniatura del Beatus de Girona<sup>1</sup>. Plantegem com a hipòtesi que aquest camp de continguts és de naturalesa bàsicament simbòlica. Ara bé, la proposta necessita un desenvolupament preliminar, de tal manera que per poder *mostrar* el camp de contingut al qual ens referim, primer cal travessar un conjunt de de-mostracions<sup>2</sup>; això és, construir els

<sup>1</sup> Existeix d'aquest manuscrit datat a l'any 975 una edició facsimil: *Beati in Apocalipsin, Libri duodecim, Codex Gerundensis*. Madrid, Edilán, 1975. La nostra tesi doctoral (*Imatge i re-presentació al Beatus de Girona*, llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1982 és un estudi que versa sobre les miniatures que hi ha en aquest manuscrit i que intenta establir els principis metodològics de la seva lectura; tornar a reflexionar sobre elles té sentit en la mesura que permet aprofundir en una miniatura (la que està al fol. 156 r.) per tal de conjugar aspectes que en la tesi es plantejaven per separat i sense hipòtesi d'unió.

<sup>2</sup> El límit i l'esfera de la de-mostració l'entendem en el sentit que M. Merleau-Ponty concep la reflexió conseqüent; diu: «Una reflexió conseqüent, posant davant de l'esperit, font de tota claredat, el món reduït al seu esquema intel·ligible, fa que s'esvaeixin tots els problemes relatius a les seves relacions, les quals, aleshores, són de pura correlació: l'esperit és allò que pensa, el món allò pensat; no hi cap concebre superposició, confusió, pas o contacte entre ells; un és respecte a l'altre com allò lligat respecte a allò que lliga, com allò engendrat respecte a allò que engendra; són tan perfectament coextensius que l'un no pot precedir l'altre, tan irremediablement distints que l'un no pot envoltar l'altre». (*Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 68-69.

arguments que poden fer possible el reconeixement de l'existència real del camp de contingut simbòlic.

Des d'un altre punt de vista i per la dialèctica entre mostrar i de-mostrar, el plantejament d'aquesta investigació es converteix en una reflexió, que tot partint d'allò-immediat, que és la miniatura, intenta d'arribar a una esfera de globalitat que entenem com una esfera de continguts; continguts que estan a la recerca del camp de contingut —continguts-en-el-símbol.

La lectura d'una miniatura té sentit en la mesura que permet de jugar el mostrar amb el de-mostrar. Descansa i es repenja en l'anàlisi i la metodologia, però pretén la síntesi. La miniatura —i més la lectura— traspasa continuament de la particularitat a la generalitat, i de la generalitat a la particularitat. La miniatura ens serveix per a *con-centrar* les reflexions sobre el camp de contingut; per a poder re-conèixer la seva existència. Reconèixer, que és aquí l'apropiació d'un coneixement passiu per un d'actiu; el reconeixement necessita una consciència; ser-en-l'esfera-conscient. *En la lectura se sol·licita la miniatura*, però aquesta resta només com allò sol·licitat. Per a conèixer allò que la miniatura conté, ens cal posseir-ho; per posseir-ho introduïm la miniatura, mitjantçant la lectura, en la nostra consciència.

No podem sinó manifestar la nostra preocupació davant uns interrogants que se'ns plantegen a partir de les consideracions fetes fins aquí. Tres preocupacions intel·lectuals: preocupació per la impossibilitat de mostrar sense demostrar; preocupació perquè l'objecte —miniatura— es concep allunyat de posseir un coneixement actiu, que contingui en-ell i per-ell, i que, per tant, no s'hi pugui veure un caire plenament simbòlic; i preocupació, en definitiva, per la dimensió i la natura de la nostra consciència, l'encarregada —voluntariament?— d'a-prehendre i com-prendre.

La miniatura del Beatus de Girona que és l'objecte de la nostra lectura —Objecte Pensat— ho és en la mesura que la concebem com una font, en el sentit que inicialment utilitzen els historiadors aquest concepte. Les fonts documentals originen un riu inevitable, el qual coneixem per la història; ara bé, qui no és estrictament un historiador hi veu, a la font, també un altre sentit, més pròxim, potser, al desenvolupament del nostre primer plantejament. Les fonts, alhora que riu, es poden concebre com a immanència; allí on conflueixen infinitud de circuits interns de la muntanya. Moviments de l'aigua que estan darrera d'allò-manifestat; la font no els indica, no els documenta. Pensar en les fonts des

eclocustevbiacelsprictioni interra cas.





d'una perspectiva no estrictament històrica té quelcom de misteriós; misteriós per essència, per anterior a allò-format, per estar darrera de l'origen, inaprehensible, ocult. La miniatura ens amaga els seus continguts en l'esfera de la *in-de-mostrabilitat*. Dins l'univers mental i imaginari dels autors. La miniatura respon a un pensament distint al demostratiu, extern a la lògica.

En la miniatura habita quelcom desconegut, millor encara, *allò-que-es-desconeix*. La dimensió que adquireix la lectura de la miniatura en la recerca dels continguts al llarg de la investigació és una mica paradoxal: *reconèixer-allò-que-és-fora-del límit-conegut*; J.E. Ruiz-Doménec, en concebre l'origen de l'obra d'art feudal, estableix, en aquest sentit, les funcions de l'obra d'art per llur contacte amb *allò-fosc*, *allò-sagrat* i *allò-altre*<sup>3</sup>. En aquestes funcions hom veu no sols la pretensió de penetrar en allò-desconegut, sinó també el desig de presentar allò-desconegut com una entitat completa, pròpia i autònoma; una esfera profunda i altra d'aquella cognoscible. Les miniatures *ens mostren allò-incognoscible*<sup>4</sup>.

L'ànim de la lectura, assumint les anteriors reflexions, assenyalava una direcció: fer-la *completa*. Intentarem descriure els màxims comportaments que siguin possibles; la coordinació dels diferents i múltiples fenòmens que intervenen en la miniatura és l'única manera de poder veure la naturalesa que allò-incognoscible pren en la imaginació dels autors. Per aquest motiu té sentit agafar una miniatura per contestar la pregunta inicial, ja que es tracta menys d'estendre's per un determinat estil d'art, que de *l'aprofundiment* en una font. Ara bé, si localitzem en una miniatura l'anàlisi, creiem que en les conclusions (i això és la delimitació dels camps de contingut) és possible de fer referència a l'art en general del s. X. Pròxim a qualsevol art sacre<sup>5</sup>.

El Beatus de Girona és constituït bàsicament per l'Apocalipsi,

<sup>3</sup> *El origen de la obra de arte feudal*. Bellaterra, U.A.B., 1979. pp. 37 i ss.

<sup>4</sup> Una de les imatges que ens dona G. Duby per tal d'explicar l'arquitectura que anomenen romànica és molt aclaridora d'aquest sentit: «Instrument d'endevinació al mateix temps que d'ofrena participa de la màgia tant com de l'estètica. Pren forma en el pensament d'alguns homes molt purs que s'esforçaven per travessar els misteris, per penetrar en províncies desconegudes que ells albiraven, desitjables, inquietants, més enllà d'allò que els sentits i la raó són capaços d'aprehendre. El seu esperit tenia el perill de perdre's en el laberint dels fantasmes. Esperaven que l'obra d'art els servís de fil conductor». *Europa en la Edad Media. Arte románico, arte gótico*. Barcelona, Blume, 1981, p. 60.

<sup>5</sup> Pel caràcter extern a la disciplina de la història de l'art, aquesta investigació

que se'n presenta a tres nivells: els dos primers són, en tant que escriptura, en vermell el text de Sant Joan de la darrera part de la Bíblia, en negre una sèrie de comentaris que sobre aquest text va fer Beato de Liebana al segle VIII; el tercer nivell són les miniatures, imatges que s'estructuren i es coordinen amb el text i que il·lustren alguns dels passatges. La que aquí ens interessa fa referència al capítol IX del text de Joan, a partir del paràgraf 14, que correspon a la visió del toc de la sisena trompeta (recordem que les trompetes que es toquen al llarg del text són set, i que Joan les veu en l'obertura del setè segell). És un dels càstigs de Déu per a aquells homes que han viscut en la idolatració del mal; es tracta d'una plaga de bèsties fantàstiques que fan morir la tercera part dels homes. Formen la plaga uns animals ferotges que el text de Joan descriu detalladament: «El nombre de l'exèrcit de cavalleria era de vint mil miríades; vaig sentir-ne dir el nombre. Els cavalls i quí els muntaven vaig veure'ls així en la visió: duïen cuirasses de foc, jacint i sofre, els caps dels cavalls són com caps de lleó, i de la seva boca surt foc, fum i sofre. D'aquestes tres plagues, el foc el fum i el sofre que surt de la seva boca, van morir la tercera part dels homes, perquè el poder dels cavalls està a la seva boca i la seva cua, perquè la seva cua que s'assembla a les serps té un cap i amb ell fan mal». No deixa de ser difícil descobrir en aquestes descripcions la correspondència amb les quatre figures que hi ha en la miniatura, que al marge de l'àngel de la part superior-esquerra i d'uns homes nus lligats a cada una de les cues, són tot el conjunt. Ens interessa de veure com les figures disposen el conjunt, ja que la relació entre el tema i la re-presentació parteix d'aquí; això és, la miniatura concentra tota la re-presentació temàtica en les figures<sup>6</sup>, però, i alhora, aquestes figures més que tenir un caràcter

---

concep el denominatiu d'art sacre a partir de T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacre*. Paris, Dervy-Livres, 1976; així com de A.K. COOMARASWAMY, *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid, Taurus, 1980. A partir d'aquests autors creix la xarxa de relacions de les quals està pròxim l'art del s. X a Europa; un art que encara no és plenament format (el que anomenem romànic), en una adolescència on es recullen indiscriminadament gran quantitat de tradicions i de les més remotes procedències. Cfr. també M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Barcelona, C.S.I.C., 1946, pp. 57-104.

<sup>6</sup> A partir de les figures la lectura de la miniatura es converteix en un problema de la teoria de l'art; en aquest camp la idea de figura no pot provenir, com s'acostuma a fer, de les teories de la Gestal que no pretenen més que encobrir en

purament re-presentatiu es converteixen en valors plàstics i això és dintre de la terminologia actual de la teoria de l'art, en valors abstractes. Les bèsties que podem veure en la miniatura es conformen dintre del conjunt tancat que permet el fet plàstic; com veurem més endavant, les quatre bèsties es converteixen en quatre unitats que tenen *taò de ser en la realitat plàstica i no pas en tant que cobreixen una re-presentació*. La re-presentació és en-sí un conjunt de realitat oberta que depèn de les informacions d'allò present que aquí sols es donen per les descripcions. Els autors del Beatus de Girona resolen el problema introduint les re-presentacions dintre d'un conjunt tancat, la qual cosa permet que la miniatura, com a conjunt de figures, esdevingui un conjunt complet. És cert que els autors del Beatus re-presenten un tema, però l'operació constituent de la re-presentació és estrictament abstracta.

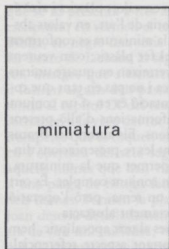
Ahora que podem veure les referències al text apocalíptic, hem de poder veure també un altre i important aspecte referencial: aquell propi de l'època, allò en què viu l'home de finals del s. X. No hi ha dubte que l'àngel de la part superior es pot identificar amb un guerrer<sup>7</sup>; l'àngel lluita amb una llança i una cuirassa contra una de les bèsties. L'enfrontament, com a imatge pròpia de l'època, adquireix un caire d'escena autònoma. Es tracta d'una part; l'altra, la de baix, està diferenciada, és l'acció del mal que explica el text de Joan; *cortespon en la miniatura a unes forces primàries abans d'un canvi dels ordres, en el temps del caos*. En la miniatura hi ha dues *inscripcions*, una a la part central, l'altra a la part més superior. La primera diu: «Quan les llagostes fan mal als homes»; la segona diu: «Aquestes (són) les llagostes quan l'àngel de la profecia les convoca». Aquestes inscripcions s'aproximen més que les descripcions a la realitat que es constitueix com a miniatura; ens parlen d'una distinció fonamental, de l'existència de dues parts; dos llocs diferenciats: la part inferior i la part superior; ens

---

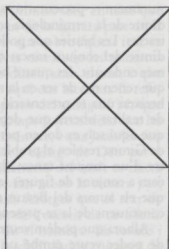
la percepció un problema de la re-presentació; el fonament que necessita la teoria de l'art per a emancipar la figura de la re-presentació i des d'on, evidentment, es pot concebre una teoria estètica, en el sentit de T.W. ADORNO. *Cfr. Teoria estètica*. Madrid, Taurus, 1980 ha de partir de les reflexions fenomenològiques sobre el llenguatge; *cfr.* en aquest sentit J.F. LYOTARD. *Discurso, figura*. Barcelona, G.G., 1979, pp. 29-40.

<sup>7</sup> L'art en l'època de la realització del Beatus apareix dins d'una complexa esfera imaginària on no hi ha discontinuïtat entre allò sacre i allò profà, sinó una relació estreta, dialèctica i tensional; *cfr.* per la importància d'aquesta relació G. DUBY, *San Bernardo y el arte cistercense*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 14-17.

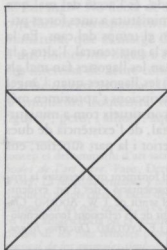




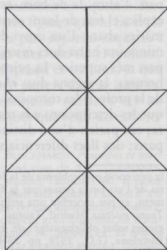
d - 1



2

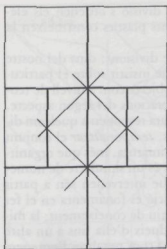


3

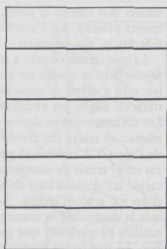


4

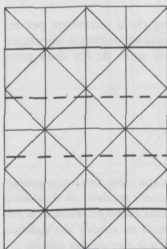
Figura 2 a.



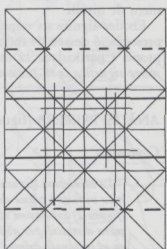
5



6



7



8

Figura 2 b.

situen dos camps d'acció, en aquesta divisió s'ordenen els elements plàstics, i a l'inrevés, els elements plàstics construeixen la diferència, discerneixen.

La miniatura obeeix a un sistema de divisions; dins del nostre plantejament inicial no podem més que insistir sobre el particular, tant a nivell de contemplació de l'objecte com a nivell de teorització; vagin per endavant les consideracions del segon aspecte. Les divisions que es donen en la miniatura responen a quelcom dinàmic; es tracta de dividir en-el-temps, *temporalitzar* el conjunt de l'espai<sup>8</sup>. L'ordenació pròpia de la miniatura, més que organitzar en el sentit de composició, el que fa és un simulacre de numeració; les disposicions dels elements que intervenen són a partir d'un joc amb el temps. Aquesta operació es fonamenta en el fet que la miniatura es concep com un motiu de coneixement; la miniatura és quelcom que guia, que condueix d'ella fins a un altre lloc. La miniatura inverteix el temps tal com nosaltres l'entensem —juga amb el temps. Determina un inici per poder arribar a partir d'ell a quelcom que en sí és inici, allò que ja és arquetípic; origen. La divisió en parts de la miniatura és en tant que es concep dintre seu un inici i un procés que el continua; procés entre diferents nivells de significació; procés que ve donat per un trencament de nivells.

Els dos significats temàtics que hi ha en la miniatura per representació deixen de tenir en una segona aproximació significats propis i particulars; la miniatura en la unió de les dues parts *sobre-significa la re-presentació*.

## ANÀLISI PRIMERA (figures 1, 2 i 3)

### *Comentari*

*La miniatura (figura-1) es desenvolupa sobre una trama geomètrica estricta i plena de relacions exactes i precises; els 8 dibuixos (figura-2) expliquen el procés d'aquesta trama geomètrica; la primera distinció per obtenir-la ve donada en establir dos quadrats en el rectangle primer (dibuix 1), un a la part de dalt (dibuix 2) i*

<sup>8</sup> Per a una ampliació d'aquesta idea dins el conjunt del pensament mític, cfr. E. CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*. México, F.C.E., 1972. vol. II, pp. 140 i ss.

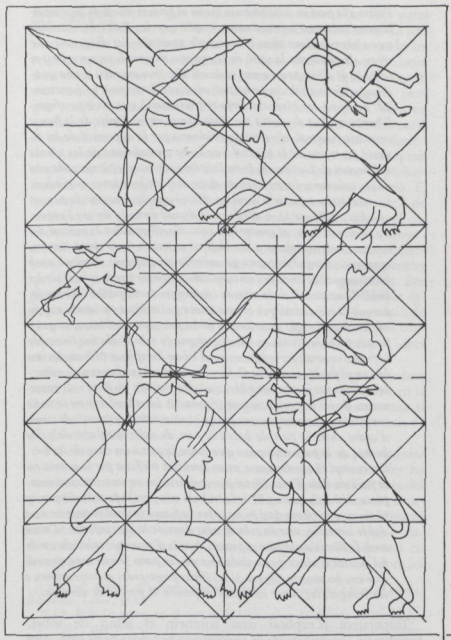


Figura 3.

*l'altre a la part de baix (dibuix 3); en el primer nivell de desenrotllament interessa especialment —més que les línies horitzontals que s'introdueixen dins el rectangle general— les diagonals que creen els quadrats, la unió de les quatre diagonals en un sol espai (dibuix 4) dóna peu (unint cada un dels creuaments) a una quadrícula, de la qual són principals els eixos, la vertical i l'horitzontal; no hi ha cap element de la re-presentació que els especifiqui, l'horitzontal es desdobla per cada banda en els límits de la franja cromàtica central, el vertical s'evidencia per la disposició de les figures (es tracta de la vertical que hi ha en cada una de les planes del Beatus de Girona; hi és en les planes escrites separant cada una de les columnes i sent l'eix de disposició en les planes miniades). La miniatura a partir d'aquesta divisió queda constituïda per set quadrats, (dibuix 5), 6 d'ells en la divisió entre la dreta i l'esquerra i entre el baix, el centre i el dalt; el setè quadrat és central del conjunt i es superposa a dos dels sis anteriors (crea dreta, centre, esquerra). Perquè la trama geomètrica de divisions s'articuli amb els elements de la re-presentació cal començar per la relació de les línies horitzontals de la trama i les franges cromàtiques (dibuix 6); perquè la subdivisió que crea la trama geomètrica ens arribi a definir les dues franges exteriors no hi ha pas gaire problema, ni gaire procés (dibuix 7); sí, en canvi, pel que fa relació als dos límits de la franja central; les relacions aquí s'han complicat (dibuix 8); ara bé, en el procés complex de la reticulació se'ns ofereix una estructura de punts imprescindibles que determinen els llocs i els moviments de les re-presentacions (figura 3). La reticulació en la zona central la creiem important perquè ens mostra un procés de canvi d'ordre entre la part de baix i la part de dalt; la relació dels dos homes de la part esquerra i que estan lligats a les cues de les bèsties central i baix-esquerra, estan omplint un forat per la manca en la part de baix d'una bèstia per convertir-se en una simetria completa; la bèstia que no hi és la trobem a la part superior; d'aquesta manera, a la bèstia que hi ha sobre la franja central correspon una doble simetria, una en relació a les dues de la part inferior i l'altra amb la bèstia de la part superior. A més d'aquestes relacions, n'hi ha moltes d'altres per a cada una de les parts (en la superposició que ens ho mostra (figura-3) les línies puntejades es corresponen a les franges, les altres solament responen al procés de divisions).*

Intentarem d'explicar com entenem el sentit de sobre-significació. La miniatura és constituïda per dues parts que, com

hem apuntat, *alhora que separen també uneixen*; les dues parts *formen* una realitat, però *in-formen* de realitats distintes. La immanència de continguts de la miniatura apareix darrera de les re-presentacions, en la dinàmica pròpia dels elements plàstics dins de la construcció de dos conjunts de realitat que es coordinen com a forma, determinant un camp visual homogeni, però que ens in-formen com a diferència. En la miniatura, com en qualsevol pensament sacre, la distinció entre forma i in-formació es converteix en la manera d'accedir a la comprensió. La forma de la miniatura és una presentació dels elements amb els quals s'opera; la forma té funció de concentració, de situar el problema, de crear un mitjà per al desenvolupament d'una reflexió. El que aquí entenem com a forma és la determinació del nivell de realitat en el qual se'ns presenta allò-aprehensible; limita el coneixement —i la reflexió— ja que pertany a un sistema (lineal i cromàtic en la miniatura), però dintre del sistema el coneixement s'obre: conjuga informacions, uneix els contraris; permet que hom penetri tant en allò-que-és com en allò-que-no-és. Ens presenta allò-que-diu, però, i alhora manifesta allò-que-és-negació del que diu. La relació entre la forma i la in-formació de la miniatura és un problema d'estructura, independent dels conceptes, pròxim a les imatges d'allò-aprehensible, lluny d'idees externes. Ornamental en el sentit estricte<sup>9</sup>.

En aturar-nos en la constitució de cada una de les parts podem veure, en primer lloc, *l'existència del punt a la part superior*, en la lluita entre una de les bèsties i l'àngel. El punt l'entenem com el final del procés de divisió de les parts, ens demostrarà el sentit de conjunt de la miniatura.

Tal com es troba el punt en aquesta miniatura es pot apreciar millor que en moltes altres la seva naturalesa. En primer lloc no deixa de tenir importància la manera d'accedir-hi; a diferència del punt explícit en la figura de Déu en Majestat dins d'un cercle ornamental, com trobem en la majoria de les miniatures del Beatus de Girona, aquí pren importància el caràcter *cobert* —velat— darrera de les re-presentacions; l'únic accés per descobrir-lo està en les traduccions<sup>10</sup>; això és, introduir les re-presentacions tal com les

<sup>9</sup> Cfr. J.E. CIRLOT, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media*. Barcelona, Labor, 1970.

<sup>10</sup> J.E. Ruiz-Domènec en el curs de la Universitat Autònoma de Barcelona, «Ideología y representación en la edad media» (1976-77) va proposar una metodologia d'aproximació a la plàstica medieval a partir de les teories plàstiques de

aprehenem en la miniatura dins un sistema d'abstracció. La traducció ens mostra un lloc, allí on s'ajunten l'àngel i la bèstia. En aquest cas podem veure com les re-presentacions preparen el punt, són realitats passives que es conjuguen a partir d'una realitat activa, abstracta, el punt. Unió.

## ANÀLISI SEGONA (figura 4)

### *Comentari*

*En una visió general de la miniatura (figura 4) podem veure com es crea una dialèctica entre la part de baix i la part de dalt, alhora que veurem de quina natura és; la part de baix queda aquí establerta articulant-se les tres franges cromàtiques inferiors; el cercle gran de la traducció engloba les figures donant una visió de conjunt; en la part superior la dinàmica varia substancialment, apareix el punt. La vertical central que uneix les dues parts té sentit en la mesura que presenta el punt. La part de baix és com l'ombra del punt, el complementa sense ser-ho, en la seva absència. A dalt la dreta i l'esquerra es troben, existeix tensió; a baix la simetria crea, equilibra, disposa. La tensió es repenja en l'equilibri.*

*Podem veure la zona superior detallada per tal de poder analitzar el comportament del punt; el punt no és en cap motiu representatiu, sinó que sols és la unió; ara bé, des d'ell hi ha una successió de punts secundaris a cada una de les bandes, el punt es ramifica; aquests punts secundaris es poden localitzar en les re-presentacions: la cuirassa de l'àngel, el seu cap i la mà que impulsa la llança cap a l'esquerra, i la cara i el diodema de la bèstia i la de l'home nu lligat a la cua cap a la dreta són rèpliques al punt i on aquest adquireix un caire re-presentatiu; la primera rèplica és la de la cuirassa de l'àngel; és important també el punt secundari que es situa a la mà dreta de l'àngel i que impulsa la llança —la línia— que desencadena la realitat del punt; diagonal descendent.*

---

Kandinsky, en tant que és possible de determinar l'element bàsic del fet plàstic; aquest és el punt, que «s'instal·la sobre la superfície i s'afirma indefinidament —diu Kandinsky. De tal manera representa l'afirmació interna més permanent i més esquemàtica, que sorgeix en brevetat, ferma i rapidesa. Així, doncs, tant en un sentit intern com en un d'extern, el punt és l'element primari de la pintu-

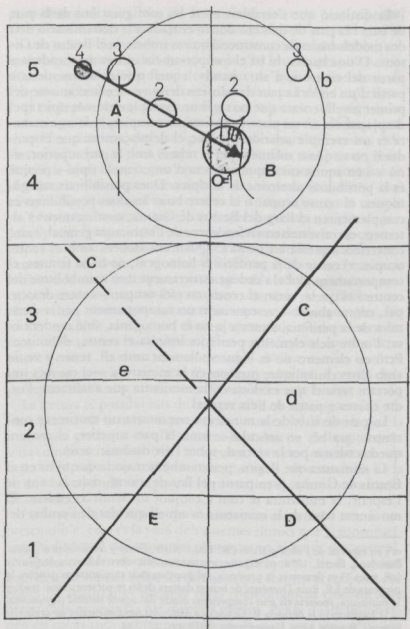


Figura 4.



La distinció que s'estableix entre les configuracions de la part de baix i la part de dalt ens donen entrada a la determinació dels dos models bàsics de construcció que es troben en el Beatus de Girona. D'una banda, hi ha el comportament que es desencadena a partir del centre i, d'altra banda, aquell que es desencadena a partir d'un eix<sup>11</sup>. La part de baix ens deixa veure el mecanisme del primer nivell, encara que no sigui un exemple dels més típics (pel desplaçament en un punt de la simetria completa); de tota manera és un exemple aclaridor, ja que el desplaçament que es produeix no ve donat solament per la relació amb la part superior, sinó —i en aquest cas sí que es tracta d'un exemple típic— perquè és la possibilitat alternant de la típica. Dues possibilitats antagòniques: el centre ocupat o el centre buit; les dues possibilitats es complementen al llarg del Beatus de Girona, contínuament s'alternen, es converteixen en fenòmens de l'estructura general, i això converteix aquesta en rítmica. Quan ens trobem amb el centre ocupat, el cercle de la perifèria és homogeni, no hi ha fissures; el comportament global s'ordena estrictament com a simbolisme del centre i el cercle; quan el centre no està ocupat —centre desocupat, centre absent— re-coneixem un comportament per la dinàmica de la perifèria, aquesta ja no és homogènia, sinó tendenciosa; l'ordre dels elements perifèrics insinua el centre, delimiten. Però els elements no es lliguen solament amb ell, tenen a veure amb altres dinàmiques presents en la miniatura —el cas més important seria el que es dóna en la miniatura que analitzem, l'ordre es crea a partir de l'eix vertical.

La part de baix de la miniatura ens mostra un moviment concèntric; ara bé, en articular-se amb la part superior, el conjunt queda ordenat per la vertical, sobre l'eix dinàmic, actiu.

La miniatura que llegim, però també la majoria que hi ha en el Beatus de Girona, pren partit pel lloc de triomf, dalt, la zona de l'esperit; la miniatura té com a conjunt un sentit ascendent. El moviment bàsic de la miniatura és aquell que des de l'ombra del

---

ra i en especial de l'obra gràfica» (W. KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Barral, 1974, p. 31). En anteriors estudis sobre el Beatus de Girona (cfr. nota 1) es demostra la presència del punt en cada miniatura mitjançant la proposta de J.E. Ruiz-Domènec de buscar darrera de les re-presentacions: traduir la miniatura, mostrar els seus components dintre del nostre sistema cognoscitiu.

<sup>11</sup> La distinció la defineix R. GUENON a *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, Universitaria, 1979. pp. 277 i ss.

punt busca el punt; des de la part inferior a la part superior. D'aquesta manera, la relació entre baix i dalt, es converteix millor en una relació de baix-intermig-dalt, que es converteix amb baix-intermig (= entrar)-dalt (= quan ja s'ha entrat: propi). Ascensió, numeració; del quatre de la part de baix —direccions de l'espai— a la direcció que parteix de l'encreuament d'aquelles.

El comportament d'una estructura s'omple de significats (sobre-significa) perquè es dona per tots els nivells de les operacions. Les relacions que configuren la miniatura són moltes i diverses, sens dubte, però sempre, i en cada una, està present la intenció de la realització; per aquest motiu no es pot fonamentar en la voluntat d'una consciència, sinó que *és la recerca d'una consciència*. No és un significant concret d'un significat (com tampoc no és un objecte amb-sentit), sinó que conté unes regles de joc, principi del fet que els diferents comportaments de les operacions responguin a una estructura. Regles a partir de les quals el coneixement es re-coneix, i el saber reflexiona. Allí on la consciència arriba en la unió de les parts no té cap més accés d'aprehensió que en la mateixa miniatura. No se saben una sèrie de significats; no es recorden, no es reproduïen, sinó que se saben les regles. No hi ha, vora dels continguts, conceptes mentals ni idees formades fora de l'estar-en-relació de les parts: en definitiva, en el sincronisme general. Es tracta, doncs, de *saber-de-l'estructura*, que mai no es pot convertir en un saber l'estructura; el saber es manté en la percepció de l'estructuralització. El saber és en la imatge.

La lectura té possibilitats de comprendre els continguts de l'objecte pensat en la mesura que pot «entrar» en la dinàmica que la miniatura genera com allò-intern. Introduir-se en-la-miniatura seria com la reconstrucció del seu centre, el reconeixement en cada una de les parts d'una mateixa imatge d'unió, de conjunció. En la lectura hom pretén de convertir-se en centre; el centre com a forma de consciència.

En la recerca del centre de la miniatura existeix un estudi imprevisible, com és la visió dels sistemes rítmics que la constitueixen; la dinàmica de les unitats plàstiques en el sentit ornamental. D'alguna manera el que manca és complementari de la part fins aquí desenvolupada sobre les divisions que formen el conjunt. Per poder-ho analitzar el basarem en el comportament cromàtic que presenta la miniatura, per diversos motius. Per la qualitat que tenen els colors com a conjunt autònom, la qual cosa seria aquí una

teoria dels colors<sup>12</sup>, la més bàsica, imprescindible. Hi ha, seguint-la, *tres colors primaris*; tots els altres colors que presenta el món són resultants de la combinació entre ells de diferents maneres; els tres colors bàsics són el vermell, el blau i el groc. A partir d'aquesta divisió primera bàsica n'hi ha una segona, també força important, és la combinació de dos dels tres colors, sent possible tres nous colors, seguint les tres possibles combinacions, la del vermell amb el groc (taronja), la del vermell amb el blau (lila) i la del blau amb el groc (verd). Els sis colors es relacionen entre ells dualment, ja que a cada color primer li correspon un complementari (p.e. el groc es complementa amb el lila = vermell més blau); en cada un d'aquests parells hi ha, doncs, els tres primers, però disposats de tal manera que creen una relació forta, relació de complementaris.

Aquestes propietats del conjunt propi del color són les que sempre han permès —quasi obligat— la seva utilització en els simbolismes que es basen amb les correspondències<sup>13</sup>. Com la música, el sistema cromàtic permet grans quantitats de combinacions a partir de qualitats bàsiques i conegudes des de l'única manera possible de conèixer la realitat del sistema. Si en les reflexions anteriors sobre les divisions i les parts era més o menys possible determinar els punts de partida (com la trama geomètrica que s'estableix a partir del quadrat i dels angles de 45 graus), no és menys cert que aquests aspectes no són els irreductibles; en canvi en relació al color sí que ho són. En el cromatisme de la miniatura del Beatus de Girona és on podem apreciar, millor que en qualsevol altre lloc, que la pintura sona, que deia Kandinsky; la conjugació de les parts en la recerca del centre s'estableix a partir de relacions que són com les musicals; i és més, són música.

Des de la primera visió de la miniatura, aquesta ens indica que és formada clarament sota aquests principis. En la miniatura sola-

<sup>12</sup> Per a la definició d'aquesta teoria cal partir de l'enfocament que li dona J.W. GOETHE (*cf.* *Traite des couleurs*. París, Triades, 1980) en discutir la sistematització cromàtica que fa Newton a partir de la física de la llum, i alhora amb una discussió implícita que Goethe estableix amb Kant (*cf.* al respecte G. LUKACS, *Estètica*. Barcelona, Grijalbo, 1972, Vol. II, pp. 148 i ss.). Per a una presentació d'aquesta teoria en l'obra d'art, *cf.* W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral, 1973; també J. ITTEN, *Art de la couleur*. París, Dessain et Tolra, 1978.

<sup>13</sup> «Les seves derivacions —diu J.E. Cirlot en relació a la teoria de les correspondències— són insondables i tot vertader aprofundiment en els significats darrers dels aspectes de l'univers haurà d'avançar tenint-les en compte» (J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1978 p. 147).

ment hi ha sis colors —cinc són dels sis primers, manca el verd i hi ha un rosa. Aquesta, i totes les miniatures del Beatus de Girona, s'omplen dels colors primers i segons; en aquest sentit el Beatus de Girona pren una gran importància, puix que es tracta d'una de les obres on amb més claredat es pot observar un ús del color seguint la teoria que hem apuntat.

El conjunt visual de la miniatura queda conformat alhora com un fet visual *im-previst* (propi de l'estar-en-relació-visual, que ja hem definit), però també per quelcom *previst* (en tant que està formada per elements denominables com són els colors). Allò previst de la miniatura, igual que les regles que se saben, són realitats operatives, unitats comportamentals; en cap moment no ho podem entendre, o confondre, amb allò-vist de la realitat que percebem. La miniatura se situa en allò-pre-vist per poder arribar a la relació entre allò-vist i allò-imprevist; si no partís de les relacions abstractes de la plàstica que hom preveu i sols intentés ser-com-a-re-presentació, allò-previst seria substituït per allò-vist, que en ell, al marge d'allò-previst, conté allò-imprevist. La miniatura s'allunya teòricament i pràcticament del «realisme», no el conté.

El darrer motiu que ens fa utilitzar el color per la definició dels ritmes constituents és per la seva especial disposició com a figura (recordem la important relació que a l'inici de la lectura hem establert entre la re-presentació i la figura). En parlar del color no ens referim solament als colors de les franges del fons, sinó fins al mínim detall ornamental. El fons, les figures i els ornaments s'articulen de tal manera que permeten establir cadenes contínuament que les lliguen. Les figures, sobretot les quatre bèsties, coordinen les relacions entre el fons i l'ornamentació, des de les parts visualitzades fins als mínims detalls; les figures lliguen els distints nivells, estan en els canvis. A partir d'aquí les figures es converteixen en un problema del comportament de la plàstica; sistema abstracte. La dimensió que adquireix la miniatura, des d'aquest aspecte, confirma i reafirma el ser-un-conjunt-complet.

### ANÀLISI TERCERA (Figures 5 i 6)

#### *Comentari:*

*En la lectura de les relacions cromàtiques que es donen en la miniatura es creen moltes relacions interessants, aquí segurament*

no les exhaurirem, sols en presentarem. És bàsica la utilització dels tres colors primaris o colors denominables (figura 5). El primer pas de la lectura s'estableix en les franges del fons; aquestes són i de baix cap a dalt: groc, taronja, blau, groc i rosa. En considerar-les aïllades podem veure ja algunes relacions interessants; la repetició del groc, en l'inici de la part de baix i en l'inici de la part de dalt; entre els dos grocs hi ha el blau i el taronja, dues franges unides i de colors complementaris; la franja blava, la central, adquireix entre el groc i el taronja una gran importància; s'articula amb el marc ornamental, també blau. Els colors de les figures, i en primer lloc el dominant de cada bèstia, s'articula amb una dinàmica que es repeteix contínuament en el Beatus de Girona i altres Beatus, es tracta de crear una relació entre els tres colors primers i un de secundari; en les bèsties els colors primers formen la línia ascendent de blau —baix-esquerra—, groc —centre— i vermell —dalt—; el quart color, ja secundari, és el lila, complement simètric amb el blau i amb el groc. La relació entre bèsties i franges és, doncs, la següent: blau-lila a baix sobre la franja groga primera; sobre la franja central blava (a la segona taronja les figures superposades són neutres) hi ha una bèstia de color groc, i la segona franja groga i quarta en general hi ha una bèstia vermella. En aquesta primera anàlisi podem veure una relació general de no poca importància per a la comprensió completa de la miniatura; a la part de baix (franges 1 i 2) les relacions cromàtiques s'estableixen entre dos colors primaris (blau i groc) i llurs complementaris (taronja i lila, respectivament), i a més s'entrecreuen com a figura i fons; així el groc, a la part de baix, està en la franja i el lila en una figura —bèstia de la dreta—, mentre que el blau està en una figura i el taronja que és el seu complementari està en el fons. A la part central sols hi ha el groc i el blau invertint la relació de la part de baix, de manera que el blau està en el fons i el groc en la figura. Finalment, a la part superior sols hi ha tres colors, els primaris, bàsicament: el fons groc, l'àngel blau i la bèstia vermella (entrecreuaments dels colors de les figures); sobre aquesta franja hi ha el punt; damunt hi ha una franja rosa secundària.

Mirant atentament els ornaments en les figures ens trobem que les cadenes cromàtiques no es trenquen sinó que tornen a complementar les anteriors; així, les bèsties que són formades de tres parts —el cos, el coll i el cap— s'interrelacionen a cada nivell d'aquestes parts; els caps són sempre iguals i tenen, tanmateix,

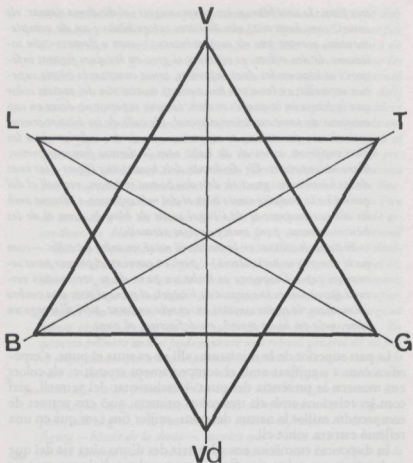
tres parts: la cara blanca, les banyes negres i el diodema daurat; els cossos, com hem vist, són dels tres colors bàsics i un de complementari, mentre que els motius interns —com a flames— són solament de dos colors, es repeteix el groc en les dues figures inferiors i el blau en les dues superiors, sense comptar la bèstia superior vermella; en les altres tres aquests motius són del mateix color que la franja en la qual es troben; la zona superior no deixa en cap moment de tenir exclusivitat visual. Els colls de les bèsties tenen, com el cos, dos colors, es repeteixen en els dos inferiors i en les dues superiors, roses als de baix, com la darrera franja superior, blaus als superiors. Els diodemes dels homes nus lligats a les cues de les bèsties són: grocs els dels dos homes inferiors, vermell el del qui està a la franja central i blau el del més superior, s'alterna amb les altres relacions; el de l'àngel vestit de blau és, com el de les bèsties, daurat, però amb puntejat vermell.

El punt, localitzat en la traducció no té un color específic —com no té tampoc re-presentació—, però en canvi en el primer punt secundari cap a l'esquerra es troba un punt de re-presentació vermell ataronjat, és la cuirassa de l'àngel; el punt té com una ombra immediata; la re-presentació ens revela un punt, però n'amaga un altre, vela on hi ha tensió, en definitiva, el punt.

La part superior de la miniatura, allí on es situa el punt, s'especifica com a significat amb el comportament cromàtic; els colors ens mostren la presència del punt, l'exclusivitat del vermell, així com les relacions amb els tres colors primers; això ens permet de comprendre millor la natura del punt; millor fins i tot que en una reflexió estricta sobre ell.

La disposició cromàtica ens adverteix des d'una altra via del que en la miniatura sobre-significa (i que nosaltres d'alguna manera en la lectura co-comprenem). El sistema cromàtic que s'utilitza omple de diferències aquella part on habita l'exèrcit de mal que destrueix una tercera part dels homes, i la part que reconeixem en el triomf de l'àngel sobre una de les bèsties. El triomf és realment introductor, presenta el com-que-ja-és-altra, i doncs l'identifica.

El text *s'il·lumina*; a les miniatures els escau més la denominació d'il·luminacions; són el coneixement de les paraules. Els significats dels textos que llegeixen en veu alta i contínuament, uns dels homes dels darrers anys del s. X, connecten amb la irrealitat construïda objectualment en la il·luminació i no pas amb una



**B-b:** blau  
 (complementari: Taronja = G i V)  
**G-g:** groc  
 (compl. Lila = B i V)  
**V-v:** vermell  
 (compl. Verd = G i B)  
**T-t:** taronja  
 (G i V; compl. Blau)

**L-l:** lila  
 (B i V; compl.: Groc)  
**Vd-vd:** verd  
 (G i B; compl. Vermell)  
**R:** rosa  
**X:** blanc  
**O:** (els diòmedes)  
 (blanc, daurat i negre)

*Figura 5.*

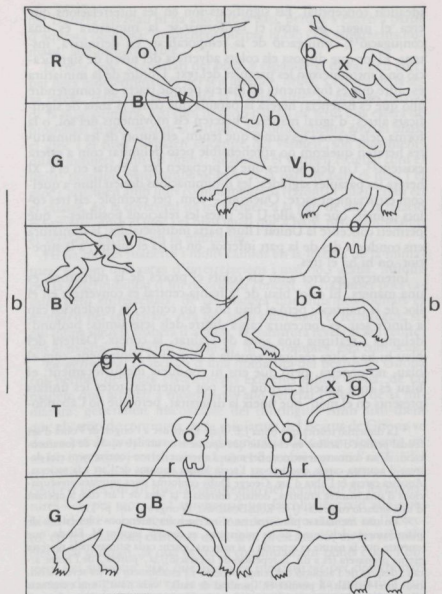


Figura 6.



idealitat conceptual. Els significats són en les interrelacions que crea el jugar; per això el conformar-se la miniatura és una conjugació<sup>14</sup>; conjugació de la temporalitat, en definitiva, instant. El joc que disposa els colors adverteix del nivell de significació on s'introdueixen les paraules del text. L'ordre de la miniatura és ordre que es fonamenta ell mateix perquè tracta de comprendre allò que és herència; hereta la paraula que conté la zona de significats altres; d'igual manera s'hereten els moviments del sol, o la forma dels braços i les cames que tenim, els autors de les miniatures hereten quelcom no aprehensible però delimitat com a esfera existent<sup>15</sup>. Un dels homes que es preparen per a entrar en el s. XI hereta les paraules sagrades; les il·luminacions donen llum a quelcom estrictament sacre. Quelcom —com, per exemple, els tres colors primers que són allò-U de totes les relacions possibles— que permeti concebre la Unitat i llurs parts indissociables; la miniatura ens condueix des de la part inferior, on hi ha el quatre, a la superior, on hi ha el tres.

Intentem recórrer amb els colors el procés de la miniatura, és una manera. El color blau de la franja central es converteix en el lloc de la transició; però el blau no és un centre, és tendenciós cap a dintre seu, es concentra cap a dintre dels seus límits; profund: delimita i reafirma una zona de realitat, la coneix. Darrera del blau hi ha l'altra realitat, aquella a la qual el pensament, com el blau, no penetra, però que ens hi condueix inequívocament; el blau és com aquella actitud que pot sintetitzar totes les unitats presents en el món, que uneix la diversitat, però que no l'abando-

<sup>14</sup> La dimensió teòrica que dona J.E. Ruiz-Domènec a l'origen de l'obra d'art feudal permet d'arribar en el sentit que apuntem en un dels nuclis de fonamentació; «L'art com a coneixement del món. La veritat del seu coneixement està darrera d'aquesta careta que imposa l'acció lúdica damunt de l'art i la societat. Aquesta careta és l'obra d'art. George Duby conforma totes aquestes preocupacions d'una manera erupitiva, donant entrada a la idea de l'art com a operant d'una situació concreta» (J.E. RUIZ-DOMÈNEC, *El origen... cit.* p. 55).

<sup>15</sup> En una mentalitat primitiva, on s'inscriuen les intencions i les esferes de plantejaments dels autors de les miniatures, es concep, seguint M. Eliade, que «mentre que la natura es repeteix a si mateixa, essent cada primavera la mateixa eterna primavera (és a dir, la repetició de la creació), la "puresa" de l'home arcaic, després de l'abolició del temps periòdic i l'establiment de les seves vicissituds intel·lectuals, li permet en l'umbral de cada "vida nova" una existència contínua en l'eternitat, l'abolició definitiva, *hic et nunc*, del temps profà. (...) La natura sols es troba a ella mateixa, mentre que l'home arcaic troba la possibilitat de transcendir definitivament el temps i viure en l'eternitat». (*El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 1972. p. 145).

na. Darrera del blau hi ha allò que se sap, perquè s'entén a partir d'aquesta premissa, inaprehensible per la raó i els sentiments humans; allò-incognoscible.

El color groc, al contrari del blau, s'expandeix; de tant en tant, per llocs indeterminables del seu interior, brilla; s'escapa de la seva esfera, reflecteix la llum de la realitat altre; és negació parcial de la llum primera, així com negació parcial de tenir una esfera de propietat; el groc és com la intuïció. Es complementa amb el blau; el groc i el blau preparen el centre del vermell, són moviments duals inquiets amb els límits; solament el vermell és igual com el límit; principi, però també origen. A la part de baix el blau i el groc s'articulen amb llurs complementaris (taronja i lila), estan en el quatre, en la diversitat de les formes; a la part de dalt la relació és ternària, amb el groc i el blau igual que a baix, però també amb el vermell, exclusiu en la miniatura.

Hi ha moltes maneres i molts camins en la lectura de la miniatura, és com una xarxa d'interrelacions i mai no s'acaba, infinita per la indefinibilitat d'un recorregut concret; hi ha potser pocs camins però entrecreuats, de tal manera que llurs possibilitats es compten per centenars. Ara bé, sigui quin sigui el recorregut, sigui quina sigui la manera d'aquest, la miniatura revela el seu centre, ens el mostra; és difícil d'accedir-hi, de ser comprès, està com ocult.

*En definitiva:* La lectura d'una miniatura del Beatus de Girona ens permet de veure els elements existents dintre d'ella, de tal manera que arriben a mostrar-nos allò general i intern de la miniatura; generalitat inseparable del contingut. Amb això diem que el camp de contingut de la miniatura del Beatus de Girona ve donat per la propietat de la idiosincràsia dels seus elements interns, operatius i constituents, que es descobreixen en l'anàlisi del fet plàstic com a tal, prescindint de les referències externes; prescindir d'elles vol dir que la comprensió del contingut de les miniatures —i, per tant, de l'aprehensió per la consciència d'allò-que-hi-ha-dintre— emergeix i se'ns manifesta directament en l'objecte, en les relacions existents de la seva presentació; en les referències és al contrari, ja que es creen continuament ponts entre l'objecte i el subjecte; allò que hi ha és mediatitzat per determinats camps de significació en la nostra aprehensió. La miniatura que hem analitzat —així com el conjunt de manuscrits d'aquella època— manifesta el seu contingut en *ser-quelcom-construït, i en la manera de ser-ho*. En els continguts hi ha sens dubte significats

particulars que són referencials; ara bé, en el moment que això indiscutible s'intenta convertir en una generalització, en un camp de contingut, es cau en una pretensió que inevitablement queda presa en il·lusions metodològiques.

El ser-qualcom-construït no se situa finalment dintre de cap esfera de les moltes que hi ha i que poden ser-hi, sinó que origina una altra esfera particular i independitzada de les que són i de les que són possibles. La miniatura neix en la funció de presentar un sistema d'ordre complet en-ell; aquest sistema transcendeix les esferes de la realitat —i, per tant, de les possibilitats— en la mesura que se'ns presenta amb la voluntat de ser-complet (això és, de ser una cosmo-visió). La miniatura és un micro-cosmos que connecta a la consciència amb el macro-cosmos.

Amb això ens trobem que, en travessar el comportament intern d'una miniatura, la relació que s'estableix entre l'objecte i la significació que conté deixa de ser mecànica per ser dialèctica; els elements existents no es presenten emparats en una estructura absent, sinó que en presentar-se són allò-que-és-l'estructura; el saber es condensa en la Imatge. La Imatge és completa perquè aquí rau la intenció dels autors de la miniatura: la intenció és la recerca de la globalitat; en aquesta recerca esdevé inevitable l'encontre amb la sacralitat; la miniatura difícilment pot ser compresa mínimament si sabem que la intenció dels autors era la de referir la sacralitat. La Imatge construeix una esfera de propietat que per definició és l'altra de l'esfera de la realitat i les possibilitats; aquella que neix darrera el blau, allà on fina la vista.

La miniatura actua d'igual manera que el símbol. En descriure els processos teòrics de significació de la miniatura hem apuntat al centre de la teoria dels símbols; la lectura de la miniatura del Beatus de Girona exigeix, obliga, imposa un acte de simbolitzar; sense l'acte no hi ha cap manera que permeti d'arribar a aprehendre i comprendre allò que té.