Lourdes Diego Barrado – Fernando Galtier Martí

Der Palast des Theoderich in Ravenna

in *Karl der Grosse. Orte del Macht. Essays*, Dresden, Sandstein Verlag, 2014, pp. 122-129

Extracto

KARL
charlemagne
DER GROSSE

Orte der
MACHT

ESSAYS



Essays


SPQR

KARL
charlemagne
DER GROSSE

Orte der
MACHT

IM AUFTRAG DER STADT AACHEN
HERAUSGEGEBEN VON FRANK POHLE

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

7 Schirmherrschaft
8 Unterstützer
9 Kuratoriumsmitglieder
10 Wissenschaftlicher Beirat
11 Förderer
12 Vorwort · Marcel Philipp
14 Karl der Große und Europa: Einheit in der Vielfalt – damals und heute · Max Kerner
16 Orte der Macht: Zum Begleitband der kulturgeschichtlichen Ausstellung im Krönungssaal des Aachener Rathauses · Frank Pohle

28. Januar 814 – Tod Karls des Großen in Aachen

22 Karl der Große, † 814 · Rudolf Schieffer
30 Sterben und Tod Karls des Großen · Lars Hageneier

Wege zur Macht – Mobilität und Kommunikation

40 Der reisende Herrscher: Organisation und Kommunikation · Caspar Ehlers
48 Die Infrastruktur des Karolingerreiches · Thomas Szabó
58 Lernen durch Kriege: Die Feldzüge Karls des Großen und die Weltsicht der politischen Elite · Malte Prietzel
66 Welterfahrung durch Diplomatie zur Zeit Karls des Großen · Achim Thomas Hack

Wege zur Macht – Ressourcen

80 Pfalzen und Reichsgut: Zentren und Grundlagen der königlichen Herrschaftspraxis im frühen Mittelalter · Thomas Zotz
86 Die Landwirtschaft in der Karolingerzeit · Jean-Pierre Devroey und Alexis Wilkin
94 Pfalzen als Produktionsstandorte des Handwerks: Anmerkungen zu einem Forschungsdesiderat · Michael Herdick

Ausdruck der Macht – Internationale Repräsentationsarchitektur

104 Rom und Aachen: Die Karolinger und der päpstliche Hof um 800 · Manfred Luchterhandt
114 Karl der Große, Ravenna und Aachen · Antonella Ranaldi und Paola Novara
122 Der Palast des Theoderich in Ravenna · Lourdes Diego Barrado und Fernando Galtier Martí
130 Die Paläste der langobardischen Könige und Herzöge · Gian Pietro Brogiolo
140 Der große Palast in Konstantinopel zur Zeit Karls des Großen · Jonathan Bardill

Ausdruck der Macht – Karolingische Repräsentationsarchitektur

152 Die Kaiseridee Karls des Großen · Steffen Patzold
160 Antikenrezeption in der Baukunst Karls des Großen: Rückbezug oder Fortschreibung? · Cord Meckseper
170 Machtzentren des fränkischen Königtums im »alten« Frankenreich · Josiane Barbier
180 Die Pfalz Nimwegen: Eine Anlage auf dem Standort eines spätrömischen *castellum* · Jan Thijssen
188 Die Pfalz zu Ingelheim am Rhein: Ausgewählte Baubefunde und ihre Interpretation · Holger Grewe

Im Zentrum der Macht – Aachen-Pfalz

200 Das mittlere Maastal und wie es zu einem Kerngebiet des Karolingerreichs wurde · Frans Theuws
210 Im Zentrum der karolingischen Macht im 8. Jahrhundert: Herstal, Jupille und Chèvremont · Alain Dierkens
218 Die Gestalt der Aachener Pfalz: 200 Jahre Forschung – 150 Jahre Rekonstruktion · Frank Pohle
226 Alles Karl? Zum Problem der Bauphasenabfolge der Pfalzanlage Aachen · Sebastian Ristow
236 Der karolingische Palast König Davids in Aachen: Neue bauhistorische Untersuchungen zu Königshalle und Granusturm · Judith Ley und Marc Wietheger
246 Die Pfalzsiedlung: Aachen in karolingischer Zeit · Harald Müller und Andreas Schaub

Im Zentrum der Macht – Die Hofgesellschaft

256 Hof und Herrschaft Karls des Großen · Matthias Becher
266 Ritual und Zeremoniell um 800 · Achim Thomas Hack
276 Ars in aula: Kultur und Wissenschaft unter Karl dem Großen · Johannes Fried
286 Bildung und Bücher am Hof Karls des Großen · Rosamond McKitterick
296 Textwissenschaft am Karlshof · Dietrich Lohrmann
306 Der Karlshof als Zentrum der Naturwissenschaften · Walter Oberschelp
316 Die Literatur am Hofe Karls des Großen: Lateinische und volkssprachliche Dichtungen · Heinz Erich Stiene

Im Zentrum der Macht – Staat und Kirche

328 Staat und Kirche im Reich Karls des Großen · Florence Close
338 Die karolingische Liturgie und Rom · Yitzhak Hen
346 Aachen als Zentrum der karolingischen Kirchenpolitik · Wilfried Hartmann
354 Der Tempel Salomos in Aachen: Neues zur Baugeschichte der Marienkirche · Ulrike Heckner
364 Neues zu Bau und Bauplatz der Marienkirche: Die Domgrabung 2007 bis 2011 · Tanja Kohlberger-Schaub und Andreas Schaub
370 Heilig bis heidnisch: Aspekte der Frömmigkeit zur Zeit Karls des Großen · Bernward Schmidt

Macht und Mythos – Karl der Große

382 Das Grab Karls des Großen · Clemens M.M. Bayer
392 Schwindendes Zentrum: Aachen und die Karolinger nach Karl dem Großen · Theo Kölzer
400 Mythos Karl: Wie die Nachwelt Karl den Großen sieht · Max Kerner
408 Karl der Große in der Erinnerung des 8. bis 10. Jahrhunderts · Matthias M. Tischler
418 Die Heiligsprechung Karls des Großen · Knut Görich
426 Der Karlsname in der Geschichte · Jürgen Udolph
432 Pater Europae? Karl der Große und Europa · Janet L. Nelson

Macht und Mythos – Orte der Macht heute

442 Vom Ort der Macht zum Ort der Ermächtigung · Axel Sowa
450 Braucht Macht einen Ort?: Architektur für das Europäische Parlament als postmoderne Institution · Ines Soldwisch

457 **Anhang** · Bibliografie, Register, Bildnachweis, Impressum

Lourdes Diego Barrado
Fernando Galtier Martí

Der Palast des Theoderich in Ravenna

Annäherung an die Basilika Sant'Apollinare Nuovo und ihr Palastbild

Das Bauwerk, das wir näher untersuchen möchten, wurde zu Beginn des 6. Jahrhunderts in der Basilika Sant'Apollinare Nuovo auf einem Mosaik abgebildet. Theoderichs bedeutendstes Bauvorhaben in Ravenna umfasste die als Hofkapelle dienende, später in Sant'Apollinare Nuovo umbenannte Erlöser- oder Christuskirche; außerdem einen daneben gelegenen, schon vorher bestehenden und auf Theoderich und seinen Hofstaat neu zugeschnittenen Palast. Und in der Hofkapelle – genau am westlichen Ende der südlichen Innenwand des Mittelschiffs – war Theoderich daran gelegen, der Nachwelt ein Bild dessen zu übermitteln, was er selbst mit seiner Palastanlage vorangetrieben hatte (Abb. 1). Es handelt sich um ein Dokument von außerordentlicher Bedeutung, ist es doch die einzige spätantike Palastdarstellung aus erster Hand, die wir besitzen.

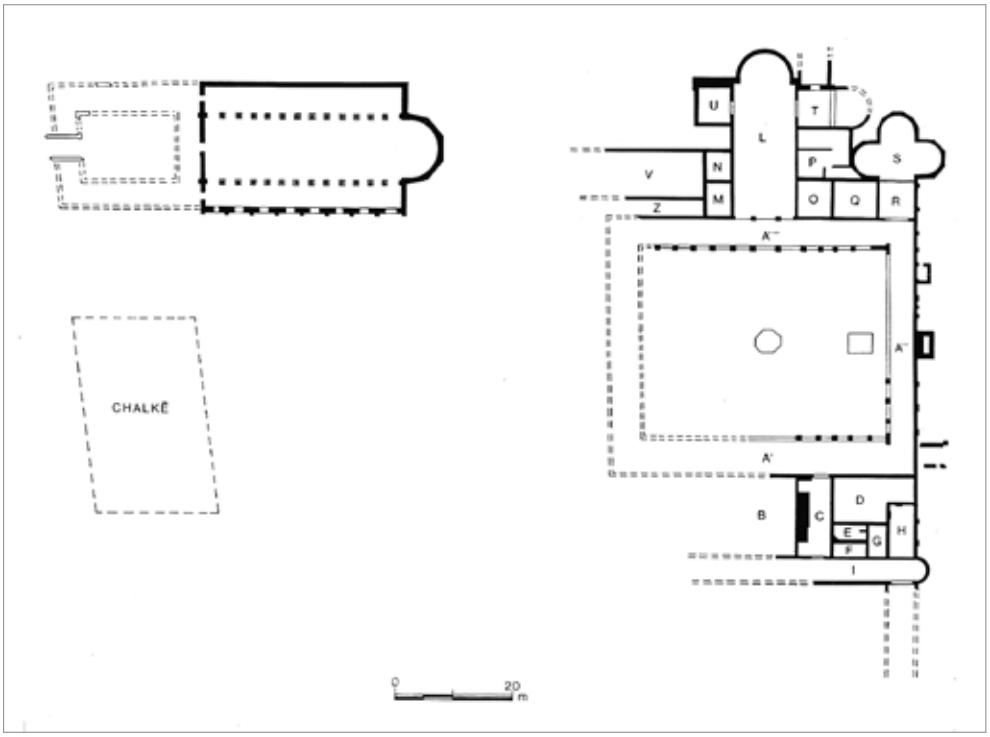


Abb. 1
Hypothetischer Grundriss des Palasts des Theoderich in Ravenna (Palast, Basilica und Chalke; nach Mark J. Johnson 1988). Oben links die Kirche Sant'Apollinare Nuovo

Sant'Apollinare Nuovo war die vielleicht bedeutendste dem arianischen Kultus geweihte ravennatische Kirche, was zur Folge hatte, dass man sie 540, nach der Besetzung der Stadt durch die Byzantiner, der nötigen reconciliatio unterzog, das heißt, die ehemalige dreischiffige Palastbasilika wurde unter Federführung von Erzbischof Agnellus zur katholischen Kirche umgewandelt. Das bewirkte erhebliche Veränderungen und Zensurmaßnahmen am ursprünglichen ikonografischen Programm des Bauwerks. Allerdings wurden die Zensurmaßnahmen mit einiger Nachlässigkeit durchgeführt, weshalb noch recht sicher ablesbar ist, welche Veränderungen an den Innenwänden des Mittelschiffs und auf der Innenseite der Fassade vorgenommen wurden. Es ist folglich möglich, nahezu das gesamte ikonografische Programm in groben Zügen zu rekonstruieren, das zweifellos das wichtigste vom Arianismus auf uns gekommene bildnerische Zeugnis darstellt. Da sich die Zensur nur auf die abgebildeten Personen erstreckte, hat der Gegenstand unseres Interesses – die Wiedergabe des Palastes – kaum Schaden genommen, obwohl dieser der Protagonisten beraubt wurde, die ihn belebten.

Die Darstellung des Palastes Theoderichs ist von solcher Relevanz, dass ihre Analyse und kunsthistorische Einordnung im Laufe des 20. Jahrhunderts zwei Ausgrabungen und die Veröffentlichung zahlreicher kontroverser Studien – vor allem dreier Monografien – anregten.[1] Vor dem Hintergrund der Forschungsdebatten werden wir das fragliche Bild zunächst in allen Einzelheiten beschreiben.

Analyse des auf dem Mosaik dargestellten palatium

Gezeigt wird mit dem rechts des Palastes befindlichen Tor und den im Hintergrund innerhalb eines von Wehrmauern umgebenen Bezirks aufgeführten Gebäuden die Stadt Ravenna (Abb. 2). Eine Ansicht der Hafenstadt Classe ist als Pendant auf der gegenüberliegenden Innenwand des Mittelschiffs ausgeführt. Beide Komplexe sind nach hellenistischer Manier in Draufsicht wiedergegeben.

Der Darstellung zufolge bestand Theoderichs Palastgebäude aus einem vorspringenden Mittelteil, der höher war als die ihn flankierenden Seitenflügel. Der Mittelteil ist als hohe Dreifacharkade wiedergegeben, über der sich ein Satteldach erhebt; eine Art Architrav mit der Inschrift *PALATIVM* und darüber ein Giebelfeld schließen die Fassade ab. Die Arkaden zeigen auf ihren eher flach gerundeten Bögen eine dekorative Zahnung, die sich über die Kämpfersteine und dann unterhalb der Dachschrägen fortsetzt. Die Seitenflügel bestehen aus Unter- und Obergeschoss. Die Untergeschosse sind in jeweils drei schmale Arkaden gegliedert, über denen sich die niedrigeren Obergeschosse mit einfachen, zweigeteilten Rundbogenfenstern erheben. Vom Dachaufbau des Mittelgebäudes gibt es keine Verbindung mit dem Dach der Seitenflügel, das hinter jenem durchgehend zu verlaufen scheint. Sämtliche Säulen, vorgestellt in weißem Marmor, zeigen – von den dorischen Säulen der Fensterreihe abgesehen – ravennatische Merkmale: Gekehlte Sockel, korinthische Kapitelle und vierblättrig verzierte Abakusplatten, die sich im Mittelgebäude pleonastisch verdoppeln, damit auf dem oberen der beiden das Zeichen des Kreuzes Platz finden kann.

Der Palast war reich verziert. Auf den Bogenzwickeln tragen geflügelte Siegesgöttinnen Girlanden, die aus Medaillons über den Schlusssteinen der Bögen entspringen. In den Säulenzwischenräumen hängen opulente, mit goldenen *clavi* verzierte Vorhänge oder *vela*, die in den Seitenflügeln auf halber Höhe durch Knoten mittig zusammengehalten werden, im Mittelgebäude dagegen seitlich abgebunden sind. In den beiden äußeren Tympana des Mittelgebäudes befindet sich jeweils ein an Ketten hängender und von eindrucksvollen Girlanden umwundener Lichterkranz, während auf dem Tympanon der mittleren Arkade eine Lilie aufragt, aus der Rankpflanzen hervorwachsen.

Einige veristische Details lassen darauf schließen, dass der Palast von außen betrachtet wird. So etwa die Holz vortäuschenden, gekehlten Wandpaneele der oberen Galerie, über denen sich bleigefasste blaue und goldene Fensterfelder anschließen; oder das Dachwerk aus rötlichen Ziegeln (*tegulae* und *imbrices*), die auf dem Mittelgebäude lotrecht und auf den Seitenflügeln nach außen fliehend angeordnet sind. Diese Ziegelanordnung gibt zu verstehen, dass sich die Seitenflügel gegenüber dem zum Betrachter hin vorspringenden Mittelgebäude auf einer hinteren Ebene befinden. Anzumerken ist noch, dass die auffällige axiale Unterbrechung im Dach des Mittelgebäudes der Darstellung einer Giebelverzierung in Form eines kopfstehenden Pyramidenstumpfs



Abb. 2
Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, Detail des Mosaiks auf der Südwand des Mittelschiffs: die Stadt Ravenna und der Palast des Theoderich

entspricht, wie sie für die spätantike Architektur typisch war – ein Detail, das sich an zwei der hinter dem Palast gelegenen Gebäude wiederholt.

Solche Beobachtungen sind zu berücksichtigen, denn bei genauer Analyse weist die Ansicht des Palasts nicht wenige Ungenauigkeiten auf. Eine leichte, aber augenfällige Unstimmigkeit besteht darin, dass beim Dach des Mittelgebäudes die *imbrices* lotrecht angeordnet sind und nicht, wie es logisch wäre, parallel zur Dachschräge, oder dass der rechte Seitenflügel an einem Pilaster statt an einer Säule endet. Schwerer wiegen die Schwierigkeiten, die Theoderichs Mosaikarbeiter lösen mussten, um die Illusion zu erzeugen, dass das Mittelgebäude vorspringt, was sie dazu zwang, in Grau einige neutrale Stellen oder Schattenzonen zwischen diesem und den Seitenflügeln einzufügen, die klar die Wirkung »invertierter Perspektive« erzielen, obwohl abgeschwächt und aufgewogen durch die Fluchtlinien der *imbrices* auf den Seitenflügeldächern, die man den Prinzipien der klassischen Perspektive angepasst hat. Aber auf der linken Seite stimmt nur der obere Teil, weil es nicht sein kann, dass die Säule die Schattenzone unterbricht. Stimmiger dagegen ist die Darstellung auf der rechten Seite des Mittelbaus, wenn auch kaum zu erklären ist, warum die Schattenzone erst unterhalb des angrenzenden Glasfensters des Seitenflügels ansetzt oder warum der rechte Pavillon mit dem Mittelgebäude genau dort keine bauliche Verbindung hat, wo er mit Säule und darüberliegendem Bogenzwickel an ihn anschließen müsste – Unstimmigkeiten, die noch auffälliger werden, wenn man feststellt, dass der rechte Pavillon fast sechs Fenster besitzt, der linke dagegen genau fünf.

Das mutmaßliche, rechts vom Palast gelegene Stadttor von Ravenna bietet eine gewaltige, zu drei Viertel sichtbare Maueröffnung – nach oben von einem Segmentbogen abgeschlossen, von zwei Rundtürmen mit konischen Dächern flankiert –, wie in der Spätantike die Tore befestigter Städte dargestellt zu werden pflegen. Beide Türme haben im oberen Teil die für solche Mauern typischen Rundbogenfenster, die außerdem dazu dienen, den zinnenbewehrten Rundgang optisch anzubinden, über dem die Inschrift *CIVITAS RAVENN* angebracht ist. Das Tympanon des Tors nimmt eine filigrane Komposition ein, auf der Christus in Begleitung zweier Apostel eine Natter finden – eine Anspielung auf den Vulgata-Psalm 90,13.

Im Hintergrund, zu beiden Seiten des Palastgiebels und als Pendants ausgeführt, erheben sich zwei Kathedralen, jeweils bestehend aus einem Zentral- und einem Längsbau, wobei das größere Ausmaß des rechten Gebäudekomplexes auffällt, dem man noch ein drittes, zwischen

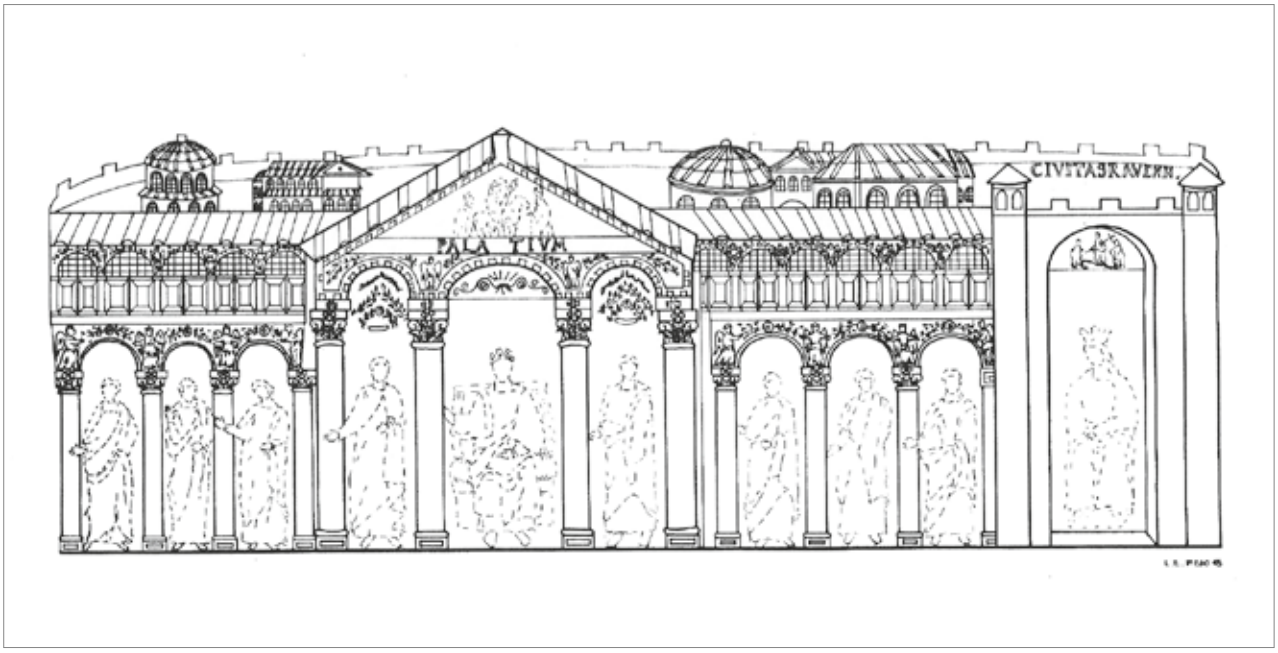


Abb. 3
Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, Detail des Mosaiks auf der Südwand des Mittelschiffs: Umzeichnung des Palasts des Theoderich (L. E. Diego Barrado)

»Baptisterium« und »Basilika« gelegenes Gebäude zuordnen kann. Es ist darum nicht verwunderlich, dass die beiden Komplexe mit der orthodoxen und der arianischen Kathedrale nebst ihren jeweiligen Baptisterien identifiziert wurden.

Die Künstler des Theoderich hatten die Ansicht allerdings auf ganz andere Art entworfen: Der trostlose Anblick, den die unbewohnten Städte bieten, ist das Ergebnis der durch den Übertritt zur katholischen Orthodoxie veranlassten Entfernung jener Personen, die ihnen einst Leben einhauchten. In den Arkaden des Palastes waren ursprünglich Menschen zu sehen, wahrscheinlich die Würdenträger des Hofes, womöglich Theoderich selbst, die man durch Vorhänge (*vela*) ersetzt hat (Abb. 3). Über den Vorhangstangen (*trabes*) zeichnen sich noch die Umrisse von Köpfen ab, und auf halber Höhe der Säulenschäfte sind vier verstümmelte Hände übrig geblieben, eine davon mit zugehörigem Unterarm. Da im unteren Teil des zentralen Interkolumniums zwei Sorten verschiedenfarbiger, nicht goldener Mosaiksteinchen Verwendung finden, darf man von ursprünglich dort angelegten weiteren Stufen ausgehen, die zum *subpedaneum* eines Throns führten oder Teil von diesem gewesen sein dürften. Dies legt den Schluss nahe, dass die Hauptperson – aller Wahrscheinlichkeit nach Theoderich selbst – dort sitzend dargestellt war, während alle anderen standen.

Vergleiche mit anderen Palastansichten können helfen, sich das Aussehen des Mosaiks in Sant'Apollinare Nuovo vor der Zensur vorzustellen. Interessant sind in dieser Hinsicht das Herrenhaus im Utrechter Psalter oder das Theodosius-Missorium (Abb. 4),[2] erhellender scheint aber noch das Mosaik in der Apsis von Santa Pudenziana zu Rom. Die Versammlung der Apostel mit Christus als thronendem Herrscher inmitten seines Hofstaats, eingerahmt von einem Säulengang mit eigenem Dachwerk, ist sehr aufschlussreich für die Rekonstruktion der verschwundenen Bilder in Ravenna, da sie sich an einer offiziellen Audienz-Situation juristisch-politischer Art orientiert. Man beachte auch, dass sich in Santa Pudenziana oberhalb der zusammenlaufenden Dächer zu beiden Seiten von Golgatha weitere Gebäudekomplexe befinden, die jeweils aus einem Zentral- und einem Längsbau bestehen.



Abb. 4
Missorium des Theodosius (Madrid, Real Academia de la Historia)

Verschwunden ist in Sant'Apollinare auch die zu vermutende Reiterfigur des Theoderich auf dem Frontispiz des Palasts zugunsten einer monochrom goldenen Oberfläche. Von diesem Mosaik haben wir dank des Chronisten Andreas Agnellus, eines Enkels des gleichnamigen Erzbischofs, Kenntnis:[3] Es zeigte Theoderich zwischen allegorischen Figuren von Rom und Byzanz.

Zeigt das Palastbild von Sant'Apollinare Nuovo eine laubia?

Um die Form und Funktion des dargestellten Gebäudes angemessen zu verstehen, ist es angebracht, zunächst die Berichte über jenen Palast zu betrachten, den Theoderich in Pavia erbaute. Im archäologischen Befund ist dieser wohl relativ kleine Palast bislang nicht in Erscheinung getreten, doch finden sich Informationen zu seinem Aussehen bei verschiedenen Autoren; Andreas Agnellus verglich ihn zudem mit dem Palast in Ravenna.

Der bevorzugte Aufenthaltsraum des Palastes von Pavia war demnach der Prunksaal, anfangs noch *camera*, später dann *laubia maior* genannt, vor dem sich ein Garten oder dergleichen befand. Im Übrigen bestand der Palast zumindest aus dem Erd- und einem Obergeschoss und besaß einen Innenhof sowie eine Reihe von Zimmern, die sich für Zusammenkünfte oder als Wohnräume eigneten.

Dank zweier schriftlicher Quellen haben wir eine bessere Kenntnis von der *laubia maior*: Zum einen weist Andreas Agnellus darauf hin, dass sich über dem Portal dieses Raumes ein Mosaik befunden habe, das abermals Theoderich zu Pferde zeigte, zum anderen konstatiert ein juristisches Dokument, das ein zwischen 906 und 910 ergangenes Urteil zusammenfasst, die gerichtliche Anhörung habe in Pavia stattgefunden, *in sacro palatio* [...] *in laubia maiore ubi sub [Teu] derico dicitur*.[4] Diese *laubia* dürfte mit dem *tribunale cameris* übereinstimmen, das Agnellus im nämlichen Palast persönlich gesehen hat und das der ravennatische Chronist in lateinischer Sprache bezeichnete, da der Begriff *laubia* germanischen Ursprungs ist und seine Verwendung in Italien sich offenbar erst nach Abschluss seines *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* durchsetzte. Daraus kann man schließen, dass Agnellus das Gebäude, das Theoderich im Palast von Ravenna hatte errichten lassen, zu Recht mit dem Saal im Palast von Pavia verglichen hat. Wenn das Urteil, wie es heißt, *ubi sub [Teu]derico* gesprochen wurde, darf man vermuten, dass das Mosaikbild von Theoderich sich im Giebelfeld der Fassade befand.

Der Definition des Begriffs *laubia* hat Michelangelo Cagiano de Azevedo eine bemerkenswerte Arbeit gewidmet, in der er eine ganze Reihe juristischer Dokumente zusammenträgt, die zeigen, dass die *laubia* ein Ort ist, an dem Recht gesprochen wurde.[5] Ab dem 6. Jahrhundert bildeten *laubiae* nunmehr einen Teil der Stadtpaläste der Invasorenherrscher oder der langobardischen Gastalden; aus ihnen sollte sich schließlich die Loggia entwickeln. Unter den verschiedenen Typen von *laubiae* sei auf jenen hingewiesen, der, auf Dauer angelegt, als Wohnraum mit mehreren Öffnungen beschrieben ist. Er wurde für verschiedene Zwecke, vor allem für Versammlungen, genutzt und ist unter dem Namen *laubia cum solario* bekannt.

Die *laubia*-Theorie erleichtert uns die Interpretation des Palastbildes von Sant'Apollinare Nuovo: Das Bild stellt die Fassade von Theoderichs *palatium* dar, der aus einem vorspringenden Mittelgebäude bestand, das fast doppelt so hoch war wie die Seitenflügel. Das Mittelgebäude ist die eigentliche *laubia*, flankiert von zwei Pavillons mit Säulengängen im Erdgeschoss und Fenstern im Obergeschoss; und in seiner Gesamtheit entspricht der Bau der besagten *laubia cum solario*. Das Palastbild zeigt rechts in einer einigermaßen synthetischen oder synkopischen Darstellung das monumentale Tor und links Theoderichs Pavillon, den der Besucher, der es durchquert, bewundern konnte. Anders gesagt: Der offizielle und prunkvollste Teil von Theoderichs Palast zu Ravenna, dessen Bau er ganz oder in Teilen selbst veranlasst hatte, begann mit einem monumentalen, *chalke* genannten Eingangstor, an das sich ein in west-östlicher Richtung verlaufender Hof oder Garten angeschlossen haben muss, Dieser wurde von einem Gebäude begrenzt, dessen getreues Bild das Mosaik von Sant'Apollinare Nuovo übermittelt hat. So bekommt die Aussage des Andreas Agnellus einen Sinn, wonach das Gebäude *ad mare* genannt wurde, weil, wer auf es zuging, die Brise der Adria zu spüren bekam.

Abb. 5 ►
Gerichtsdarstellung aus den *Leges Langobardorum* (Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 413, fol. 16r)

Ausgehend von dieser neuen Interpretation wird man in Theoderichs Palast zu Ravenna die älteste bekannte *laubia* (neben der nicht erhaltenen in Pavia) erkennen dürfen, der bereits deutlich anzumerken ist, dass sie in einem vom römischen Recht beherrschten Gebiet errichtet wurde, insofern sie einen echten Kompromiss zwischen germanischer *laubia* und einer *aula romana absidata*, dem Gerichtsort der römischen Welt des Mittelmeerraums, darstellt – ein Umstand, der die Einzigartigkeit ihres vorspringenden Mittelbaus verstehen hilft. Die Annahme, dass sich hinter dem Mittelbau eine *aula romana absidata* oder ein *triclinium* befunden hat, setzt freilich voraus,


ROTTA
RIREX.

dass man den Verismus in der Darstellung der Seitenflügelüberdachung akzeptiert, der auf eine Vereinigung mit dem Dach der Aula hinter der Fassade auf niedrigerem Niveau hindeutet.

Zur Stützung unseres Vorschlags können wir noch ein weiteres Zeugnis vorlegen: Die Madrider Nationalbibliothek verwahrt mit dem Cod. Matr. 413 einen berühmten langobardischen Gesetzescodex, der kurz vor 1050 in Bari zur juristischen Verwendung erstellt wurde (denn trotz der byzantinischen Vorherrschaft in Apulien galt dort, zumindest im Bereich des Privatrechts, die langobardische Rechtsprechung). So bedeutend der Text für die Rechtsgeschichte ist, so aufschlussreich sind auch seine Miniaturen, da sie die langobardischen Könige Rothari, Ratchis und Aistulf sowie den Herzog von Benevent, Arichis II., als thronende Richter in architektonischen Umrahmungen zeigen.[6] Es ist offenkundig, dass sie in Traditionen stehen, dessen Wurzeln in die Zeit der dargestellten Herrscher oder wenig später zurückreichen. So jedenfalls haben es seine Analysten verstanden, die den archaischen Charakter der Abbildungen sowie die Bedeutung hervorhoben, die den Miniaturen für die Kenntnis spätrömischer und langobardischer Gerichte zukommt. Besonders das Bild des von fliegenden Genien flankierten Königs Rothari (Abb. 5) auf dem Tympanon eines architektonischen Gebildes, der symbolisch einer Gerichtsversammlung vorsitzt, die im Namen des Monarchen unter den beiden hufeisenförmigen Bögen des Erdgeschosses abläuft, scheint uns mit dem ikonografischen Programm von Theoderichs Palast in Ravenna vergleichbar und dürfte, nach dem, was wir aus den schriftlichen Quellen wissen, auch der *laubia* von Pavia geähnelt haben.

In Ravenna zeigte das auf dem Tympanon angebrachte Bild König Theoderich, dem die Tychen von Rom und Ravenna beistehen, während die Siegesgöttinnen die Fenster- und Bogenzwickel einnahmen. Und im unteren Geschoss sah man den thronenden und von seinem Hofstaat umgebenen Monarchen in der Haltung des Richters.

Die Tatsache, dass bis in die Gegenwart niemand die *laubia*-Hypothese als interpretativen Schlüssel in Betracht gezogen hat, lässt die Zweifel verstehen, die die Forschung hinsichtlich des Realitätsgehalts der Palastdarstellung von Sant'Apollinare Nuovo gehegt haben. Das vielleicht größte Missverständnis bestand darin, den Palast von Ravenna als Nachbildung spätantiker Paläste sehen zu wollen, wo das Mosaik doch stattdessen eher eine Vorstellung von der Residenz eines in die Einflusssphäre der Romanität geratenen germanischen Fürsten vermittelt.

Als ein Gebäude, das dazu bestimmt war, der Rechtsprechung und der Erhöhung des herrscherlichen Ansehens zu dienen, konnte die *laubia* nicht überall Verbreitung finden, weshalb in nicht wenigen Palästen der klassischen Lösung der *aula romana absidata* der Vorzug gegeben wurde oder sich die *laubia* mit dieser in zweckdienlicher und symbolischer Hinsicht kreativ verschränken musste. Von großem Interesse sind daher die mehr funktionalen als strukturellen Parallelen zwischen dem Palastbild von Sant'Apollinare Nuovo und den Überresten der nahe Ravenna gelegenen und Theoderichs Epoche zugeschriebenen »Jagdpaläste« – oder richtiger *villae* – in Palazzolo, Galatea und Meldola sowie der vermutlich aus ähnlicher Zeit stammenden *villa* von Luka Polace auf der Insel Mljet (Kroatien). Soweit man von diesen »Palästen« Kenntnis hat, scheint in ihnen die Halle beziehungsweise der Saal das alles beherrschende bauliche Element gewesen zu sein, um das herum sich die wenigen Aufenthaltsräume gruppierten, aus denen die fürstlichen Residenzen bestanden. Gleichwohl muss jeder Vergleich zwischen dem Palast, den das ravennatische Mosaik zeigt, und den hier erwähnten mit Vorsicht genossen werden, da sie in jeweils unterschiedlichen Kontexten entstanden sind und verschiedene Zwecke erfüllten.

Der in Sant'Apollinare Nuovo dargestellte Palast entspricht wegen seiner Funktion – obwohl im Mittelmeerraum errichtet und den Prinzipien ravennatischer Baukunst verpflichtet – kulturell einem germanischen Baudenkmal, das geschaffen wurde, um den Bedürfnissen eines Fürsten zu dienen, der fasziniert war von der Romanität und insbesondere von Konstantinopel.

Das Verschwinden von Theoderichs Palast

Theoderichs *palatium* in Ravenna muss noch 751 genutzt worden sein, als sich der Langobardenkönig Aistulf in ihm niederließ. Seine Zerstörung erfolgte nach der Eroberung des Langobardenreiches durch Karl den Großen, also nach 774. Irgendwann zwischen 781 und 791, aller Wahrscheinlichkeit nach 787, gestand Papst Hadrian Karl dem Großen das Recht zu, mitzunehmen, worum der Kaiser ihn durch Vermittlung von Herzog Aruino hatte bitten lassen, nämlich Mosaiken, Marmorelemente und sonstige Schmuckelemente, die die Böden und Wände des ravennatischen Palasts bedeckten.[7] Ob davon Material auch nach Aachen gelangte, wie eine Information Einhards im Kapitel 26 seiner *Vita Karoli* über die Säulen der Marienkirche nahelegen könnte,[8] ist nicht gesichert.

Im Licht der vorangegangenen Informationen darf man sich fragen, welche Teile des alten Palasts Karl den Großen so interessiert haben könnten, dass er einen seiner Herzöge zum päpstlichen Hof entsandte, um sie (im Tausch gegen Pferde) zu erhalten. Und es ist wahrscheinlich, dass sich mitten im Hof oder Garten des Palasts auf einem Sockel in Form eines Pyramidenstumpfs ein Reiterstandbild Theoderichs erhob, dessen Beschreibung Andreas Agnellus mit ebenso viel Detailtreue wie Bitterkeit der Nachwelt überliefert hat:[9] Auf einem vergoldeten Bronzepferd, das zu wiehern schien, saß die hoch aufgerichtete Gestalt Theoderichs, an dessen linker Schulter der Schild hing, während seine rechte Hand die Lanze im Anschlag hielt – ein Bild, das gut mit dem übereinstimmt, das Andreas Agnellus beschreibt, wenn er auf das Mosaik im Frontispiz über dem Tribunal des Palasts zu sprechen kommt. Der Chronist fügt hinzu, dass einige in Ravenna behaupteten, jenes Pferd sei zu Ehren des oströmischen Kaisers Zeno angefertigt worden; Theoderich aber habe beschlossen, es zu seinem eigenen Ruhm zu verwenden. Die Schönheit jenes Reiterstandbilds nun habe Karl den Großen so bezaubert, dass er, als er auf der Rückkehr von seiner Kaiserkrönung in Rom 801 durch Ravenna kam, nicht zögerte, es nach Aachen mitzunehmen. Über die Anwesenheit des Standbilds im Palast von Aachen besitzen wir ein einzigartiges Gedicht von Walahfrid Strabo aus dem Jahr 829,[10] danach verliert sich seine Spur.

Anmerkungen

1 Dyggve 1941; De Francovich 1970; Diego Barrado/Galtier Martí 1997. Vgl. auch die Auswahlbibliografie zum Palast des Theoderich. **2** Utrecht, Rijksuniversiteit, Ms. 32, fol. 75v zu Psalm 133 bzw. Madrid, Real Academia de la Historia. **3** MGH SS rer. Lang. (Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis), S. 337 f. **4** Fonti per la Storia d'Italia 1, Nr. 122, S. 456 – 459, bes. S. 456. **5** Cagiano de Azevedo 1969. **6** Madrid, Nationalbibliothek, Cod. Matr. 413, fol. 16r, 141r, 148v und 157r. **7** MGH Epp. 3 (Codex Carolinus), S. 614. **8** Einhard, Vita Karoli (MGH SS rer. Germ. 25), S. 31. **9** MGH SS rer. Lang. (Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis), S. 338. **10** Herren 1991.

El palacio de Teodorico en Ravenna

Lourdes DIEGO BARRADO*
Prof. Universidad San Jorge

Fernando GALTIER MARTÍ*
Prof. Universidad de Zaragoza

**Miembros del grupo de investigación OAAEP*

Aproximación a la basílica de Sant'Apollinare Nuovo y a su imagen palatina

La obra que nos proponemos analizar fue representada en mosaico a comienzos del siglo VI en la basílica de Sant'Apollinare Nuovo. El complejo edilicio más importante que emprendió Teodorico en Ravenna comprendía la iglesia de San Salvador o de Jesús, llamada después Sant'Apollinare Nuovo, que cumplió las funciones de capilla real; y, cerca de ésta, se ubicaba un palacio preexistente, adecuado para él mismo y su corte. Y, precisamente, en la extremidad oeste del muro faldón sur de la basílica palatina, Teodorico tuvo interés en legar a la posteridad la imagen de la morada que él mismo había promovido en su palacio ravennate (*figura 1*). Se trata de un documento de excepcional importancia por ser la única imagen palatina que nos ha legado de primera mano la Antigüedad Tardía.

Sant'Apollinare Nuovo fue, tal vez, la más señera iglesia ravennate dedicada al culto arriano, lo que comportó que, tras la ocupación de la ciudad por los bizantinos en 540, fuera sometida a la necesaria *reconciliatio* para transformar -a iniciativa del arzobispo Agnello (557-570)- hacia 561 la antigua basílica palatina arriana de triple nave en iglesia de culto católico. Y ello motivó importantes cambios o censuras en el primigenio y fastuoso programa iconográfico del monumento. Pero las censuras se llevaron a cabo con un cierto desmaño, de forma que conocemos con relativa certeza las transformaciones operadas en los muros faldones de la nave central y en el reverso de la fachada. En consecuencia, es posible reconstituir -en sus grandes líneas- la casi totalidad del programa iconográfico primitivo, sin duda, el principal testimonio plástico supérstite del arrianismo. Como quiera que la censura se llevó a cabo tan solo contra las personas representadas, el objeto de nuestro interés -la imagen del palacio- no sufrió apenas, aunque fue privada de los protagonistas que le daban vida.

Esta imagen del palacio de Teodorico es de tal relevancia que su análisis y contextualización arqueológica suscitaron, a lo largo del siglo XX, dos campañas de excavaciones y la publicación de numerosos estudios -especialmente tres monografías-, como consecuencia de las animadas y contradictorias discusiones que generó la interpretación de tan notorio patrimonio artístico. La bibliografía principal sobre tales controversias queda recogida en el apartado dedicado al “palacio de Teodorico, su imagen musivaria y sus parangones”. A la vista de tales discusiones, vamos a describir

con cierto detalle dicha imagen, resaltando de ella los elementos más significantes que cimentan nuestra propuesta.

Análisis del PALATIVM *representado en el mosaico*

La imagen del palacio simboliza, con la puerta situada a su derecha y los edificios ubicados en segundo plano, en el interior de un recinto almenado, la ciudad de Ravenna (*figura 2*). La vista de la ciudad de Classe ha sido representada en *pendant* en el muro faldón opuesto. Ambos conjuntos se realizaron a la manera helenística de la vista 'desde lo alto'.

Según la imagen, el edificio palatino de Teodorico se compone de un cuerpo central más alto y saliente que las alas que lo flanquean. El cuerpo central se organiza en una elevada arquería triple cubierta con un tejado de doble vertiente que engloba un a modo de arquitrabe -sobre el que corre la inscripción "PALATIVM"- y un frontón. Los tres arcos, más bien rebajados, presentan en sus roscas una decoración de dentículos, que se prolonga en los salmeres y continúa bajo las vertientes. Las alas laterales constan de planta y piso. La planta baja la constituyen dos series ternarias de esbeltos arcos, sobre las que se alzan sendos reducidos pisos con sencillas ventanas de medio punto. El cuerpo central se cubre con una techumbre independiente con relación a las propias de las alas laterales, que parecen continuar por detrás de aquél. Todas las columnas, imaginadas en mármol blanco -salvo las de las ventanas que son dóricas-, presentan rasgos ravennates: plintos moldurados, capiteles corintios y *pulvini* decorados con tetrafolios, que en el cuerpo central se redoblan pleonásticamente para permitir que sobre los superiores campee el signo de la cruz.

El palacio fue profusamente decorado. En las enjutas destacan las clásicas imágenes que representan Victorias aladas sosteniendo guirnaldas, que brotan de refulgentes coronas ubicadas sobre las claves de los arcos. En los intercolumnios penden de las *trabes* ricos cortinajes o *vela,* que están anudados en el centro en las alas laterales y a los lados en el cuerpo central, y que se adornan con áureos *clavi*. Ocupan los tímpanos laterales del cuerpo central sendas coronas de luz suspendidas de cadenas y enmarcadas por imponentes guirnaldas, mientras que en el tímpano del arco central emerge una flor de lis, de la que brotan floreados zarcillos.

Algunos detalles impregnados de verismo ayudan a concluir que el palacio se contempla desde el exterior. Es el caso, en la galería superior, de los moldurados paneles simulados en madera, sobre los que se alojan emplomadas vidrieras azules y áureas; y, en las techumbres, de las rojizas *tegulae* e *imbrices*, dispuestas perpendicularmente en el cuerpo central y de forma centrífuga en las alas laterales. La disposición de las tejas ayuda a entender que las alas laterales se sitúan en segundo plano, tras el cuerpo central

que avanza hacia el espectador. Nótese, todavía, que la aparente ruptura axial en la techumbre del cuerpo central responde a la representación de una acrótera en forma de tronco de pirámide invertida, muy típica de la arquitectura de la Antigüedad Tardía, detalle que repiten dos de los edificios situados tras el palacio.

Y tales observaciones son de tener en cuenta, porque, al analizarla con minuciosidad, la vista del palacio presenta no pocas incorrecciones. Leves, aunque llamativas, son que la techumbre del cuerpo central disponga sus *imbrices* en sentido perpendicular y no paralelo a las vertientes, como sería lógico; o, todavía, que la extremidad del ala derecha presente una pilastra en lugar de una columna. Más importantes son las dificultades que encontraron los *musivarii* de Teodorico para crear la ilusión de que el cuerpo central sobresale, lo que les obligó a perfilar unas zonas neutras o de sombra de color grisáceo entre aquél y las alas laterales, con un claro efecto de 'perspectiva inversa', aunque atenuada y contrarrestada por las líneas de fuga de las *imbrices* de las alas laterales, que fueron trazadas con arreglo a los principios de la perspectiva clásica. Pero, en el ensamblaje izquierdo, solo es correcta la parte superior, siendo imposible que la zona de sombra se interrumpa con la columna. Más coherente es el ensamblaje derecho, aunque se explica mal por qué la zona de sombra arranca solo por debajo de la vidriera de la ventana contigua al cuerpo central y cuál es la razón de que el pabellón derecho quede materialmente desvinculado de aquél en la zona que concierne a las adyacentes columna y enjuta sobrepuesta. Disfunciones que se hacen más notorias al constatar que el piso del pabellón derecho posee casi seis ventanas, mientras que el izquierdo tiene exactamente cinco.

La presunta puerta de la ciudad de Ravenna, sita a la derecha del palacio, es un enorme vano visto en tres cuartos, cubierto con arco rebajado y flanqueado por dos torres circulares provistas de techumbres cónicas, como se representaron en el arte de la Antigüedad Tardía las puertas urbanas fortificadas. Ambas torres tienen en su parte superior ventanas de medio punto características de ese tipo de murallas, que además sirven para poner en comunicación el almenado camino de ronda sobre el que se emplazó la inscripción "CIVITAS RAVENN". Ocupa el tímpano de la puerta una delicada composición en la que Cristo entre dos apóstoles huella el áspid, en clara alusión al salmo de la Vulgata 90, 13 (91, 13).

En segundo plano, a los lados del frontón del palacio y dispuestos en *pendant,* se alzan dos a modo de grupos catedrales, compuestos cada uno de un edificio de planta central más otro de planta longitudinal, siendo de notar el mayor volumen del grupo de la derecha, en el que se podría localizar hasta un tercer edificio sito entre el presunto baptisterio y la hipotética basílica. Por ello, no es de extrañar que estos conjuntos se hayan identificado con las dos catedrales, ortodoxa y arriana, acompañadas de sus

respectivos baptisterios. Si así fuere, habría que reconocer en el grupo de la derecha el más imponente conjunto ortodoxo, frente al más sencillo complejo arriano que se situaría a la izquierda.

Los artistas de Teodorico concibieron las vistas de Ravenna y de Classe de manera bien distinta. La desoladora impresión que producen las ciudades deshabitadas es el resultado de la supresión con motivo de la *reconciliatio* de los personajes que les daban vida.

La imagen del palacio fue particularmente castigada por la censura. Bajo sus intercolumnios se ubicaban otros tantos personajes, probablemente los dignatarios de la corte y quizás también el propio monarca Teodorico, que fueron reemplazados por cortinajes o *vela* (*figura 3*). En apoyo de este aserto, constátese que sobre las *trabes* de los cortinajes de los pabellones laterales se aprecian contornos de cabezas y que, a media altura de los fustes de las columnas, restan cuatro manos mutiladas, una de ellas con su antebrazo. Dado que en la parte inferior del intercolumnio central se despliegan dos registros de teselas de colores diversos y no áureos, es razonable pensar en otros tantos escalones, que, necesariamente, habían de preceder o formar parte del *subpedaneum* del trono. Ello invita a concluir que si los demás personajes estaban en pie, el principal -con toda seguridad, Teodorico- aparecía sentado.

Los autores han aducido varias obras que ayudan a imaginar el aspecto que presentaba el palacio antes de la censura. Con ser interesante la imagen de la casa del Señor que en el fol. 75v del Salterio de Utrecht (Utrecht, Rijkuniversiteit, ms. 32) ilustra el salmo 133 de la Vulgata (134) o la del *missorium* de Teodosio (Madrid, Real Academia de la Historia, *figura 4*), parece más reveladora la que presenta el mosaico del ábside de Santa Pudenziana de Roma. La asamblea de los apóstoles presidida por Cristo, cual soberano entronizado entre su corte, en el marco de una estructura porticada y provista de techumbre propia, es muy evocadora de la desaparecida realidad ravennate, puesto que se inspira en una escena oficial de audiencia de naturaleza jurídico-política. Nótese que, en Santa Pudenziana, sobre el tejado de *imbrices* convergentes se localizan a los lados del Gólgota otros tantos grupos de edificios compuestos, respectivamente, de uno de planta central y otro de planta longitudinal.

También desapareció, en beneficio de una superficie áurea monocroma, la supuesta figura ecuestre de Teodorico, que ocupaba el frontón del palacio. La imagen reproducía una composición musivaria -de la que tenemos noticia gracias al cronista Andrea Agnello[1]-, que estuvo situada en el frontón de la fachada del palacio ravennate y en la que

[1] Cfr. Oswald Holder-Egger, ed.: *Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* in *Monumenta Germaniae Historica*, *Scriptores rerum langobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannover, 1878 (reed. anast. 1964), pp. 265-391, especialmente pp. 337-338. He aquí el texto del referido pasaje: *"Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi et Theodoricus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super*

el rey Teodorico fue representado entre las imágenes alegóricas de Roma y de Ravenna.

¿La imagen del PALATIVM *de Sant'Apollinare Nuovo corresponde a una* laubia*?*

Para comprender adecuadamente la forma y la función de este edificio conviene que nos ocupemos del palacio que Teodorico construyó en la ciudad de Pavía, comparado con el ravennate por Andrea Agnello. Distintos autores han reunido las noticias concernientes al moderadamente pequeño palacio de Pavía. Su estancia más privilegiada era la sala de aparato, llamada en un primer momento *camera* y, más adelante, *laubia maiore*, ante la que se situaba un jardín o algo similar. Por lo demás, el palacio se componía al menos de planta y piso y poseía un patio interior más una serie de estancias aptas para celebrar reuniones o para residir.

Gracias a dos fuentes escritas conocemos mejor la precitada *camera* o *laubia maiore*. Por una parte, Andrea Agnello señala que en la portada de este salón existía un mosaico que representaba la imagen ecuestre de Teodorico. Por otra, un documento de carácter jurídico, que recoge un *placitum* celebrado entre los años 906-910, precisa que la vista judicial tuvo lugar en la ciudad de Pavía *"in sacro palacio… in laubia magiore ubi sub [Teu]derico dicitur"*[2]. Esta *laubia* debía corresponder con el *tribunal cameris* que había visto personalmente Andrea Agnello en el mismo palacio y que el cronista ravennate designó en términos latinos, dado que la palabra *laubia* es de origen germánico y, al parecer, su uso se introdujo en Italia después de que él terminara su *Liber Pontificalis*. De ello se puede concluir que Andrea Agnello tuvo razón al comparar el edificio que Teodorico había hecho construir en el palacio de Ravenna con el salón del palacio de Pavía. Que el *placitum* se celebrara *"ubi sub [Teu]derico dicitur"* induce a pensar que la imagen en mosaico de Teodorico se hallaba en el frontón de la fachada.

A la definición del término *laubia* dedicó Michelangelo Cagiano de Azevedo un memorable trabajo, en el que reunió toda una serie de documentos de carácter jurídico que demuestran que la *laubia* es el lugar en el que se administra justicia. A partir del siglo VI, las *laubiae* hubieron de presentar una estructura más estable, aunque siempre conservaron unas moderadas dimensiones; y pasaron a formar parte de los palacios

---

equum in tribunalis cameris tessellis ornati bene conspexi. Hic autem [sc. Ravennae] *similis fuit in isto palatio, quod ipse haedificavit, in tribunale triclinii quod vocatur ad mare supra portam et in fronte regiae quae dicitur Ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta palatii fuit, in loco qui vocatur Sicrestum, ubi ecclesia Salvatoris esse videtur. In pinnaculum ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire tessellis ornata, dextera manum lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus. Contra clipeum Roma tessellis ornata astabat cum asta et galea; unde vero telum tenensque fuit, Ravenna tessellis figurata, pedem dextrum super mare, sinistrum super terram ad regem properans"*.

[2] Cfr. Cesare Manaresi: *I placiti del "Regnum Italiae" (Fonti per la Storia d'Italia)*, Roma, vol. I, 1955, doc. 122, pp. 456-459, especialmente p. 456. La restitución de las letras *Teu*, suplidas entre corchetes, es perfectamente legítima habida cuenta del documento transcrito en *ibídem*, pp. 601-605, especialmente p. 602. Ver también, pp. 432 y 433-434.

urbanos de los príncipes invasores o de las gastaldagas longobardas. Entre los distintos tipos de *laubiae* es de señalar aquella que, con un carácter durable, presenta un piso de habitación con múltiples vanos, destinado a usos varios, entre los cuales el más destacable es el de reunión, y que es conocida con el nombre de *laubia cum solario*.

El número de *laubiae* conservadas es tan amplio cuanto sea el espacio cronológico que se contemple, pues se trata de un modelo arquitectónico destinado a conocer un prometedor futuro en la medida en que devino en 'loggia'.

A la luz de la teoría de la *laubia*, la interpretación del censurado palacio de Sant'Apollinare Nuovo deviene más sencilla. El mosaico representa la fachada del *palatium* de Teodorico, que se compone de un cuerpo central sobresaliente y casi el doble de alto que las alas laterales. El cuerpo central es la *laubia* propiamente dicha o *tribunal*, flanqueado por dos pabellones porticados en planta baja y provistos de piso de ventanas; y, en conjunto, el edificio corresponde al modelo de *laubia cum solario*. La imagen palatina representa a la derecha la puerta monumental o *Calchi*, en una factura un tanto sintética o sincopada, y a la izquierda e *in extenso*, el pabellón teodoriciano que admiraba el visitante tras franquear dicha puerta. O dicho de otro modo, el palacio ravennate de Teodorico en su parte oficial y más suntuosa, cuya construcción en todo o en parte él mismo promovió, comenzaba con una puerta monumental llamada *Calchi*, a la que debía de seguirle un patio o jardín, que se desarrollaba en sentido oeste-este, para concluir al fondo con el monumento cuya fidedigna imagen ha transmitido el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo. Así tiene sentido que de este edificio el cronista Andrea Agnello dijera que lo llamaban *"ad mare"*, puesto que quien hacia él se dirigía había de recibir la brisa del Adriático.

Desde esta nueva interpretación, será preciso reconocer en el palacio de Teodorico en Ravenna la *laubia* más antigua conocida -junto con la desaparecida de Pavía-, que acusa ya los efectos de su implantación en un área regida por el derecho romano, al ser un verdadero compromiso entre la *laubia* germánica y el *aula romana absidata* o sede del tribunal en el mundo mediterráneo grecorromano, circunstancia que ayuda a entender la singularidad de su cuerpo central sobresaliente y ajeno a las *laubiae* que se han conservado. El hecho de suponer que tras el cuerpo central hubiera un *aula romana absidata* o *triclinium* implica aceptar el verismo de los tejados de las alas laterales, que vendrían a unirse con el del aula por detrás de la fachada y a un nivel inferior a ésta. La arquería emplazada delante del aula, además de su función jurídica desde el punto de vista germánico, tampoco entraría en contradicción con la tradición grecorromana al comportarse como un *proaulum*.

En apoyo de nuestra propuesta todavía podemos ofrecer otro testimonio, en verdad impresionante. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un célebre códice que recoge

las leyes longobardas, habitualmente denominado cod. Matrit. 413, que fue realizado en Bari poco antes de 1050 para ser usado en ambientes jurídicos, puesto que a pesar de la dominación bizantina en Apulia se aplicaba la legislación longobarda, al menos en la esfera del derecho privado. Si para la Historia del Derecho su texto es importante, también lo son las miniaturas de los fols. 16r, 141r, 148v y 157r, puesto que presentan a los soberanos longobardos Rotario (636-652), Ratchis (744-749) y Astolfo (749-756) y al duque de Benevento Arechis II (758-788) como jueces entronizados y en el marco de ambientes arquitectónicos. Es evidente que el manuscrito forma parte de un *stemma* cuyas raíces deben de ser contemporáneas o poco posteriores a los monarcas representados. Así lo han entendido sus analistas, quienes han resaltado el carácter arcaico de la forma jurídica y de las imágenes y la importancia de las miniaturas para conocer los tribunales romanos y longobardos y los modelos de la Antigüedad Tardía seguidos, como son los genios volando que dependen de las tradicionales Victorias, la imagen del príncipe en el registro superior del ambiente arquitectónico del tribunal, etc. Especialmente, la imagen del rey Rotario (fol. 16r, *figura 5*) en el tímpano de una estructura arquitectónica, flanqueado de genios voladores y presidiendo la asamblea judicial que en nombre del monarca se desarrolla bajo los dos arcos de herradura del registro inferior, nos parece comparable con la del programa iconográfico del palacio de Teodorico en Ravenna y, por lo que conocemos gracias a las fuentes escritas, también hubo de asemejarse con la de la *laubia* de Pavía.

En Ravenna, la imagen ubicada en el tímpano presentó al rey Teodorico asistido por la *Tychés* de Roma y de Ravenna, mientras que las Victorias ocupaban las enjutas de la arquería y de las ventanas. Y en el registro inferior, el monarca entronizado y rodeado por sus cortesanos estaba en actitud de hacer justicia. Parece evidente que las bárbaras y frontales imágenes del códice de Madrid son posteriores a los mosaicos analizados, los cuales podrían ser los más antiguos testimonios conocidos de esta gloriosa iconografía de la justicia.

El hecho de que hasta el presente no se haya tenido en cuenta la hipótesis de la *laubia* como clave interpretativa de la imagen palatina de Sant'Apollinare Nuovo puede ayudar a entender, al menos en parte, las dudas que los autores han tenido acerca de la forma real del edificio representado. En este sentido es de notar que tal vez el error principal de algunos estudiosos consistió en tratar de ver en ese palacio de Ravenna un trasunto del palacio tardoantiguo, cuando en realidad su imagen transmite un concepto de la residencia del príncipe germánico, contagiado ya por la romanidad.

La *laubia*, por su propia naturaleza de edificio destinado a hacer justicia y a magnificar la imagen del soberano, no podía proliferar por doquier. Así que, en no pocos palacios, el más genuino organismo arquitectónico que los pueblos invasores aportaron al arte del

Occidente medieval hubo de ceder el paso a la clásica solución del *aula romana absidata* o imbricarse creativamente con ésta en sus utilidades y simbolismo. Por ello, resultan de gran interés los paralelos funcionales, más que estructurales, establecidos entre la imagen palacial de Sant'Apollinare Nuovo y los vestigios de los 'palacios' -o, con más propiedad, *villae*- de caza de Palazzolo, Galeata y Meldola, próximos a Ravenna y atribuidos a la época de Teodorico, y el de Luka Polace en la isla de Mljet (Croacia), que al parecer comparte una datación semejante.

En la medida en que se conocen estos 'palacios', parece que en ellos tendió a predominar la *hall* o *saa*l*,* en torno a la que se articulaban las escasas estancias que componían estas residencias principescas. No obstante, toda comparación entre el palacio representado en el mosaico ravennate y los que se mencionan debe ser acogida con cautela, puesto que uno y otros nacieron en contextos espaciales distintos y cumplían fines diversos, amén de que tales 'palacios' de caza hayan sido objeto en no pocas ocasiones de fantasiosas interpretaciones.

El palacio representado en Sant'Apollinare Nuovo corresponde culturalmente a un monumento germánico por la función -aunque realizado en la cuenca mediterránea e interpretado bajo los principios del arte ravennate-, que fue creado para satisfacer las necesidades de un príncipe bárbaro que vivió fascinado por la romanidad y, especialmente, por Constantinopla.

La desaparición del palacio de Teodorico

El *palatium* de Teodorico en Ravenna debía de estar todavía en uso el año 751, cuando en él hubo de alojarse el monarca longobardo Astolfo. Su destrucción probablemente se decidió en 774. En un momento a situar entre los años 781 y 791, y seguramente en 787, el papa Adriano I concedió a Carlomagno el derecho de llevarse a Aquisgrán aquello que el emperador le había pedido por mediación del duque Aruino, o sea, *"quod palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora, ceteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita vobis tribueremus"*[3], es decir los mosaicos, los mármoles y demás preseas que decoraban el pavimento y las paredes del condenado -y tal vez ya en trance de demolición- palacio ravennate, información que confirma Eginardo en el capítulo XXVI de su *Vita Karoli Magni,* especificando que el emperador mandó reutilizar tales materiales en la iglesia palatina aquisgranense[4].

[3] Cfr *Codex Carolinus*, ed. Wilhelm Gundlach: *Monumenta Germaniae Historica, Epistolarum*, t. III, *Epistolae merowingici et karolini aevi*, vol. I, Berlín, 1892, pp. 469-657, especialmente p. 614.

[4] Cfr. Eginardo, *Vita di Carlo Magno,* Giovanni Bianchi, ed., e introd. de Claudio Leonardi, Roma, 1980, pp. 71 y 101.

A la vista de las informaciones precedentes cabe preguntarse qué partes del antiguo palacio pudieron interesar a Carlomagno hasta el punto de comisionar a uno de sus duques ante la curia pontificia para obtener su trueque por caballos.

Y es probable que en el centro de ese patio o jardín se alzara sobre un elevado basamento troncopiramidal una estatua ecuestre de Teodorico, cuya descripción Andrea Agnello transmitió a la posteridad casi con tanto detalle como amargura[5].

Sobre un hermoso caballo de bronce sobredorado que parecía relinchar se encabalgaba la enhiesta figura de Teodorico, de cuyo hombro izquierdo pendía el escudo mientras empuñaba con la mano derecha la lanza. Es una imagen que sintoniza bien con la que Andrea Agnello describe al referirse al mosaico sito en el frontón del *tribunal* del palacio.

Añade el cronista que en Ravenna algunos afirmaban que dicho caballo había sido realizado en honor del emperador de Oriente Zenón (474-491); pero que Teodorico decidió reutilizarlo en beneficio de su propia gloria. La belleza de aquella estatua ecuestre sedujo tanto a Carlomagno que, al pasar por Ravenna en el año 801 de regreso de su imperial coronación romana, no dudó en llevársela a Aquisgrán. E -ironiza el cronista- quien desee contemplarla tendrá que viajar hasta la capital carolingia.

Sobre la presencia de la estatua en el palacio de Aquisgrán poseemos un singular poema, realizado en el año 829 por Walahfrid Strabón, gracias al cual sabemos que la estatua fue colocada sobre una columna sencilla o fasciculada[6], a imitación de la estatua de Justiniano en Bizancio.

He aquí como la trayectoria humana y artística de Teodorico, el príncipe bárbaro educado en Constantinopla y que se convirtió en el rey de Italia, se constituyó en un auténtico referente para Carlomagno, otro príncipe bárbaro empeñado en reconstruir el Imperio romano de Occidente. No solamente compartieron ambos los mismos ideales políticos sino incluso el deseo de preservar el patrimonio artístico que habían heredado y del que se sirvieron para sus respectivas glorias.

---

[5] He aquí el texto al que nos referimos: *"In aspectu ipsorum piramis tetragonis lapidibus et bisalis, in altitudinem quasi cubiti sex; desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus, ascensorque eius Theodoricus rex scutum sinistro gerebat humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant in alvoque eius nidos haedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciae iter, eum aspiciat. Alii aiunt, quod supradictus equus pro amore Zenonis imperatoris factus fuisset… Pro isto equus ille praestantissimus ex aere factus, auro ornatus est, sed Theodoricus suo nomine decoravit. Et nunc pene annis XXXVIII, cum Karolus rex Francorum omnia subiugasset regna et Romanorum percepisset a Leone III papa imperium, postquam ad corpus beati Petri sacramentum praebuit, revertens Franciam, Ravenna ingressus, videns pulcerrimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eum firmare palatio qui Aquisgranis vocatur"* (cfr. Holder-Egger: *Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, o. c., p. 338).

[6] Nos referimos al *Versus de imagine Tetrici*, ed. por Ernestus Duemmler: *Monumenta Germaniae Historica, Poetarum latinorum Medii Aevi,* t. II, *Poetae latini aevi carolini*, Berlín, 1884, pp. 370-378, especialmente p. 373, v. 110, reed. Herren: *The «De imagine Tetrici» of Walahfrid Strabo: Edition and Translation*, o. c.