

# La iconografía de Centcelles. Enigmas sin resolver

MANUEL SOTOMAYOR

Facultad de Teología  
Apartado 2056, 18080 Granada

Tras la publicación en 1988 de la gran obra póstuma de Schlunk, ha aumentado el interés por encontrar una lectura correcta de las escenas representadas en los mosaicos de la cúpula de la sala VII de Centcelles. El mal estado de conservación de dichos mosaicos hace prácticamente imposible la consecución de una solución clara y definitiva y exige que los intérpretes se atengan con precisión a los escasos datos iconográficos existentes. El presente artículo trata de resumir y valorar las diversas hipótesis propuestas, entre las cuales la de Warland parece ser la más aceptable, aunque no exenta de objeciones.

## **PALABRAS CLAVE**

ARTE PALEOCRISTIANO, EMPERADOR CONSTANTE, LITURGIA EPISCOPAL, MOSAICOS, REPRESENTACIÓN, TARRAGONA.

After the publication in 1988 of the great posthumous work of Schlunk, the interest for finding the right interpretation of the scenes represented in the mosaics of the room VII dome of Centcelles has increased. The bad state of conservation of these mosaics makes practically impossible to attain a clear and definitive solution, and it demands the scholars to accurately abide by the scarce existent iconographic data. The present paper tries to summarize and to value the different hypotheses proposed. Among them, that of Warland seems to be the most acceptable, although it is not exempt of objections.

## **KEY WORDS**

EARLY CHRISTIAN ART, EMPEROR CONSTANS, EPISCOPAL LITURGY, MOSAICS, REPRESENTATION, TARRAGONA.

## 1. Introducción

La iconografía de los mosaicos de la cúpula de Centcelles, muy incompletamente conocida por su deficiente estado de conservación, se presta a las más variadas interpretaciones, que han repercutido también en la interpretación del monumento (mausoleo o aula de representación) y en la identificación de su posible propietario o destinatario (el emperador Constancio, altos funcionarios imperiales, dueños aristócratas de la *villa*, el obispo de *Tarraco*).

El estado fragmentario de los mosaicos y la diversidad de interpretaciones que de su iconografía se han presentado son los dos únicos hechos reales que sobre el tema pueden tenerse como ciertos. Cuando no es posible una interpretación secundaria de lo representado (aquí, a veces, ni primaria) difícilmente se puede pasar a una interpretación iconológica. En todo caso habrá que hacerlo como mera hipótesis, reconociendo los límites impuestos por la situación actual de la decoración musiva, situación que ya no admite mejora alguna posible.

Por razones de espacio prescindimos de los pocos restos que se conservan de las pinturas que adornaron las paredes de dicha sala. La descripción detallada de los restos reconocibles se encuentra en la obra póstuma de Schlunk (1988: 12-17) y a ella nos remitimos. No son muchos los datos iconográficos conservados, pero los edificios representados en M3, la aristócrata del M1 y los antílopes del M6 encajan bien en la iconografía propia de una *villa* romana y está en consonancia con la primera zona del mosaico de la cúpula, ocupada toda ella por una gran composición de caza, con retrato incluido del *dominus*.

## 2. Los mosaicos de la cúpula

### 2.1. La zona A

La decoración de la cúpula está distribuida en cuatro zonas circulares concéntricas (fig. 1). La primera zona inferior (A) es la mejor conservada y su interpretación iconográfica no ofrece ninguna duda. A ella ha prestado mucha atención Schlunk (1988: 18-48, 98-115) proporcionando detalladas descripciones y una amplia documentación gráfica. Baste recordar aquí que el tema de la batida de caza desarrollado de manera continua en toda la zona A está constituido por cuatro grandes representaciones: cacería de ciervos en el oeste (A3), cacería de jabalíes en el este (A7), los cazadores antes de comenzar la cacería, en el norte (A5) y, al sur, sobre la entrada al edificio, la *villa* en la que termina la cacería (A1). Dicho autor concede especial importancia al retrato mejor conservado, el del *dominus* de la villa, en A5.

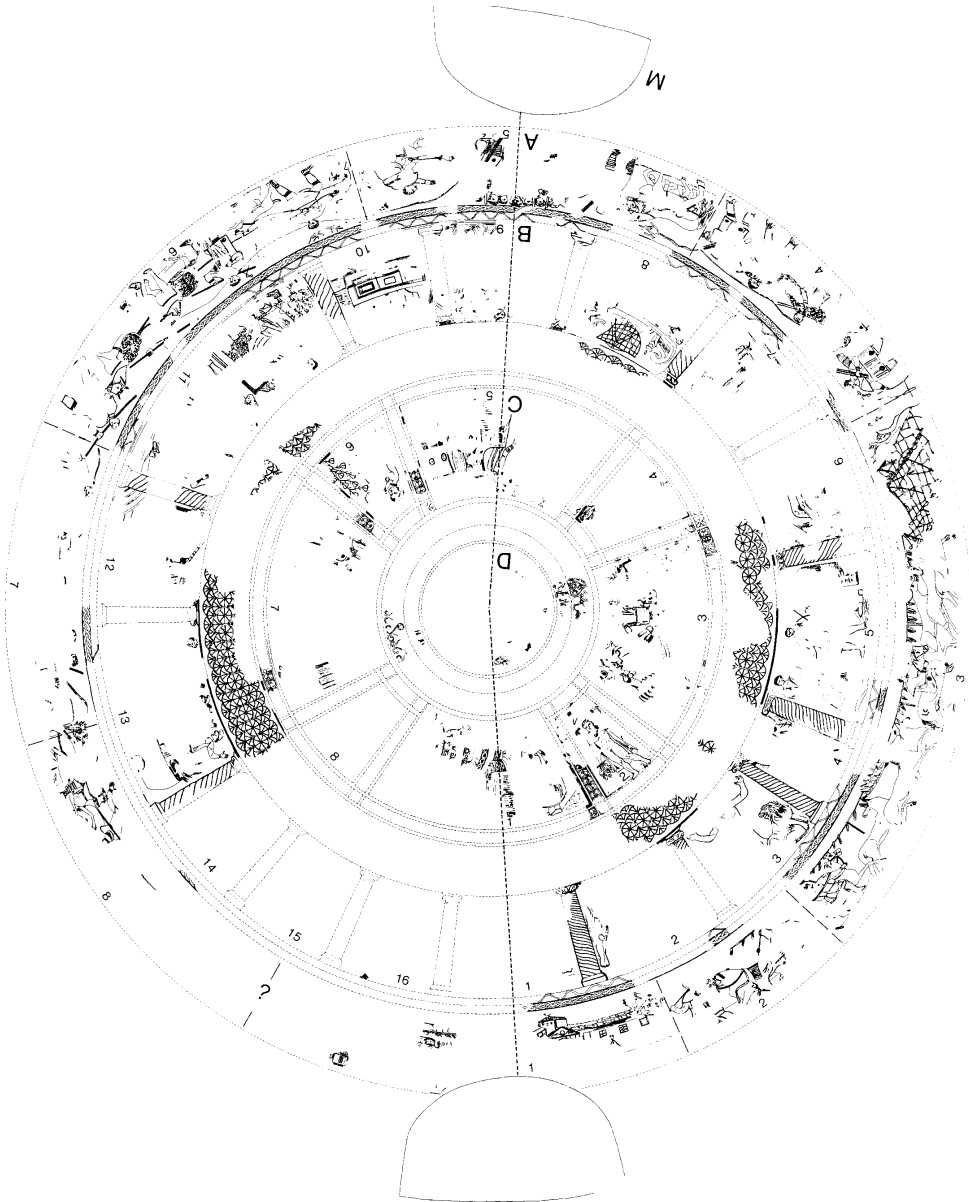


Fig. 1. Decoración de la sala VII (según Hauschild).

## 2.2. La zona B

En contraste con la zona A, ocupada por la representación continua de una sola escena, las varias escenas bíblicas que decoran la zona B están separadas entre sí por sendas representaciones de columnas jónicas con fustes estriados en espiral.

En B1 quedan solamente rastros de lo que podría ser un calzado, en las cercanías de la columna que separa esta escena de la B2. Recio (1998) propone como probable la escena de la oferta de frutos al Creador por parte de Caín y Abel.<sup>1</sup>

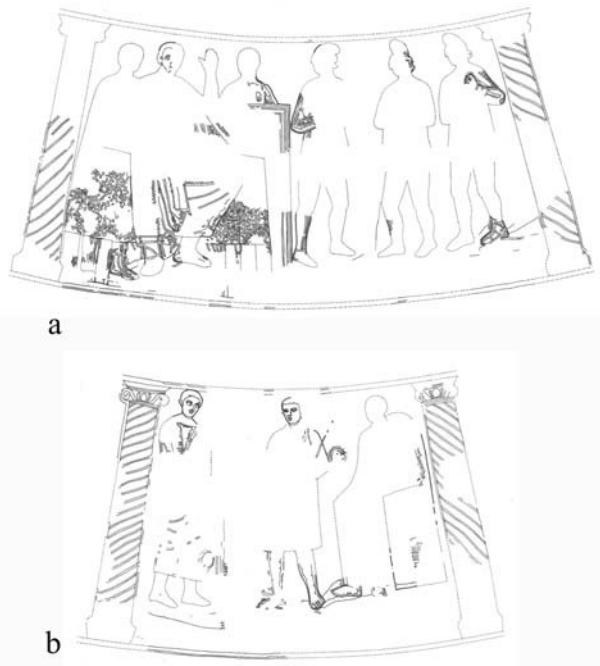
En B2 se conserva una pequeña parte en la zona colindante con la columna que la separa de la B1: parte de una figura masculina desnuda que cubre sus partes púdicas con una hoja, suficiente para reconocer la escena del pecado de Adán y Eva.

B3: Daniel entre los leones.

B4 es el intercolumnio más estrecho de todos los de la zona B. Quedan pocos restos del mosaico, los suficientes para conocer que había una figura masculina en pie, vestida con túnica blanca con *clavi* y *orbiculi*, con el brazo izquierdo plegado y el derecho alzado y extendiendo unos dedos. Schlunk (1988: 124) indica, aunque con poco convencimiento, que pudiera tratarse de la escena de Abrahán e Isaac. Difícilmente puede suponerse semejante escena en espacio tan estrecho. Parece más adecuada la propuesta de Recio (1998): el personaje pertenecería a la escena de B3, probablemente el ángel que conduce al profeta Abacuc con el alimento. En algunos sarcófagos de columnas existen casos conocidos de personajes solitarios en un intercolumnio, que pertenecen a la escena del intercolumnio próximo.

B5 se ha prestado a las más variadas interpretaciones (fig. 2b). De izquierda a derecha, aparece en primer lugar la cabeza y el busto de una figura en pie, con túnica adornada con *orbiculi*, tanto en el hombro como en su parte inferior, de la que quedan también algunos restos. Junto a este *orbiculus* inferior se aprecia una línea vertical de teselas amarillas, pertenecientes al borde de la túnica. Esta figura está representada de tres cuartos, vuelta hacia la figura siguiente, hacia la que parece que tiende su brazo izquierdo, mientras que la parte conservada del brazo derecho se dirige hacia abajo, en diagonal. Schlunk se pregunta si esta figura es la de un personaje masculino o femenino; se inclina por el femenino, interpretación difícil de aceptar. La siguiente figura es ciertamente masculina. Está situada en el centro de la escena. Vuelve su cabeza ligeramente hacia su derecha, conectándose así con la figura anterior; está vestida con túnica *succinta*, como puede apreciarse por su piernas desnudas (está también descalzo). No se conserva ningún resto del brazo derecho; del izquierdo queda el antebrazo, sobre el que se apoya un bastón o cayado que sostiene con esa mano. La tercera figura (de la que solamente se conservan los dos pies calzados, una pequeña parte de la túnica que roza su pie derecho, y parte del codo izquierdo) estaba sentada en una cátedra.

1. Es una mera hipótesis. Del Amo (2005: 49-51) hace también una propuesta de las escenas que podrían ocupar los espacios perdidos.



**Fig. 2.** a) Escena B11. b) Escena B5 (según Schlunk).

Aparte de las tres figuras, se han conservado otros restos bastante enigmáticos. En la parte inferior, entre las dos figuras en pie, hay un trazo vertical con teselas de color azul ultramar, azul cobalto, sombra natural y siena natural, y más a la derecha, junto a la pierna y pie derecho de la figura central, otros restos de teselas con esos mismos colores.<sup>2</sup> Ambos pequeños conjuntos de teselas pertenecen, sin duda, a un mismo objeto; según todas las apariencias, un tejido, sea éste parte de las vestiduras del personaje de la izquierda, sea un paño ajeno a ellas. Los otros restos enigmáticos se sitúan a la derecha del brazo izquierdo del personaje del centro. Las pequeñas teselas conservadas, de diferentes colores, delimitan un objeto o una figura de forma redondeada de muy difícil identificación. Algunas teselas color siena claro son semejantes a las utilizadas para representar las partes desnudas del cuerpo humano. Por la posición que ocupa el objeto, lo mismo puede relacionarse con la figura del centro que con la sentada en cátedra. Schlunk (1988: 55), tras afirmar que «es imposible una interpretación», insinúa con su habitual cautela que «con un poco de fantasía podría reconocerse en ella la cabeza de un niño que mira hacia la persona del trono y que debería estar sostenida por esa persona». Otros autores dan por supuesto que se trata de un hatillo, fardo o zurrón pendiente de la vara o cayado que sostiene la figura del centro.

2. Estas últimas son interpretadas por Schlunk (1988: 124) como restos de agua.

Quedan en pie muchas incógnitas. Se discute si el primer personaje a la izquierda es hombre o mujer. Los restos de tejido en la parte baja, entre esa figura y la del centro, no se sabe con cual de las dos se relaciona. El objeto redondeado, a que acabamos de referirnos, no sabemos si es una cabeza o un hatillo. Del tercer personaje sabemos que estaba sentado en cátedra, pero desconocemos si era hombre o mujer, aunque en general se dé por supuesto que es hombre. En consecuencia, estoy totalmente de acuerdo con Schlunk cuando la califica como *ungedeutete Szene*. Sin duda es laudable todo esfuerzo por tratar de descifrar su contenido, pero, dada la precariedad de datos objetivos, serán siempre hipótesis y no soluciones definitivas. Schlunk (1988: 124) propone, con poca convicción, que quizás podría tratarse de Rebeca conducida ante Isaac por el criado más viejo de Abrahán (Gn 24). Del Amo (1995) cree que la escena representada es la de la aparición o visión de Abrahán en Mambré (Gen 18, 1-15) en su fase final, cuando aparece Sara (la figura de la izquierda) y «dos de los viajeros pierden importancia en favor de uno, el mismo Yahvé», con quien Sara establece un diálogo.

Con total convicción, Recio ve en esta escena una representación de la narración bíblica contenida en Gn 37 (José vendido por sus hermanos) y, más en concreto, lo narrado en los versículos 31-35, el anuncio a Jacob de la muerte de José, mostrándole su túnica ensangrentada. El personaje sentado en cátedra es Jacob y los otros dos personajes en pie son dos de sus hijos, que le muestran la túnica multicolor y ensangrentada de José. La pequeña cabeza pertenece al hijo menor, Benjamín, situado en pie, junto a su padre. Ninguna de estas identificaciones es segura, como queda indicado. Sin embargo, los paralelos que aduce Recio no dejan de tener su fuerza, especialmente, aunque tardío, el de la placa de marfil de la cátedra de Maximiano, en Rávena. Como más verosímil que la hipótesis propuesta por Schlunk, presenta la suya Isla (2002), que ve aquí a Tobías hijo (primer personaje a la izquierda) en conversación con el viajero (el ángel Rafael, personaje central) que ha de recorrer con él el viaje al que le manda su padre (Tobías padre, sentado en cátedra) (Tob 5, 1-23). Se da por supuesto que las tres figuras principales son masculinas, que la supuesta pequeña cabeza es un zurrón y que las teselas variopintas de la parte inferior intermedia son restos de agua. Se explica mejor aquí que en la hipótesis de Recio el diferente atuendo de las dos figuras en pie, pero, en cambio, no existen paralelos comparables, ni es escena comprendida en el repertorio paleocristiano, en el que la escena de Tobías que está presente es la escena del pez (Tob 6,1-5).

Ninguna de las interpretaciones propuestas es segura, aunque, según mi entender, la de Recio merece especial consideración.

En B6 y B8 quedan restos suficientes para identificar dos episodios del ciclo de Jonás. En B8 está representado el primer episodio del ciclo: Jonás arrojado al mar y engullido por el monstruo marino. En B6, la fase final: Jonás descansando bajo la cucurbitácea. Pensando lógicamente, los escasos restos de mosaico conservados en B7 deberían corresponder al episodio intermedio: Jonás devuelto a la tierra por el monstruo marino, o en actitud ya de orante (parece ser que hay restos que pueden identificarse como de brazos alzados). En todo caso, la deducción lógica no basta aquí para dar certeza a esta interpretación. No sería éste el único caso de interrupción inesperada de un ciclo.

B9 ocupa un lugar privilegiado: se halla en el eje N-S del edificio y es la escena que directamente se contempla enfrente, al entrar por la única puerta de esta sala, situada al S. La escena representada es la del Buen Pastor, del que puede verse la cabeza y los pies, restos del cordero que lleva sobre sus hombros, de otra oveja o cordero a los pies, y de unos árboles. La especial atención prestada a esta escena queda subrayada por la utilización en ella de teselas de oro que en doble fila la enmarcan. Hay indicios de que todo el fondo de la mitad superior estaba también compuesto por teselas de oro.

B10: Noé en el arca.

B11 (fig. 2a) ha sido interpretada por Schlunk como representación de la historia narrada en Dn 3, 1-18: Nabucodonosor conmina a los tres jóvenes hebreos, Sidrac, Misac y Abdénago (Ananías, Misael y Azarías) a que adoren la estatua de oro que ha mandado erigir y adorar, y los tres se niegan a hacerlo. Seis figuras se suceden en ella de izquierda a derecha: el acompañante de Nabucodonosor, Nabucodonosor, la «estatua de oro» y los tres jóvenes hebreos.

La escena del rechazo de los tres jóvenes a adorar la estatua de oro, representación iconográfica del rechazo a la idolatría, es sobradamente conocida en el repertorio paleocristiano. Se encuentra numerosas veces en tapas o en cajas de sarcófagos,<sup>3</sup> y dos veces en pinturas de las catacumbas romanas,<sup>4</sup> más la del hipogeo de *Santa Maria in Stellis*, en Verona (Dorigo, 1966: 214). Las más antiguas de estas representaciones son las de un sarcófago de Florencia (Rep. II, 10) y otro muy semejante, procedente del mismo taller romano, cuyo frente mutilado se encuentra hoy en el museo de Arlés (Rep. III, 32), aunque completado con un calco del fragmento que le falta y que terminó en el museo de Aix-en-Provence (Benoit, 1954: n.º 50). En el de Florencia, la escena del rechazo al culto de la estatua está junto a la escena central, en la que aparece Cristo en el trono, flanqueado por seis personajes, dos en pie, otros dos inclinados hacia él, con las manos veladas cubriendo sus caras, y otros dos postrados a sus pies. La misma escena ocupa también el centro del frente del sarcófago de Arlés, pero entre ésta y la del rechazo al culto de la estatua se ha situado la escena petrina del milagro de la fuente. Aunque la interpretación de la escena central no ha sido unánime, y algunos han querido ver en ella una «despedida» de Cristo, parece mucho más congruente interpretarla como un acto de veneración (Engemann, 1997: 73-75), que, en nuestro caso, se contrapone al rechazo de venerar al ídolo propuesto por Nabucodonosor. Esta contraposición entre el rechazo a la idolatría y la veneración a Cristo se representa poco después en varios sarcófagos de diferente manera: la escena de Nabucodonosor se pone en relación con la de la adoración de los magos, forma que tiene la ventaja añadida del paralelismo existente entre los tres personajes con atuendo oriental presentes en ambas escenas. La semejanza en la presentación de los tres personajes conduce incluso, en los últimos años del siglo IV, a la transformación de la escena de Nabucodonosor en otra nueva, la de los tres magos ante Herodes. En varios de estos últi-

3. Rep. I, 28, 157, 160, 324, 338, 339, 340, 351, 596, 625; II, 10, 20, 63, 184; III, 9, 38, 41, 118, 438.

4. Marco e Marcelliano (Nestori: n.º 5) y Priscilla (Nestori: n.º 25).

mos casos, la escena puede confundirse con la de Nabucodonosor: la estructura sigue siendo la misma, incluso permanece el busto que representa la estatua de oro. El cambio solamente puede advertirse porque los tres personajes llevan bastón de caminante, cambian sus gestos, y uno de ellos señala a una estrella (de Bruyne, 1950; Carletti, 1975; Engemann, 1984).<sup>5</sup> B11 no parece que pertenezca a estas últimas, sino a una verdadera representación de la de Nabucodonosor, por más que unos dudosos rastros de bastón junto al personaje del centro puedan crear una cierta inseguridad (Merkel y Korol, 1988).

En otros casos, por ejemplo en Centcelles, la escena del rechazo a dar culto a la estatua de oro se pone en relación con la de los mismos tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia. La relación entre estas dos escenas es evidente, ya que ambas forman parte de un mismo ciclo y de un mismo capítulo de la Biblia cristiana (Dn 3).

B11 es el intercolumnio más amplio de todos los de la zona B. La razón de esta amplitud es obvia: son seis las figuras que forman parte de ella. Esta mayor extensión de la escena no tiene como consecuencia ninguna clase de desequilibrio en la división de los espacios en esta zona, porque, como ya hemos notado más arriba, la amplitud de los intercolumnios de la zona B, como los de las escenas pintadas de la zona A, es muy variable. Las columnas en el mosaico y en las pinturas no tienen más misión que la de separar entre sí las escenas. Ni en la zona de las pinturas ni en ésta del mosaico existe la más mínima intención de marcar con ellas un ritmo o equilibrio, como sí es el caso, en cambio, en muchos sarcófagos columnados.

B12 representa la resurrección de Lázaro. Son pocos los restos que se han conservado, pero suficientes para identificar la decisiva presencia del característico edículo, junto al cual aparece parte del busto de Cristo y de su brazo derecho, extendido en dirección al sepulcro.

B13: los tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia (Dn 3, 19-94). Es escena muy frecuente en el repertorio iconográfico paleocristiano, en el que aparece con alguna anterioridad al de la escena hermana del rechazo al culto de la estatua de oro. Los tres jóvenes hebreos sanos y salvos en medio de las llamas constituyen un emblema de salvación, como lo son las escenas de Daniel en la fosa de los leones, Noé en el Arca, o Susana entre los jueces injustos (Engemann, 2002).

A partir de B13 queda un amplio espacio en el que el mosaico ha desaparecido por completo. Nada podemos saber sobre qué escenas existieron.

En resumen: todas las escenas de la zona B claramente interpretables son muy conocidas en el repertorio iconográfico paleocristiano y todas ellas forman parte habitual de la iconografía paleocristiana funeraria. Son emblemas de salvación o de confianza en el poder de la intervención divina, en favor de quienes se acogen al verdadero Dios y rechazan el culto a los ídolos.

5. Sería el caso de las escenas representadas en los sarcófagos y tapas Rep. II, 148, 149, 150; Rep. III, 492.

### 2.3. La zona C

Las diversas representaciones están separadas por cenefas de pares de peltas contrapuestas. Aquí sí se ha procurado observar un cierto ritmo y un cierto equilibrio en la división del espacio. Hay cuatro grandes campos, que ocupan sendas escenas de solemne representación (fig. 3), separadas entre sí por otros cuatro espacios menos amplios, en los que se distribuye la representación simbólica de las cuatro estaciones. Se conserva casi completa la personificación del Otoño, algo menos queda de la Primavera. Las figuras del Verano y del Invierno se han perdido.

Las cuatro grandes escenas principales han llegado hasta nosotros en un estado muy fragmentario. Hay algunos elementos de su composición que están garantizados por las teselas que todavía permanecen *in situ* y por las improntas dejadas por algunas de las que se perdieron. Por esta razón, además de las fotografías, es necesario acudir a los dibujos de ellas realizados tesela a tesela por Julio Raboso Amat y L. de Frutos, y a los dibujos en color del primero de éstos, que reconstruyen partes de la decoración no conservadas, pero garantizadas como seguras (Schlunk, 1988).

Sabemos que las figuras de las cuatro escenas se representaron sobre un fondo de oro, y que en las cuatro hay un protagonista principal, sentado en cátedra de alto respaldo,<sup>6</sup> ricamente ataviado, al que otras personas asisten o le presentan diversos objetos. Como señala Schlunk (1988: 139), la persona o personas situadas tras la cátedra son asistentes, mientras que las que están delante son de mayor rango y participan con el personaje principal en la acción.

C1: «Escena con manípulo» (Schlunk, 1988: 71-75). Es segura la presencia de cuatro figuras. La principal, sentada en cátedra, viste túnica con anchas mangas (dalmática) con doble galón en las bocamangas. La dalmática es blanca, con *laticlavi* adornados con ramas entrecruzadas. Apoya su brazo izquierdo plegado en el correspondiente brazo de la cátedra, y con esa mano tiene cogido por la mitad, entre el pulgar y los demás dedos, un estrecho pañuelo blanco, que le cuelga por ambos lados. Esta pequeña pieza ha sido designada por los comentaristas de la escena como *manipulus*, *mappa*, *mappula*, *stola* y *orarium* o *faciola*, términos a los que, por otra parte, no siempre es fácil atribuir una significación fija. Tiene el brazo derecho algo extendido hacia adelante. Esta figura no ocupa el centro de la composición; está ligeramente desplazada hacia la derecha.

Tras la cátedra hay otra figura, de la que pueden distinguirse bien los pies calzados con zapatos rojos, la parte inferior redondeada («acampanada») de su túnica y restos de la ancha manga izquierda, de la que sale la mano con un pañuelo sostenido de manera semejante a la descrita en el personaje sentado en cátedra. A la izquierda, y ante el personaje sentado en cátedra, hay restos de dos figuras dirigidas hacia él. Casi lo único perceptible de

6. Dado el estado de conservación de estas escenas, no podemos saber si el personaje en cátedra apoyaba sus pies en un *suppedaneum*, pero más bien hay que suponer que sí, como afirma con seguridad Schlunk. (1988: 137 y n.167).

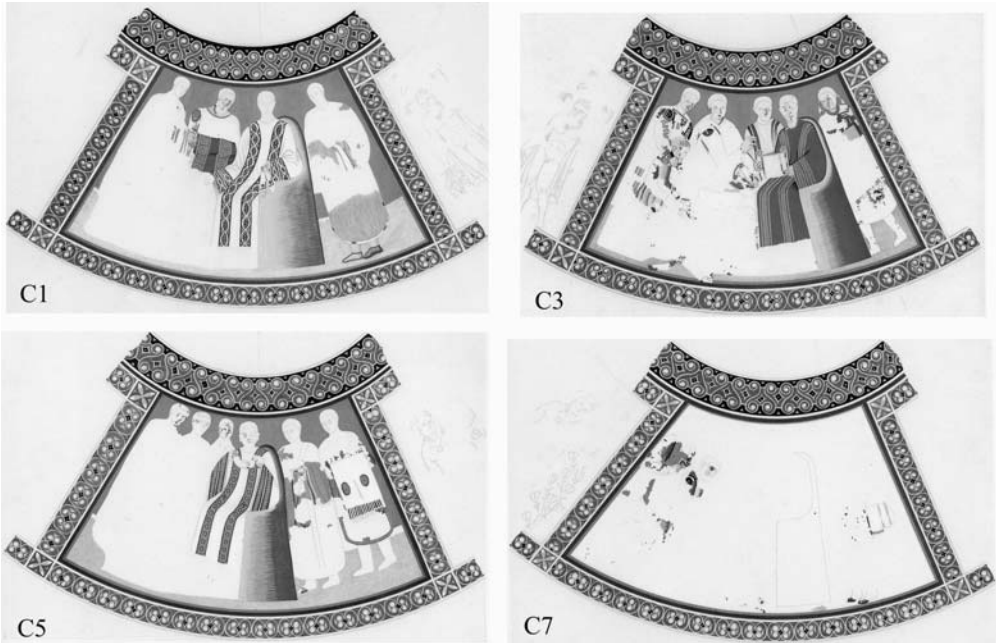


Fig. 3. Las cuatro escenas de la zona C (según Schlunk).

la primera figura por la izquierda es el extremo de la ancha manga derecha y la mano correspondiente, extendida hacia adelante.<sup>7</sup> De la segunda figura conocemos parte del rostro y del cuello (con un *torques*), un *orbiculus* en su hombro derecho y un paño azul con *laticlavi*, que cuelga de sus antebrazos juntos.<sup>8</sup>

Los restos conservados no permiten conocer con seguridad qué tipo de acción se desarrolla en ella.

C3: «Escena con lector» (Schlunk, 1988: 77-82). Está compuesta por seis figuras. Es posible reconocer la traza de una cátedra de alto respaldo, como la de C1, en la que se sienta el personaje principal, vestido con dalmática azul con *laticlavi* y doble galón en las bocamangas. Se conservan algunos restos de su cabeza (parte de los ojos, boca y mentón). Schlunk habla de una cadena en su cuello. Se aprecia claramente que sostiene con ambas manos los extremos enrollados de un volumen desplegado para su lectura, aunque la posición en que este volumen abierto está colocado, más que para ser leído por el sedente, parece presentado para ser visto por la otra figura que aparece en segundo término ante

7. Según observaciones hechas por Latteri, fundándose en documentación gráfica que no está a nuestro alcance, este personaje no extiende solamente una mano hacia adelante, sino las dos, juntándolas presumiblemente en forma de cuenco. Cf. Arbeiter y Korol: 232-233 y nota 17.

8. Sorprendentemente, Arbeiter se refiere a este caso como de «manos veladas» (Hauschild y Arbeiter, 1993: 91).

él. Las teselas empleadas en la cara son muy pequeñas, como es propio de los retratos. La cara está en posición frontal y no dirigida hacia el volumen abierto. A la derecha, tras la cátedra, hay una figura, de la que se conserva la cabeza. Viste túnica con *orbiculi*. A la altura de su pecho se ven trazos en ángulo recto que delimitan un objeto de color amarillento de difícil interpretación, posiblemente una tabla, arca o *capsa*. Ante el personaje de la cátedra se hallan cuatro personas, circunstancia ésta que obliga a desplazar del centro a la figura principal, corriéndola hacia la derecha aún más que en C1, donde solamente tenía delante a dos personajes.

Comenzando por la izquierda, la primera de las cuatro personas es un varón en posición de tres cuartos. Se conservan algunas teselas de la cara, viste túnica con tonalidades en sepia y blanco, con *laticlavi* y amplios *orbiculi*. Tiene algo extendido el brazo derecho, cuya mano apoya sobre el hombro de un niño,<sup>9</sup> del que se conserva parte de la cabeza y de la túnica con *orbiculi*. El niño está de tres cuartos, dirigido hacia el personaje principal. Lo que queda de su brazo derecho (perdidas las teselas de su mano) muestra que lo doblaba en ángulo, como dirigiendo la mano hacia el personaje. A continuación se distingue una tercera figura sentada. Se conserva parte de la cabeza, viste túnica blanca con orbículo en su hombro derecho y, sobre ella, un *pallium* igualmente blanco. Su mano derecha, algo alzada, con el gesto oratorio, se dirige hacia el personaje de la cátedra. Con la izquierda sostiene un volumen en la posición de lectura interrumpida. Entre este personaje y el de la cátedra asoma el busto de un cuarto personaje en posición frontal, vestido con túnica amarilla con *clavi* de color rojizo. Existen algunas teselas pertenecientes a su cara. A primera vista parecería que es él quien lee en el volumen que sostiene abierto el personaje principal.

C5: «Escena con herma» (Schlunk, 1988: 83-87). El personaje de color rojo sentado en cátedra ocupa el centro de la composición, teniendo a ambos lados a dos personas, más una pequeña cabeza a la izquierda, de la que quedan algunas teselas azules y blancas del rostro, que se suele interpretar como un *herma* (¿funeraria?), aunque Warland (1994: 196) prefiere ver en ella un rostro reflejado en un espejo. El personaje principal viste dalmática blanca con *laticlavi* y doble galón en las bocamangas. Quedan muy escasas teselas de su cara y no pocas pertenecientes a los dedos de ambas manos con las que sostiene, a la altura del pecho, como acercándose al cuello, un objeto poco definido, con teselas de variados colores (rojo, azul, verde, blanco, amarillento), de forma ligeramente curva. Schlunk lo interpretó como cadena, diadema o algo semejante, mientras que Arce habla de una cinta e Isla, de una *lamina aurea*.<sup>10</sup> De los dos personajes de la izquierda poco se puede decir. Solamente quedan varias teselas de sus caras, pero nada sabemos de sus atuendos ni de posibles objetos o actitudes.

9. Según Arce (1994: 156-157) no es un niño, sino un personaje subordinado, de menor rango.

10. La lámina áurea, *de auro solo facta*, como advierte Rabano Mauro (Comm. in Exodum, 6) difícilmente puede ser representada con teselas de todos los colores menos el oro. Por otra parte, la *lamina aurea* no pertenece ni al mundo romano ni al cristiano, siendo atavío exclusivo del sumo sacerdote judío, nunca utilizado por los obispos.

De los dos personajes situados tras la cátedra nada queda, en cambio, de las cabezas, pero sí de los objetos que llevan en sus brazos. El primero tras la cátedra viste dalmática de color grisáceo con *clavi* amarillentos, y con doble galón del mismo color en la amplia bocamanga izquierda, de la que asoma la mano, mantenida en posición horizontal. Una serie de teselas rojas que forman una línea vertical, lo mismo que algunas otras más a la izquierda, son de difícil interpretación y no puede distinguirse cómo se relacionan en su parte superior con la mano visible. Dada la existencia más abajo de un objeto redondeado, formado por teselas de colores naranja, negro y rojo oscuro, que parece relacionado con las líneas rojas citadas, puede pensarse que el personaje en cuestión sostiene en su mano izquierda las cadenas de la que cuelga una caja, cofre o incensario. Schlunk propone esta posibilidad, pero afirma con cautela que «hasta ahora no se ha hallado una interpretación segura y satisfactoria». Sobre la mano se aprecia una fila horizontal de teselas grisáceas y otra de amarillentas, que podrían indicar la existencia de una tableta sostenida con la mano izquierda.<sup>11</sup> A continuación, hacia la derecha, se sitúa otro personaje del que no se conservan ni la cabeza ni las piernas. Viste túnica roja con la parte baja «acampanada» y lleva colgando sobre sus dos antebrazos juntos un paño blanco adornado con dos *orbiculi* y con flecos en sus extremos.

C7: «Escena con un jarro» (Schlunk, 1988: 89-92). Es la más deteriorada de las cuatro. Una amplia zona central del mosaico ha desaparecido por completo. Del personaje principal nada queda, a excepción de un pequeño fragmento de mosaico y unas improntas dejadas por las teselas caídas, que certifican la existencia de la conocida cátedra. De ella puede distinguirse únicamente un pequeño trazo del respaldo y el arranque del brazo izquierdo. En el tercio izquierdo de la escena quedan teselas suficientes como para conocer la existencia de dos personas, representadas de tres cuartos y dirigidas hacia el personaje de la cátedra. Todavía queda espacio, al menos, para una tercera persona; pero de ella no se ha conservado ningún rastro. El primer personaje de la izquierda viste túnica color verde, con *clavi* cortos de color rojizo. Con su mano izquierda agarra el asa de una jarra, que mantiene a la altura de su pecho. Ante él vemos algunos rasgos de la cara, hombro derecho (con *orbículo*) y parte de la túnica de otra persona, de estatura notablemente inferior, interpretado por algunos como un niño. También está de tres cuartos y se dirige igualmente hacia el personaje principal.<sup>12</sup> Detrás de la cátedra quedan restos al menos de una persona, de la que apreciamos claramente el paño blanco-grisáceo, con flecos, que lleva rodeando su antebrazo y colgando de él. Hay numerosas improntas de teselas, pertene-

11. Así la interpreta J. Raboso en el dibujo a color de la escena (lám. 21a) (Schlunk, 1988: 86).

12. Considera Arce (1998-1999) que el niño está agachado, aunque anteriormente había afirmado que ni éste ni el de C3 son niños, sino personajes de menor rango que se representan más pequeños en la iconografía áulica tardorromana (Arce, 1994:156-157). Esta última interpretación no parece válida, porque el supuesto personaje de menor rango está entre otros personajes de su mismo rango, que, sin embargo, son de mayor tamaño. Para Arbeiter, no se trata de un niño, sino de un adulto, un bárbaro, arrodillado (Arbeiter y Korol: 233, n. 20). Se basa para esta afirmación en «el cuidadoso análisis efectuado por N. Latteri». Según la documentación publicada, no sólo la restitución a colores (Schlunk, 1988: lám. 22a), sino también el calco tesela a tesela de la lám. suelta 11, de la misma obra, parece tratarse de un niño y de pie.

cientes a la vestimenta del personaje, pero desconocemos su color. En la parte inferior, lindando con la orla, quedan restos de dos zapatos.

## 2.4. La zona D: el tondo cenital

Desgraciadamente, la escena del tondo cenital ha desaparecido casi totalmente. Sólo se conservan las cabezas de dos personajes (de los que uno oculta en parte al otro) y el antebrazo y mano derecha del primero de ellos, posiblemente con el gesto de la aclamación. Otros pequeños restos del mosaico que quedan esparcidos no admiten ninguna interpretación plausible. El tamaño deducible de las figuras y la apretada sucesión de las dos caras conservadas permiten suponer que fueron numerosos los personajes representados.

Para Schlunk (1988: 94), la escena del tondo se sitúa en el eje del edificio, de manera que puede verla inmediatamente el que entra en él. Sobre la misma idea incide Arbeiter (2002: 7). Schlunk propuso que podría tratarse de una imagen del cielo, consideró verosímil que no fuese una escena cristiana y admitió la hipótesis de que existiese un personaje central vestido de blanco, al que podrían pertenecer unas cuantas teselas conservadas en esa parte.<sup>13</sup> Recio piensa en una apoteosis. Arce (2002: 20) escribe: «Cristo (probablemente la figura que hay que imaginar en el medallón central)».

## 3. El enigma iconográfico

Se discute sobre la existencia o no de un verdadero programa iconográfico desarrollado orgánicamente a través de las cuatro zonas decoradas de la cúpula (Duval, 2002). Exista o no tal programa, el nudo de la cuestión se sitúa en la posibilidad de una interpretación segura de las cuatro escenas de la zona C. Todo el mundo está de acuerdo en que ellas son la clave iconográfica fundamental de la cúpula de Centcelles y que su correcta interpretación es decisiva para resolver de manera convincente la incógnita sobre el propietario, el destinatario y la función o destino de la gran sala.

Se han publicado varias interpretaciones sobre la iconografía de la zona C. Pueden reducirse a tres fundamentales: la que ve reflejado en las cuatro escenas un ambiente áulico o imperial, la que entiende que son ostentación del *status* de un importante *dominus* de una *villa*, y la que sostiene que el personaje sentado en cátedra es un obispo en diferentes momentos de su investidura o de su acción litúrgica.

13. Cf. la nota 159 de Arbeiter en Schlunk (1988: 135).

A pesar de la convicción con que cada uno ha defendido su propuesta, la sensación que domina al que las examina es que casi siempre resultan más convincentes las críticas y objeciones que se hacen entre sí que los argumentos aducidos por sus respectivos sostenedores. Es posible que en estos argumentos se haya ido algo más allá, en seguridad y convicción, de lo que permiten los escasos datos objetivos con que contamos.

### 3.1. ¿Un ambiente áulico?

Schlunk (1988: 8-10, 135-145), con buen criterio metodológico, examinó primeramente algunas formas visibles identificables, que, a su parecer, podían ser significativas para la comprensión, al menos, del carácter general común a las cuatro escenas. Éstas son sus observaciones: en las cuatro, el tercio inferior tiene un fondo verde claro; en el resto, el fondo es dorado. Un fondo así solamente se repite en Centcelles en las escenas del Buen Pastor (zona B) y en el medallón cenital, y solamente las cuatro escenas de la zona C y la del Buen Pastor están resaltadas sobre las demás con un marco de doble fila de teselas doradas. El personaje principal está sentado en una cátedra de color rojo y de respaldo muy alto. Por la altura de las cátedras puede deducirse que, aunque esa parte no se conserva, existían *suppedenea*. Los cuatro personajes visten solemnes vestiduras, en dos ocasiones blancas, con *laticlavi* color púrpura rojo sobre fondo de oro y galones en las bocamangas, a la manera de la *vestis alba triumphalis* imperial. En otra de las escenas, la vestidura es de color azul oscuro, es decir, púrpura azul, color también propio de emperadores. Los personajes principales, a pesar de estar sentados de tres cuartos, se presentan en posición frontal por lo que respecta a la postura de la cabeza. En dos de las escenas podría interpretarse que algún asistente se acerca al del trono con las manos veladas. Al menos tres de los personajes que participan en las escenas de la zona C calzaban zapatos rojos, lo que los designa como pertenecientes al más elevado nivel social. A la comprensión del significado de las cuatro escenas contribuye también la consideración del lugar que ocupan, en la zona más alta y entre las cuatro estaciones. En tales condiciones no pueden entenderse como imágenes propias de difuntos normales. Schlunk (1988: 144) concluye: «en los personajes en tronos hemos de reconocer a emperadores, por muy novedoso que pueda parecernos la imagen de un emperador entronizado en una alta cátedra».

Arbeiter expone sus reservas a estas observaciones: «Hay que reconocer —escribe— que alguno de los rasgos enumerados puede encontrarse también fuera de la iconografía imperial o bíblica de la Antigüedad Tardía» (Arbeiter y Korol: 197-198). Arce hace la crítica pormenorizada de algunas de estas interpretaciones de Schlunk. Critica reiteradamente el carácter imperial que concede Schlunk a las cuatro cátedras de alto respaldo y afirma que «con toda certeza podemos decir que no es el trono del Emperador. Su forma curva, característica, pertenece al ámbito eclesiástico, a la *cathedra* episcopal o al mundo “civil”. El Emperador en la iconografía tardía aparece siempre sentado en el *tribunal* o en la *sella*

*curulis*». En segundo lugar advierte que «el Emperador nunca lee, como hace el personaje de la escena C3, los *mandata* a sus subordinados. Entrega el *codicillum* que contiene las órdenes y el *index* correspondiente. Nada más. Además, el Emperador siempre apoya sus pies en un *suppedaneum*, que en Centcelles no aparece» (Arce, 1994: 157). En su artículo de 1998-1999, además de insistir sobre la *cathedra*, se refiere a las vestiduras de los cuatro personajes, a las que califica con una cierta oscilación como clámides o como dalmáticas. Sobre otras observaciones que hace volveremos más adelante.

La más concreta y eficaz crítica de las observaciones de Schlunk corresponde a Warland, en 1994. Para él, la túnica blanca del entronizado en C1 y C5 es una túnica («o, mejor, una *dalmatica*», escribirá más adelante) y como tal no puede considerarse como un típico ornamento imperial o *vestis alba triumphalis*. La rica ornamentación de los *clavi* (adornos vegetales de ramas entrecruzadas) y de los galones de la bocamanga se puede encontrar también en las vestiduras de distinguidas damas. Los supuestos tronos imperiales son cátedras, el asiento tradicional de las damas en la época imperial romana, como puede verse en el mosaico del *Dominus Julius* (fig. 4), en el que la cátedra de la *domina* es semejante a las de Centcelles, incluso en el color rojo. En su posterior artículo, Warland (2002) añade que la cátedra en Centcelles es de mimbre, tipo de cátedra principalmente testimoniada como de señoras.<sup>14</sup> Afirma Warland que el fondo de oro no es exclusivo de las esferas imperiales o divinas; en la época imperial romana se encuentra utilizado también en retratos privados. La representación frontal del personaje principal es un artificio utilizado en otras ocasiones para destacar su importancia en medio de las demás figuras de una escena. En la presentación de paños, las manos de los sirvientes quedan tapadas por éstos, pero esta circunstancia nada tiene que ver con las manos veladas de la ceremonia imperial.<sup>15</sup>

Schlunk no se limitó a señalar el citado ambiente áulico creado, según él, por el fondo dorado, las altas cátedras rojas y demás formas visibles ya citadas. Otros argumentos le llevaron incluso a concretar mucho más su hipótesis: la sala con cúpula de Centcelles podría ser el mausoleo del emperador Constante y en ese contexto habría que interpretar su decoración musiva.

Esta propuesta de Schlunk, que durante algún tiempo fue aceptada en su generalidad, sin especiales reparos por muchos especialistas, ha sido sometida a serias objeciones en tiempos más recientes, principalmente por parte de Arce, que considera inaceptable la propuesta de un supuesto retrato de Constante en la figura del *dominus* en la cacería y opone razones de índole histórica contra la hipotética traslación de los restos de Constante

14. A esta afirmación puede objetarse que en el «Sarcófago Dogmático» (Rep. I, 43) y en otro semejante de Arlés (Rep. III, 38), ambos del primer tercio del siglo IV, tanto Dios Padre como la Virgen María están sentados en cátedra de mimbre. En el de Arlés, ambas cátedras de mimbre están parcialmente cubiertas con un paño; en el «Dogmático», está cubierta sólo la cátedra de Dios Padre. Pero en todas puede apreciarse su contextura de mimbre.
15. Esto no obstante, Warland no deja de señalar que «el programa de la cúpula de Centcelles sobrepasa en su carácter ostentoso a todos los ejemplos de representación aducidos anteriormente...». Y «El carácter cortesano de las audiencias, el fondo dorado de las escenas con cátedra y la postura frontal de los personajes principales sobrepasan todos los paralelos monumentales. Son precisamente estos elementos los que han conducido a su falsa consideración como escenas imperiales».



Fig. 4. El mosaico del «Dominus Julius».

desde Elne a Centcelles y contra la construcción en su honor de un lujoso mausoleo. También expone sus objeciones a la identificación del sarcófago en pórfido rojo conservado en el monasterio de Santa Creus como posible sarcófago de Constante, identificación también excluida por Dupré (2002) y, con anterioridad, por de Palol (1967). También se opone a la utilización como indicio del topónimo de Constantí, población en cuyo término se encuentra Centcelles (Arce, 1977-1978). Vuelve a insistir sobre el particular con nuevos argumentos en sucesivas publicaciones.

Con mayor ímpetu aún ha intervenido el mismo autor contra las importantes innovaciones introducidas por Arbeiter en la interpretación aúlica o imperial (Arce, 1994, 1998-1999). Según Arbeiter, en cada una de las cuatro escenas de la zona C estaría representado un emperador: Magnencio, Constancio II, Vetranio (usurpador en el Ilírico por 8 meses) y Decencio, hermano de Magnencio, nombrado César de las provincias occidentales en agosto del 350. El conjunto representaría una deseada *concordia imperatorum*.

### 3.2. Los propietarios de la villa

Warland sitúa la iconografía de los mosaicos de Centcelles dentro de un marco más amplio, el de la iconografía de representación en la Antigüedad Tardía. Es una época en la que surgen nuevas clases sociales. Se crea una nueva clase administrativa con diversos rangos, mientras que las grandes familias senatoriales antiguas se retiran cada vez más de la vida política para gozar del *otium* en sus palacios urbanos o en sus propiedades rurales. Los de la nueva aristocracia imperial se hacen representar, con su familia, en su nuevo *status* de honor social. Indumentaria e insignias son muy importantes como medios de representación: clámide, cíngulo y fíbula se representan, en consecuencia, con todo detalle. Esta valoración creciente de los objetos se manifiesta claramente, por ejemplo, en las pinturas de Silistra (figs. 5 y 6), en la que se ofrece a la pareja el ritual de un homenaje simultáneo con insignias de rango. Warland confirma sus afirmaciones con una convincente serie de ejemplos: díptico de Monza («de Estilicón»), vaso de vidrio grabado perdido, laterales de varios sarcófagos teodosianos (San Ambrosio, Vaticano, Ancona, Louvre). Son formularios de representación con contenidos tópicos.

Los grandes propietarios, herederos de la antigua aristocracia, en correspondencia, se representan a sí mismos en medio del lujo de sus villas. En estos cuadros, junto a las escenas de caza, aparecen el *dominus* y su esposa con un ostentoso ritual de servicio. Su esta-

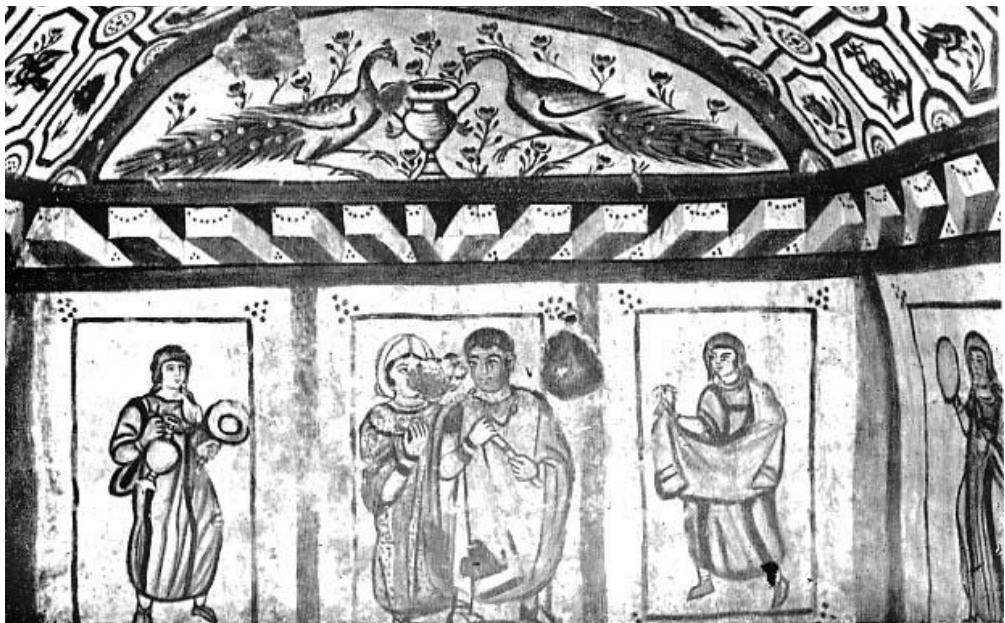


Fig. 5. Pinturas de Silistra (según Frova).

do y rango se representan principalmente por medio de acciones rituales y simbólicas y por signos externos de insignias e indumentaria. Un ejemplo singularmente significativo es el del mosaico del *Dominus Julius* de Túnez (fig. 4). Es un formulario con el que se expresa el elogio de la *villa* (idealización del estándar de vida) y el de la belleza y amor de la mujer según el ideal femenino de la época.

Warland ve en Centcelles un caso más, e insigne, de estas representaciones de los terratenientes romanos. Según él, hay que interpretar toda la decoración partiendo desde la zona inferior, la zona A. Hay cuatro motivos principales en la cacería: A5 (apretado grupo de cazadores) y A1 (perspectiva de la villa) se corresponden en el eje norte-sur. A3 (caza de ciervos) y A7 (caza de jabalíes) se contraponen en el eje este-oeste. En A5, en medio del grupo de cazadores y en posición frontal, se ve al *dominus* de la *villa* que mantiene una alocución (para Schlunk, despedida). No se puede comparar con la *adlocutio* del emperador en el Arco de Constantino; la explicación hay que buscarla en los formularios tópicos de las cacerías. Al esquema fijo de éstas pertenece, junto al banquete (generalmente en el vestíbulo de una villa), el sacrificio a Diana, diosa de la caza. En la «pequeña caza» de Piazza Armerina, como aquí, caballos y perros están agarrados por las bridas por los sirvientes, mientras los cazadores se agrupan junto al altar de la diosa para el sacrificio. El señor de la caza de Centcelles dirige los ojos a la lejanía y hace el gesto del orante. Sobre él, en la zona B, se halla la figura del Buen Pastor. Warland piensa que los contemporáneos verían claro la correspondencia de esta versión cristiana del antiguo sacrificio a Diana.

Es la tercera zona, la zona C, la que da la clave para la interpretación. En C1 y en C5, el personaje principal, vestido con dalmática blanca, es un personaje femenino, la *domina* de la *villa*. En C3 y C7, el personaje, que viste de azul, es el *dominus*. Con el señor y la señora de la propiedad de protagonistas se desarrolla el conocido ritual de servicio, como en el mosaico del *Dominus Julius* o en el mausoleo de Silistra. El programa de la cúpula de Centcelles, pues, desarrolla la representación de los propietarios como un tema único que cubre todo el espacio. Hay cuatro ejes verticales de lectura que muestran por medios tópicos el alto *status* del marido y la mujer. En frente de la entrada, en el eje vertical, el *dominus* en A5 y la *domina* en C5; el que entra tiene a la vista los dos componentes de la pareja. El mismo eje en sentido contrario, la *villa* en A1 y la *domina*, en C1.

Según Warland, hasta ahora ha sido infravalorado el eje transversal. Conviene tener en cuenta que la sala de la cúpula [VII] se concibió como vestíbulo de la sala tetraconca [VIII], con la que forma una unidad espacial. No es, por tanto, la sala principal de la villa. Es una construcción bisagra que posee dos importantes puertas y dos ejes visuales. El peso de contenido de los ejes no sólo se aplica al ingreso, sino también al de la comunicación con la otra sala. Sobre esta entrada a la otra sala [VIII] está el caballero de la caza (A3) y, en la zona C, el *dominus* con el volumen (C3). Enfrente, de nuevo el *dominus* como cazador, de pie, en la caza del jabalí (A7) y en C7. Los dueños de la *villa* de Centcelles pertenecieron sin duda al círculo de los ricos señores del patronato de la Antigüedad Tardía. En esos grandes patronatos, *salutationes* y *obsequia* eran debidas acciones de gracia a los potentados. La exhibición de riqueza, las cátedras especialmente altas y los preciosos vestidos,

como también las actitudes ceremoniales de la servidumbre, encuentran explicación en la posición de estos poderosos. Se trata, indudablemente, de señores cristianos. Se introducen temas cristianos en sustitución del amplio repertorio que antes ofrecía la mitología.

Un punto fundamental de toda la interpretación de Warland es la identificación del personaje principal en las escenas C1 y C5 como personaje femenino, es decir, la *domina* de la *villa*. Warland apoya su propuesta en formas visibles conservadas, que él considera suficientemente significativas para su interpretación. Lo explica en su artículo citado y lo vuelve a desarrollar en su posterior trabajo. La dalmática blanca con anchos *clavi* con decoración vegetal es muy propia de distinguidas damas de la Antigüedad Tardía (hay algunos ejemplos en las catacumbas romanas). Especial hincapié hace en el *orarium* que sostiene delicadamente en su mano izquierda la figura principal de C1. Semejante prenda, en la mano izquierda y cogida de esa manera, es un atributo claramente femenino, del que dicho autor presenta varios ejemplos. Otro atributo femenino sería la diadema que sostiene con ambas manos la figura principal en C5. Las cátedras de mimbre en que se sientan las figuras principales son, según Warland, el asiento tradicional para las mujeres en la época imperial romana. Otros objetos de dudosa interpretación admitirían también su inclusión en el marco del conocido ritual de servicio a la mujer: el espejo (posible interpretación de la pequeña figura en C5, que otros interpretan como *herma*) o el cofre de alhajas (en la misma escena, según otros incensario o caja de perfumes).

No se puede negar que una buena serie de paralelos (mosaico del *Dominus Julius*, hipogeo de Silistra, pinturas de Tréveris, relieve de Neumagen, mosaico de las termas de Sidi Grib, cofre de plata de Proyecta) sirve de sólido apoyo a su propuesta.

En C3, en cambio, el personaje principal viste dalmática azul y es claramente un hombre. Es una escena de lectura, como en tantos sarcófagos de filósofos. Aquí podría tratarse de las ocupaciones literarias del *dominus* de la *villa*.<sup>16</sup> En el grupo de la izquierda, un niño o un sirviente es presentado con el gesto del patronato por otra persona que está detrás de él, lo que de nuevo puede asociarse con una recomendación u homenaje. En frente se encuentra la escena C7, de la que quedan escasos restos: entre éstos, una jarra, que recuerda la jarra y patera de los paralelos citados, requisitos tópicos de rituales de servicios que pueden estar destinados igualmente al hombre o a la mujer.

La propuesta de Warland, no es, ni puede ser invulnerable a la duda, dado el estado fragmentario de los mosaicos y la interpretación no segura que, en consecuencia, hay que hacer casi siempre de objetos y escenas. Arce le ha opuesto varias objeciones, de las que nos ocuparemos en seguida al tratar de su hipótesis alternativa. Para Engemann (1997: 68-72), el argumento del *orarium* para caracterizar al personaje de C1 como una mujer es demasiado débil para contrarrestar la inverosímil preeminencia femenina que supondría situar a la *domina* en el eje principal y a su marido en el transversal. Para Arbeiter, que califica la propuesta de Warland de «atractiva y seductora», no es convincente la inter-

16. Como es el caso en el mosaico de las Musas, de Arróniz (Navarra). De él escribe Warland que «presenta la *villa* tardeoantigua como lugar ideal de estas ocupaciones literarias del *Dominus*» (Warland, 2002: 30).

pretación del pañuelo de la escena C1 como *orarium* femenino. Menos convincente aún le resulta la designación de la cátedra como asiento propio de las damas romanas, cuando el mismo Warland acepta que en las otras dos escenas de la zona C son varones los que la utilizan. Pero, sobre todo, al igual que Engmann, Arbeiter se niega a admitir que la *domina* ocupe el eje norte, que es el eje principal, y el *dominus* el eje subordinado; «la concesión de tanta preeminencia al ama de casa, en detrimento del *dominus*, no sería justificable ni tiene paralelo». Y no acepta el recurso de Warland a la importancia del eje transversal por ser el que comunica con la sala VIII de la que la nuestra no es más que el vestíbulo, porque la sala tetraconca no se terminó y no formó parte del concepto definitivo del edificio.

### 3.3. Liturgia o epifanía episcopal

En 1994 publica Arce un artículo en el que, tras dedicar numerosas páginas a refutar la interpretación imperial de Schlunk y, sobre todo, la de Arbeiter, expone un breve esbozo de la que más adelante desarrollará como su propia interpretación.<sup>17</sup> Poco después hace una mínima alusión (1993: 272).<sup>18</sup>

En 1997, impresionado quizás por la lectura del trabajo de Warland, parece casi renunciar a su interpretación episcopal. Refiriéndose a las escenas de representación de los grandes terratenientes escribe: «En esta autorepresentación no es infrecuente encontrar escenas en las que el *dominus*, acompañado por la *domina*, se retratan asistidos durante esta ceremonia por ayudantes que le aportan el calzado y la túnica; esto se puede ver en la tumba de Silistra (Bulgaria) y en el mausoleo de Centcelles» (1997: 25-26).

Por fin, en sus dos artículos posteriores, desarrolla plenamente su hipótesis.

Arce (1998-1999: 158-159) califica de excelente el artículo de Warland y su propuesta, que considera muy sugestiva, pero que no puede aceptar completamente, por la existencia en ella de algunos puntos débiles. En primer lugar, según Arce, habría que rechazar el paralelismo entre la escena del hipogeo de Silistra y la de Centcelles, porque no tenemos en ambos casos la misma escena. Y la diferencia está en que, en Silistra, «el

17. «Las escenas de Centcelles con cathedra representan una investidura o varias investiduras —en un ámbito religioso cristiano: manípulos, vasos sagrados (jarra y patena), relicario (capsa), vestimenta, lectura sagrada. Los personajes sentados son eclesiásticos —¿obispos?— y las escenas son probablemente parte de la propia vida del difunto, de sus diversas fases y nombramientos en las escalas de la carrera eclesiástica: lector, presbítero, obispo mismo» (Arce, 1994: 157).

18. «Y ¿por qué no aceptar que los mosaicos de Centcelles son para una tumba de un alto dignatario o personaje cristiano —un obispo, el propio Materno Cinegio— que participó y estuvo cerca de la majestad de los Emperadores? ¿Y qué ocurriría si Centcelles no es un mausoleo, sino un aula de recepción perteneciente a la villa? Esta hipótesis será objeto de una nota que publicaré próximamente». A pesar de la fecha de esta publicación (1993), el mismo autor, en una nota de su artículo en la revista *Anas*, al que nos referiremos en seguida, la considera como posterior a la de 1994.

*dominus* está siendo ayudado a vestirse. Está de pie, con túnica, sobre la que se pondrá luego la *chlamys* (o la toga), el *cingulum*, etc.». En cambio, los personajes sentados de Centcelles no están recibiendo vestidos propios. Ya están vestidos «con su dalmática (o *chlamys*), adornada con *segmenta*, y los ayudantes les llevan objetos o vestimentas suplementarios (adornos de tela que se pondrán) y que por fuerza habrán de completar la vestimenta que llevan, porque en cada caso (esto es, en cada una de las escenas) van a desempeñar una función (o acción) que requiere los complementos distintivos y propios para cada una de ellas».

Confieso que no acierto a comprender este tipo de argumentación. Tanto en Centcelles como en Silistra el *dominus* está vestido, ninguno de ellos se está vistiendo. Es claro que ni en Silistra ni en Centcelles se está representando de una manera casi cinematográfica la vestición de nadie. En ambos casos se trata de una escena de servicio, de una ostentación de lujo y riqueza, de acciones rituales y simbólicas, en las que se muestran insignias e indumentarias como medios de representación del rango social. Es la representación de un homenaje simultáneo (al *dominus* y a la *domina*) con insignias de rango. También en Silistra, el *dominus*, acompañado por la *domina*, está plenamente calzado y vestido con túnica y clámide sostenida con su correspondiente fíbula, la misma clámide con fíbula que uno de los siervos muestra ostentosamente en uno de los recuadros laterales (fig. 6a). No es momento ya para que se ciña el cinto que presenta otro sirviente (fig. 6b); ni mucho menos para que se coloque las *brachae* y el calzado que un nuevo sirviente porta sobre sus hombros (fig. 6c). En mi opinión, el paralelismo entre Silistra y Centcelles es innegable; en ambas aparecen estos y otros elementos tópicos del ritual de servicio (fig. 6d).

En segundo lugar, según Arce, no hay detalles suficientes para pensar que en dos de las cuatro escenas de la zona C de Centcelles el personaje sentado en cátedra sea mujer. Y, además, los ayudantes son siempre hombres.<sup>19</sup> En tercer lugar, considera muy raro y poco frecuente que el *dominus* esté leyendo.

A pesar de que Warland (1994: 193) escribe expresamente que, para la interpretación iconográfica de Centcelles, es necesario examinar las cuatro zonas, procediendo de abajo a arriba y, efectivamente, así lo hace en su trabajo, Arce opina que Warland no tiene en cuenta la iconografía total de Centcelles<sup>20</sup> pero, a diferencia de este autor, que desarrolla la lectura continuada de abajo a arriba, él se contenta con una mera enumeración de las zonas, tras la cual afirma que es eso lo que le hace pensar «que el (los) representado(s) en las escenas de la cúpula son dignatarios eclesiásticos, esto es, obispos».

19. Warland, en cambio, opina que algunas de las figuras de ayudantes son también mujeres.

20. «... la propuesta de Warland no tiene en cuenta de forma global la lectura iconográfica total de Centcelles, lectura que no se puede reducir a la aislada consideración de los cuatro registros superiores de la cúpula, sino que debe atender también a los registros inferiores, que son de contenido cristiano (escenas del Antiguo Testamento y del Buen Pastor) y su eventual relación con el resto. Se trata de hacer una lectura continuada de abajo a arriba: actividad de la caza, Antiguo Testamento, Buen Pastor, personajes sentados en sus cathedrae: es decir: mundo laico-civil, referencia religiosa a la tradición bíblica y, finalmente, referencias a la liturgia neo-testamentaria (individuos sentados)» (1998-1999: 159).

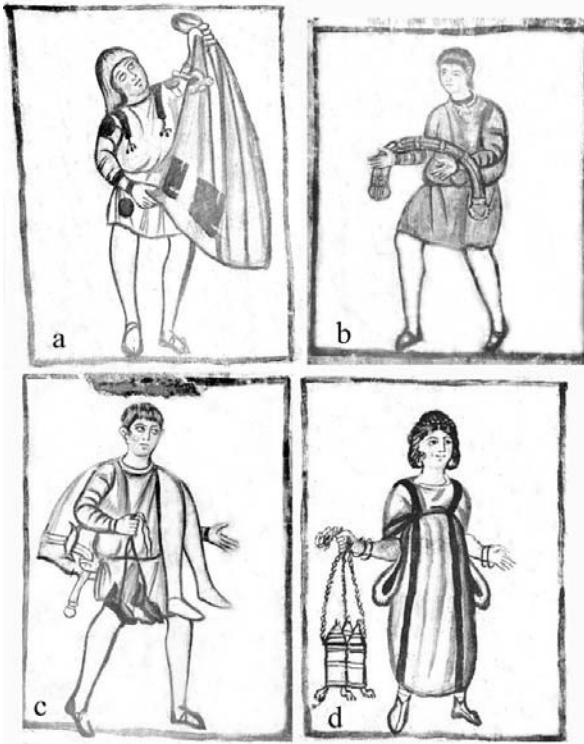


Fig. 6. Pinturas de Siliistra (según Frova).

Para fundamentar su interpretación episcopal, Arce, al revés que Warland, no puede presentar ningún paralelismo iconográfico, como reconoce expresamente.<sup>21</sup> Se limita, en consecuencia, a dar una interpretación eclesiástica a las vestiduras y objetos que pueden reconocerse con más o menos seguridad en lo que nos queda de los mosaicos.

El primero de estos elementos que cita es la *cathedra*. Es evidente que los obispos usaron cátedras. Pero no existe, que yo recuerde, ni un solo caso que pueda citarse en el que un obispo aparezca sentado en este tipo de cátedra de mimbre. En todo caso, el obispo sería un candidato más.

Con toda razón, afirma Arce que es difícil distinguir y diferenciar en la iconografía a un obispo de un dignatario, a no ser que haya un contexto preciso o elementos iconográficos claros. Reitera más adelante que la vestimenta del obispo es igual a las vestimentas de las altas magistraturas y, a continuación, concluye que el obispo «a su dalmática añade, para las diversas funciones y liturgia, aditamentos específicos: es la escena de la investidura para unas determinadas acciones lo que está representado en Centcelles» (1998-1999: 160).

21. «Reconozco que es más difícil encontrar iconografía de obispos, pero es obvio que la cátedra, los ornamentos y la lectura de los libros sagrados forman parte esencial de su autorepresentación» (2002: 14, n. 14).

De estos aditamentos, el único que explica Arce es el *enchirion*, es decir, el pañuelo que Warland, con eficaces paralelismos iconográficos, reconoce como un *orarium* sostenido de manera propia de las mujeres, y que Arce considera como ornamento episcopal característico. Sin embargo, resulta poco convincente que para ofrecer un paralelismo iconográfico tenga que recurrir a unas pinturas coptas de Faras, datadas en el siglo X, en las que, además, el obispo sostiene el tal *enchirion* con la mano derecha (ibid.: 160-161).

Sobre los demás aditamentos no tenemos más explicación que aquella escueta enumeración que ya hemos citado: «manípulos, vasos sagrados (jarra y patena), relicario (*capsa*), vestimenta, lectura sagrada». Pero lo que se trata de demostrar, y no sólo de afirmar, es que todos esos elementos, que también aparecen en otras escenas iconográficas de representación, aquí representan otra cosa y tienen un carácter eclesiástico, litúrgico o episcopal.

Isla acepta la interpretación episcopal de Arce y propone nuevas observaciones que, piensa, sirven para confirmarla.

Su aportación más original es la interpretación de algunas escenas de la zona B. Según él, en esta zona existe sobre todo una escena que, debidamente interpretada, puede ser decisiva para la interpretación de toda la iconografía. En ella cree adivinar una clara alusión al obispo Fructuoso, mártir en la persecución de Valeriano (año 258). La escena en cuestión es la B11, que describe como el juicio ante Nabucodonosor de los tres judíos debido a su negativa a adorar al ídolo.<sup>22</sup>

Según Isla, esta escena presenta rasgos muy originales, que obligan a que se busque una interpretación. Creo no interpretar mal su pensamiento, si afirmo que esos rasgos muy originales son éstos: es una escena nada frecuente y un tanto extemporánea dentro del conjunto; es la mayor de todas las escenas y llega a ser, incluso, de un tamaño doble o triple que algunas de las restantes y, aun admitiendo que la misma complejidad de la escena requiriese este mayor espacio, cabría preguntarse por qué se eligió ese motivo cuando iba a provocar cierto desequilibrio entre los cuadros, y no se prefirió limitarse a que la idea quedara subsumida en la escena de los jóvenes del horno.

Mi disconformidad con tales observaciones ha quedado suficientemente manifiesta más arriba, en las líneas dedicadas a la descripción de la escena B11. A ellas me remito, y de ellas puede deducirse que su inclusión en la decoración de Centcelles no requiere explicación especial, porque se trata de una escena bien conocida en el repertorio iconográfico paleocristiano de Occidente,<sup>23</sup> porque se asocia con frecuencia con la de los jóvenes hebreos en el horno, como aquí en Centcelles,<sup>24</sup> y porque no provoca desequilibrio entre los cuadros, ya que la amplitud de los intercolumnios de la zona B es muy variable, lo que demuestra que no existe la más mínima intención de dividir el espacio con un cierto ritmo o equilibrio.

22. Más bien habría que describirla como el rechazo a adorar la estatua de oro que ha mandado erigir y adorar Nabucodonosor.

23. En todos los casos la escena se ha romanizado y la enorme estatua de oro se ha convertido en un pequeño busto.

24. Como rechazo a la idolatría que es, se contrapone también con frecuencia a la adoración de los magos o a otras escenas del verdadero culto. Es muy probable que alguna de estas escenas estuviese también presente en Centcelles. No hay que olvidar que solamente conocemos una parte de las representadas originalmente.

Prescindiendo del sentido con que repetidamente aparece en sarcófagos y pinturas del siglo IV, Isla relaciona la escena con la *passio* de Fructuosos y sus dos diáconos, Augurio y Eulogio. Son tres los que acuden ante el juez y también fueron condenados a morir quemados por negarse a adorar a los dioses; esta similitud no pasó inadvertida al redactor de la *Passio Fructuosi*, quien tuvo presente el relato de Daniel, del que toma algunas expresiones y expresamente escribe de los mártires tarraconenses que «fueron semejantes a Ananías, Azarías y Misael».

Así es, efectivamente. Pero la única escena a que se alude en la *passio* es la de los tres jóvenes judíos en el horno: «Fueron semejantes a Ananías, Azarías y Misael, de tal manera que también en ellos se vio a la Trinidad, dado que, a los que estaban ya en el fuego de este mundo no les faltó el Padre, el Hijo les asistió y el Espíritu Santo caminó en medio de la hoguera. Cuando se quemaron las cuerdas que les ataban las manos, con alegría y acordándose de la oración divina acostumbrada, dobladas las rodillas, seguros de la resurrección, adoptando la figura del insigne trofeo, oraban al Señor».<sup>25</sup> Si es así, no se comprende por qué es la escena del rechazo al culto de la estatua la que le ha recordado la *Passio Fructuosi*, ni por qué la *passio* es la que explica la presencia en Centcelles de la escena B11 con sus supuestos rasgos originales, siendo así que en Centcelles está presente también la de los tres jóvenes hebreos en el horno (B13) que es a la que se refiere el citado documento hagiográfico.

Por otra parte, la alusión en la *passio* a este último episodio de la historia de los tres hebreos en Babilonia a nadie puede extrañar, porque es tema al que se recurre constantemente tanto en el repertorio iconográfico como en el de oraciones y en la literatura cristiana. La *passio* es un caso más de los innumerables textos literarios que aluden a dicho episodio, y no parece que exista razón plausible que justifique considerarlo como fuente de inspiración de una escena que en el siglo IV se representa innumerables veces y, en muchos casos, en un contexto que es el mismo que el de Centcelles.

Isla propone también una nueva interpretación de la escena B5. Ve en ella a Tobías hijo en conversación con el viajero (el ángel Rafael), que ha de hacer con él el viaje al que le manda su padre, según el texto de Tob. 5, 1-23. En ella cree posible encontrar una confirmación de la existencia en Centcelles de una alusión a Fructuoso. Más arriba he recogido las diversas interpretaciones dadas a esta escena, y allí he indicado los problemas que presenta cada una de ellas, junto a mi convicción de que es muy difícil que llegue a interpretarse correctamente algún día, dado que son escasos los restos conservados y aún éstos no admiten tampoco una clara identificación.

Isla afirma que quizás no resulte en exceso arriesgado plantear como hipótesis que la homonimia de dos de los judíos juzgados, Ananías y Azarías con el acompañante de Tobías, el ángel que se presenta como *Azarías Ananiae magni filius* (Tob. 5, 18), explicaría la importancia del tema de Tobías en el friso. Con este desarrollo se intentaría señalar un referen-

25. «Similes Ananie, Azarie et Misaheli exstiterunt, ut etiam in illis Trinitas cerneretur, siquidem iam in igne seculi constitutis et Pater non deesset et Filius subveniret et Spiritus Sanctus in medio ignis ambularet. Quumque exuste fuissent fasciole a quibus manus eorum fuerant ligatæ, orationis divine et solite consuetudinis memores et gaudentes, positus genibus, de resurrectione securi, insigni tropheo constituti, Dominum deprecabantur.»

te hacia un protector superior, compañero en el viaje, en un principio el ángel que tiene el nombre de dos de los jóvenes echados al horno y que bien podía ser por traslación el propio Fructuoso. «Se buscaba así no sólo dar lustre a una tradición, sino, por medio de Rafael y Tobías, destacar la ayuda y seguridad conferida por los jóvenes-el ángel-Fructuoso». Por tanto, no sólo se confirma que el peculiar tema de B5 es el de Tobías y Rafael, sino que «se entiende plenamente su significado en función de los intereses del clero de Tarraco» (Isla, 2002: 42). Es como una confirmación del cumplimiento de la promesa echa por Fructuoso poco antes de su ejecución: «no os faltará pastor, ni puede faltar la caridad y la promesa del Señor ni ahora ni nunca».

Deducciones tan arriesgadas difícilmente pueden ser aceptadas, y menos aún si además se fundan en la particular interpretación de una escena de la que apenas quedan rasgos claramente reconocibles. Menos todavía podrá ser aceptada la conclusión: «lo que se está representando en este friso de Centcelles es la exaltación de los mártires de Tarraco, con protagonismo evidente de Azarías, como también lo tienen en el texto de Daniel. Mas, a su vez, estas figuras remiten a Fructuoso y sus diáconos y en definitiva al episcopado de la ciudad, los *pastores* sucesores del mártir».

Apoyado en estas conclusiones, se refiere después a las famosas cuatro escenas de la zona C, comenzando con una afirmación genérica: «Desde nuestro punto de vista, y de acuerdo con el resto de los elementos de la cúpula, lo que cabe situar por encima de las estampas vetero y neotestamentarias es la liturgia. En efecto, es posible colocar la liturgia en un nivel superior, presentarla como la mediación entre la divinidad y los humanos, en última instancia lo que se eleva es la propia Iglesia» (Isla, 2002: 44). Confiesa a continuación que «no tenemos muchos elementos para poder afinar qué representan cada una de las cuatro “escenas con cátedras”». Igualmente concede que «muy poco sabemos de la liturgia de este período y casi nada de las vestiduras portadas por el clero». «Tampoco abundan las representaciones plásticas de las ceremonias eclesíásticas, de modo que estamos en una posición llena de dificultades...».

Para suplir tanta indigencia de datos iconográficos e históricos de la época, recurre a autores medievales bien distantes en el tiempo de los realizadores de la decoración musiva que nos ocupa, y que tratan sobre los colores púrpura, jacinto o blanco de las vestiduras litúrgicas, sobre la *dalmatica* o sobre la *lamina aurea*.<sup>26</sup> Por lo demás, se limita, como Arce, a atribuir significado litúrgico o eclesíástico a piezas tan tópicas en las escenas de representación y tan conocidas en su uso profano como el posible cofre o incensario de C5, en todo caso semejante al representado en Silistra (fig. 6d), o la *mappula* u *orarium* de

26. Esta última mención es más bien un *lapsus*, porque los autores medievales que hablan de la lamina áurea nunca la incluyeron entre los ornamentos de los obispos. Como ya hemos indicado más arriba (nuestra nota 10), la *lamina aurea* era exclusiva del sumo sacerdote judío y nunca fue usada por los obispos. Textos como el de Isidoro, *Etimologías*, XIX, 21: BAC 434, págs. 462-463, se refieren a las vestiduras sacerdotales en el A.T. (*in lege*). Igualmente, Rabanus Maurus (c. 780-856), *Commentarium in Ecclesiasticum*, cap IX: PL 109, 1088; ID., *De Universo* o *De rerum naturis*, cap. XIV: De vestibus sacerdotum: PL 111, 568-569; Amalarius de Metz (775-850), *De Ecclesiasticis Officiis*, cap. XXIII, De pallio quo utuntur archiepiscopi.: PL 105, 1098.

C1, o los volúmenes sostenidos por personajes de C3 o la jarra de C7 (fig. 5). Sin embargo, Isla piensa que así «queda más que abierta la probabilidad de que estemos ante actos litúrgicos» (Isla, 2002: 48), y termina armonizándolos con el sentido que atribuye a los demás registros del mosaico: un rico aristócrata mandó realizar el costoso mosaico para manifestar su gloria consistente en su ocupación del episcopado y en ser heredero de la tradición que remontaba a Fructuoso. Sobre el nivel vital del aristócrata ocupado en sus actividades preferidas (la caza), se representó «una realidad superior confirmada con su acceso al episcopado. Ésa sería la explicación de que el buen pastor esté justo por encima del *dominus*, ocupando ambos el punto decisivo del eje de la cúpula. El *dominus*, convertido en pastor, ascendía a desempeñar la dignidad episcopal. El cazador se convertía en pastor». La imagen del buen pastor, muy presente en el ámbito funerario cristiano, puede tener aquí, según Isla, otras connotaciones derivadas de la familiaridad con la *Passio Fructuosi* que poseía quien hizo construir la cúpula y sus contempladores. Igualmente, quienes reprodujeron la escena de los tres hebreos ante Nabucodonosor conocían su conexión con Fructuoso y sus diáconos y «lo que pretendían poner de relieve era la vigencia del episcopado en Tarraco y su perduración en el actual obispo y también en el futuro».<sup>27</sup>

## 4. Conclusiones

De acuerdo con el título de este artículo, después de tantos intentos de interpretación y tan dispares soluciones, creo que la iconografía de la cúpula de Centcelles sigue siendo un enigma sin resolver definitivamente. Es más, pienso que lo seguirá siendo, porque el estado de los mosaicos no tiene ya vuelta a atrás. Sin embargo, las interpretaciones propuestas y los diversos matices que puedan proponerse en el futuro merecerán mayor o menor aceptación según la calidad de los argumentos, iconográficos principalmente, también históricos o documentales en que se apoyen.

A mi parecer, hasta el momento es Warland quien ha aducido argumentos iconográficos más convincentes, por su abundancia, su claro paralelismo y su cercanía temporal a los mosaicos de Centcelles, aunque algunas de las objeciones que se le han hecho no dejan de plantear ciertos interrogantes que deberían seguir siendo objeto de ulterior estudio y controversia. La propuesta áulica o imperial, en sus dos versiones, ha quedado bastante debilitada en sus argumentos iconográficos tras las críticas principalmente de Warland, y en los históricos, tras las de Arce. La propuesta episcopal de este último y de Isla, al no apoyarse en argumentos iconográficos, históricos o documentales más o menos coetáneos con el monumento, es, a mi parecer, la que menos garantías ofrece, aunque permanezca válida como posible sugerencia.

27. La supuesta alusión a la *passio* de S. Fructuoso en los mosaicos de Centcelles ha sido acogida y desarrollada con imaginación por parte de Galdón (2003).

## Short text

## The Iconography of Centcelles. Unsolved Problems

Over the last years, several scholars have proposed different interpretations for the iconography of the mosaics of Centcelles. Even if several of them are presented as with a high degree of certainty, it should be considered that their sketchy state of conservation does not enable any clear and final interpretation. This is truth for the scenes of the B area, but this is even more the case for the scenes of the C one. The latter, which are much damaged, are also the key in order to understand the whole ensemble.

The interpretations given for those four scenes can be summarized in three different groups: a) imperial scenes; b) scenes about representation, power, and status parade of an important *dominus* from the *villa*; c) church scenes, about investiture or liturgical action of a bishop.

The imperial interpretation has two variants. First in proposing it has been Schlunk, who thinks that several conserved objective data in the four scenes (gold bottom, height and color of the chairs, white and purple clothes, red footwear, etc.) take to the conclusion that it is necessary to recognize in them an aulic atmosphere. Moreover, one can recognize in the personages seated in chair, one or several emperors. Concretely Schlunk thinks about emperor Constans, since he also defends the possibility that the court VII of Centcelles is the mausoleum destined to contain the rest of that son of Constantine, assassinated in Elne in year 350. In this proposal of Schlunk, accepted generally at a first moment, Arbeiter introduces an important variant in admitting the same possibility of a mausoleum of Constans, but in proposing that the four personages represented in the mosaic can be Magnentius, Constantius II, Vetricianio and Decencius.

Warland includes the scenes of Centcelles in the wide frame of the typical Late Antiquity scenes of representation, in which the *dominus* of

the villa and its wife, the *domina*, appear. Their attitude is as being the main protagonists of a solemn ritual on service, ostentation of the high social rank of the landowners. In support of its proposal, Warland adduces numerous and convincing iconographic parallels that provide to his hypothesis a high degree of probability. This is specially the case for the African mosaic of the *Dominus Julius* (fig. 4) and the paintings of the burial chamber of Silistra (figs. 5 and 6).

The ecclesiastical or episcopal interpretation of the four scenes of zone C has been Arce's contribution. Such interpretation was then accepted and enriched with additional suggestions by Isla.

The most important contribution from Arce to the study of Centcelles is, without a doubt, its argumentation against the reasons adduced in defense of the interpretation of court VII as Constans' mausoleum. Also it deserves special consideration the observations whereupon it remarkably debilitates the importance given by Schlunk to certain visible forms as indications of an imperial atmosphere. On the other hand, Arce describes as excellent the article of Warland, and he finds very suggestive his interpretation. Like Warland does, he recognizes in the four scenes of zone C representation scenes, but he confesses not to be able to completely accept Warland's proposal because of the existence of some weak points. The critic of these begins denying parallelism between the scene represented in paintings of Silistra and the one of the mosaic of Centcelles. Nevertheless, this parallelism, to my to seem, is undeniable and, to verify it, I think it suffices a careful comparison between the figures and the objects in both monuments. The action is the same one in both cases and in none of the two it is the dressing of *dominus*, who is dressed already, both in Centcelles and in Silistra. In both cases, it is a scene on service, of ostentation of luxury and wealth, of symbolic and ritual actions,

in which insignia and clothes are the means of representation of the social rank. It is the representation of a simultaneous tribute to both the *dominus* and the *domina*. Arce affirms with conviction that what is represented in Centcelles is the investiture of the bishop for certain actions. In order to base his episcopal interpretation, he cannot put forward any iconographic parallelism, as he himself recognizes specifically. Thus, he is just confined to give an ecclesiastical interpretation to those clothes and objects left of the mosaics that can be recognized as such with greater or smaller security. But these objects are not by themselves indicative of a liturgical or episcopal action, and all of them are also present in mosaics and paintings of totally profane character. It would be enough to remember the paintings of Silistra again, where objects like the jar, the censer or coffer of jewels, the mirror and the cloths, are present and outstanding.

Isla accepts the episcopal interpretation of Arce and he proposes new observations in hoping they serve to confirm it. His more original contribution is a new interpretation of some scenes of zone B, mainly one of them, the B11. Here, he thinks that a clear reference to Fructuosus bishop, a tarragonian martyr in the persecution of Valerian (year 258), can be seen. The scene is that of the rejection to adore the gold statue of Nebuchadnezzar on the part of three Hebrew young people as it is narrated in Dn 3, 1-18. According to Isla, this scene exhibits very original characteristics that need to be interpreted. These very original characteristics are, in his opinion, that it is a not frequent and somewhat untimely scene within the set, and that is the bigger scene, even as large as double or triple that some of the rest. In addition, the scene remembers Fructuosus', and his two deacons, Augurius and Eulogius, passion: they are also the three of them who go in front the judge and the three were condemned to die burned after refusing to adore the Gods. This similarity, according to Isla, did not go unnoticed to the author

of the *Passio Fructuosi*, who remembered the story of Daniel in his writing, taking some expressions from it, and specifically saying about the tarragonian martyrs that «they were similar to Ananias, Azarias and Misael». Moreover, Isla also proposes a new interpretation of the B5 scene: Tobias' son talking with the traveler (archangel Raphael), who is traveling with him while, according to the text of Tob 5, 1-23, he is doing the trip his father commands him. In this scene, he thinks it is possible to find a confirmation of the existence of a reference to Fructuosus in Centcelles. As for the four scenes of zone C, Isla, like Arce, just attributes liturgical or ecclesiastical meaning to so topical pieces in the scenes of representation and so well known in his profane use, like the possible coffer or censer in C5, or the *mappula* or *orarium* in C1, or the volumes kept by personages in the C3 or the jar in C7. Nevertheless, Isla thinks that in that way «it is left more than open the probability that we are in face of liturgical acts» (Isla, 2002: 48).

Regrettably, these and other conclusions deduced out of his reasoning, according to my opinion, are weak when the arguments are examined paying some attention on what they are based on. Neither the B11 scene nor the B5, I believe they contain any reference to Fructuosus bishop. The reason for the special width of the scene is obvious: it comprises up to six figures. This wider extension of the scene does not have as a consequence any kind of imbalance in the division of the spaces in this area, since the width of the intercolumns of zone B is very variable. The only purpose for the columns represented in the mosaic is to separate the scenes to each other. There is no intention to establish a rhythm or equilibrium with them. The scene of Nebuchadnezzar (B11), far from being an non frequent and somewhat untimely scene within the set, it is amply well-known in the paleochristian repertoire. Thus, like in Centcelles, it is sometimes found in association with the scene of the three young people in the furnace of Babylonia, and

some other times, with the scene of the adoration of the Three Wise Men. This is a clear expression of contrast between the rejection to the idolatry and the true faith, the veneration to Christ. Such a common scene in the paleochristian repertoire, and with a so clearly expressed and repeated meaning, does not require any special explanation in the ensemble of the scenes of Centcelles. Even more, in order to put away from its well-known meaning, and to attribute a new and singular one to it, an important base would be necessary to justify this strange particularity. It does not seem to be enough that of the *Passio Fructuosi* refers to the scene of the three young people in the furnace of Babylonia. First of all, because what is referred by the passion is this last scene, not the one of Nebuchadnezzar. Second and more important, the story of the three young men in the furnace is a constant subject in the iconographic repertoire, but also in the orations and in the literature. The *Passio* is one more among the innumerable cases of the literary texts that alludes to this episode, and it does not seem to exist any acceptable reason to justify its consideration as a source of inspiration for a scene

that, in the 4<sup>th</sup> century, it is shown innumerable times and, in many cases, in a context like that of Centcelles.

Regarding the four scenes of zone C, Isla confesses that we do not have many elements to be able to sharpen what is represented in each one of them. He can just affirm that the possibility exists to be facing liturgical acts, if we accept as a base his, an Arce's, liturgical interpretation of clothes and objects well-known as profane in so many other monuments.

In conclusion, it would be necessary to say that the iconography of Centcelles continues being an enigma without solving totally and, probably, that it will continue being so forever, since the fragmentary state of the mosaics is irreversible. It will be necessary to resign of several hypotheses established as certain and definitive. We will have to move to hypothesis with different degree of probability, according to the solidity of the arguments they are based on. In the present situation, in my opinion it is Warland's proposal the one that is most convincing among all the published ones, although the discussion about it cannot either be considered as closed.

## Bibliografía

AMO GUINOVART, M.<sup>a</sup> D. del, 1995, *Estudio preliminar de la escena B-5 de la cúpula de Centcelles con la mujer y el personaje entronizado*, Barcelona.

AMO GUINOVART, M.<sup>a</sup> D. del, 2005, *La plegaria del «Ordo commendationis animae» letánico: versiones escritas, representaciones plásticas desde el s. II al s. V d.C.*, Editor Service, Barcelona.

ARBEITER, A., 2002, Centcelles. Puntualizaciones relativas al estado actual del debate, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano*.

*Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1-9.

ARBEITER, A. y KOROL, D., 1988-1989, El mosaico de la cúpula de Centcelles y el derrocamiento de Constante por Magnencio, *Butlletí Arqueològic* 10-11, 193-244.

ARCE, J., 1977-1978, Retratos imperiales tardorromanos: la evidencia epigráfica, *Archivo Español de Arqueología* 50/51, 253-268.

ARCE, J., 1993, Los mosaicos como documentos para la historia de la Hispania tardía (siglos iv-v), *Archivo Español de Arqueología* 66, 265-274.

ARCE, J., 1994, Constantinopla, Tarraco y Centcelles, *Butlletí Arqueològic* 16, 147-165.

ARCE, J., 1997, *Otium et negotium: the great estates, 4<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> century*, en L. WEBSTER y M. BROWN (eds.), *The Transformation of the Roman World, AD 400-900*, British Museum Press, Londres, 19-32.

ARCE, J., 1998-1999, Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal, *Anas* 11-12, 155-160.

ARCE, J., 2002, Nuevas reflexiones sobre la iconografía de la cúpula de Centcelles, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 11-20.

BENOIT, F., 1954, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille: fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, Suppl. à Gallia, 5, Gallia, CNRS, Paris.

BRUYNE, L. de, 1950, Arcosolio con pitture recentemente ritrovate nel cimitero dei SS. Marco e Marcelliano a Roma, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 26, 194-216.

CARLETTI, C., 1975, *I Tre Giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Paideia, Brescia.

DORIGO, W., 1966, *Pittura tardoromana*, Feltrinelli, Milán.

DUPRÉ RAVENTÓS, X., 2002, Il Mausoleo di Centcelles e l'alveus in porfido nel monastero di Santes Creus, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 83-96.

DUVAL, N., 2002, Le problème d'identification et de datation du monument de Centcelles, près de Tarragone, *Antiquité Tardive* 10, 443-459.

ENGEMANN, J., 1984, Eine spätantike Messingkanne mit zwei Darstellungen aus der Magiererzählung im F. J. Dölger-Institut in Bonn, en *Vivarium. Festschrift Theodor Klausner zum 90. Geburtstag*, Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 11, Aschendorff, Münster, 115-131.

ENGEMANN, J., 1997, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Primus, Darmstadt.

ENGEMANN, J., 2002, Zur Interpretation der Darstellungen der Drei Jünglinge in Babylon in der frühchristlichen Kunst, en G. KOCH (ed.), *Akten des Symposiums «Frühchristliche Sarkophage»*, Marburg, 30.6 - 4.7. 1999, Philipp von Zabern, Maguncia del Rin, 81-91.

GALDÓN i GARCÍA, R., 2003, El mosaic de Centcelles. II.- L'accés a la comprensió del conjunt, *Butlletí Arqueològic* 25, 171-254.

HAUSCHILD, T. y ARBEITER, A., 1993, *La Villa romana de Centcelles*, Programa de investigaciones protohistóricas; 9, Montserrat Mateu, Barcelona.

ISLA FREZ, A., 2002, La epifanía episcopal en los mosaicos de la villa de Centcelles, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 37-50.

MERKEL, H. y KOROL, D., 1988, Herodes der Große, en *Reallexikon für Antike und Christentum* 14, Hiersemann, Stuttgart, 833-836.

NESTORI, A., 1975, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Roma Sotterranea Cristiana V, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano.

PALOL, P. de, 1967, *Arqueología cristiana de la España romana*, CSIC, Instituto Enrique Flórez, Madrid-Valladolid.

RECIO VEGANZONES, A., 1998, Il mausoleo di Centcelles (Tarragona) del 350-355 ca.: lettura ed interpretazione iconografica di alcune scene musive del registro «B» della cupola, en *Domum tuam dilexi, Miscellanea in onore di Aldo Nestori*,

Studi di Antichità cristiana LIII, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 709-737.

SCHLUNK, H., 1988, *Die Mosaikkupel von Centcelles (aus dem Nachlass für den Druck bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von ARBEITER, A.)*, Madrider Beiträge, 13, Philipp von Zabern, Maguncia del Rin.

WARLAND, R., 1994, Status und Formular in der Repräsentation des spätantiken Führungsschicht, *Mitteilungen des Deutschen Archäologisches Instituts. RömAbt.* 101, 175-202.

WARLAND, R., 2002, Die Kuppelmosaiken von Centcelles als Bildprogramm spätantiker Privatrepräsentation, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 21-35.

Rep = *Repertorium der christlich-antiken Sarkophagae*: Deutsches Archäologisches Institut, I, 1967; II, 1998; III, 2003.