

EL MOSAICO CUPULAR DE CENTCELLES. UN PROGRAMA ICONOGRÁFICO ¿EN VÍAS DE DESCIFRARSE?

ACHIM ARBEITER
(Göttingen, Alemania)

RESUMEN

Se facilita un sucinto ‘estado de la cuestión’ de Centcelles, desde una óptica personal de uno de los principales participantes del debate sobre la interpretación iconográfica e histórica del mosaico cupular.

SUMMARY

This contribution is a brief interim statement on the complex of problems posed by the monument of Centcelles. The author adopts a personal point of view, being one of the strongly involved participants of the debate concerning the iconographic and historic interpretation of the dome mosaic.

Palabras clave: Centcelles, Mosaico de bóveda, Iconografía de las clases encumbradas tardoantiguas.

Keywords: Centcelles, vault mosaic, upper-class iconography in Late Antiquity.

Mi intervención en homenaje a Theodor Hauschild se centra, a petición de los organizadores, en el monumento de Centcelles con su famosa sala de cúpula¹ (figs. 1 y 2) cuya decoración iconográfica, probablemente de época constantiniana tardía, le confiere el rango, pese a las profundas pérdidas, de ser uno de los

1. En esta aportación –muy personal– me cío estrechamente al texto que pronuncié en honor de T. Hauschild e incluso mantengo el discurso en primera persona. Me limito a ofrecer la bibliografía esencial precisa para que el lector se pueda orientar e iniciar en la materia. Una versión precedente mucho más pormenorizada en idioma alemán, con abundante bibliografía que cubre la casi totalidad de los puntos que en la presente contribución se abordan, fue publicada con el título “Das Kuppelmosaik von Centcelles. Ein Bildprogramm und die Versuche seiner Deutung” en *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Internationales Kolloquium (Trier 2005)*, Trier 2006, pp. 109-124. –La obra monográfica ya salió hace dos décadas: H. SCHLUNK (†), *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, 2 vols., Mainz 1988.

conjuntos más fascinadores y al mismo tiempo más enigmáticos del panorama tardoantiguo universal.

Desde finales de los años ochenta, ese tan fragmentario como único programa de imágenes –mayormente musivas– se ha convertido en una manzana de discordias cada vez más enzarzadas, hasta el punto de que hoy día Centcelles configura un asunto clave de nuestra especialidad incluso a escala internacional. Se da el caso de que yo mismo pertenezco a los protagonistas que llevan tiempo rompiendo lanzas a favor de sus respectivas interpretaciones propias y en contra de las ajenas², siempre ante las atentas miradas de los demás colegas, aunque también la postura mía –denominémosla la “explicación imperial”– no ha sido estática a lo largo de los años sino que ha experimentado cierto desarrollo.

Hay que nombrar otros dos protagonistas principales en este debate que a su vez llevan bastante tiempo en la palestra con sus intentos competidores de descifrar Centcelles. Hablo de Rainer Warland (Freiburg, Alemania) con su “tesis aristocrática”³ y de Javier Arce Martínez (Lille, Francia) con su “tesis episcopal”⁴. A mí, ya hace dos décadas, se me asoció un colega comprometido, Dieter Korol (Münster, Alemania), que siempre y con buena razón ha cultivado una predilección especial por Centcelles, si bien este amigo ha debido constatar, recientemente, sus reservas cada vez más apremiantes en cuanto a la lectura imperial – circunstancia hacia la cual yo, por mi parte, me veo sentenciado a encontrar mi actitud personal.

Un gran mérito de Korol estriba en que fue él quien propuso que tanto en Münster como en Göttingen nos encargáramos del tema de Centcelles,

2. A. ARBEITER – D. KOROL, “El mosaico de la cúpula de Centcelles y el derrocamiento de Constante por Magnencio”, *Butlletí Arqueològic*, èp. 5, 10/11, 1988/89, pp. 193-244; A. ARBEITER, “La cúpula y sus mosaicos”, en T. HAUSCHILD – A. A., *La villa romana de Centcelles*, Barcelona 1993, pp. 49-118; *idem*, “Centcelles. Puntualizaciones relativas al estado actual del debate”, en *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura (Coloquio Roma 1995)*, Roma 2002, pp. 1-9; *idem*, *op. cit.* nota 1.

3. R. WARLAND, “Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 101, 1994, en part. pp. 192-202; *idem*, “Die Kuppelmosaiken von Centcelles als Bildprogramm spätantiker Privatrepräsentation”, en *Centcelles. El monumento tardorromano*, *cit.* nota 2, pp. 21-35.

4. J. ARCE, Constantinopla, Tarraco y Centcelles”, *Butlletí Arqueològic*, èp. 5, 16, 1994, pp. 147-165; *idem*, “Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal”, *Anas* 11/12, 1998/99, pp. 155-161 y 4 láms. [artículo a todas luces descuidado]; *idem*, “Nuevas reflexiones sobre la iconografía de la cúpula de Centcelles”, en *Centcelles. El monumento tardorromano*, *cit.* nota 2, pp. 11-20; *idem*, “Obispos, emperadores o propietarios en la cúpula de Centcelles”, *Pyrenae* 37, 2, 2006, pp. 131-141 (a propósito de un “estado de la cuestión” publicado por M. Sotomayor en el número anterior de la misma revista, y a su vez dando pie a una directa réplica adicional por parte de aquél, con el título “Centcelles sigue siendo un enigma”).

implicando en un primer plano a los propios estudiantes de sendas instituciones. De tal empeño ha surgido un encuentro de tipo 'taller' y, en septiembre del año 2008, con la participación de unos 20 estudiantes, una campaña de trabajo en el propio monumento; disfrutamos de la autorización y de todas las facilidades que generosamente nos otorgó el *dominus* actual de Centcelles, Francesc Tarrats Bou.

Un objetivo primordial de nuestra empresa fue la documentación fotográfica digital del mosaico cupular para futuras apreciaciones críticas, valiéndonos de una plataforma elevadora (*fig. 3*). Así se generó un fondo extremadamente rico en tomas tanto de escala mayor como de pormenores, imágenes que ojalá ayudarán a deshacer, un día, el rompecabezas de Centcelles. Tal solución tarda en salir a la luz y no sé si llegaremos a una interpretación consensuada. Aquí y ahora al menos pretendo esbozar la problemática y guarnecer esta mi intervención con una serie de aspectos y consideraciones idóneos a la hora de profundizar en los argumentos de la discusión. El presente papel no es el testimonio afinado de algún avance investigador decisivo ni mucho menos; únicamente quiere dar cuenta del posicionamiento actual de uno de los participantes del debate – eso sí, dentro de una dinámica científica que por fin parece hallarse a punto de recobrar intensidad.

Huelga decir que nosotros, durante la reciente campaña de documentación, discutimos intensamente sobre toda la maraña de evidencias y conclusiones habidas. Incluso nos detuvimos dos días en el Instituto Arqueológico Alemán, de Madrid, repasando materiales documentales originales de los años sesenta. Fueron entonces las diapositivas en color que para nosotros alcanzaron una trascendencia particular, diapositivas que se habían sacado a la sazón 'durante la intervención abierta' en la cúpula.

Conviene subrayar que en Centcelles también ampliamos nuestras atenciones hacia un aspecto genuinamente arqueológico: hacia la "cripta" situada en el subsuelo de la sala con cúpula (*fig. 2*) y cuya cronología y función serán cruciales para determinar la misión de todo el conjunto: ¿se trata de una cámara sepulcral? ¿Fue concebida dentro del mismo proyecto que produjo el mosaico cupular? Respecto a estos interrogantes contamos, por supuesto, con la autoridad del excavador Theodor Hauschild con quien, además, nos reuniremos dentro de escasas semanas⁵. Según Hauschild, la sala con cúpula que, dentro de una villa más antigua, se estaba erigiendo a mediados del siglo IV, conoció, todavía durante su construcción, una re-destinación imprevista

5. Efectivamente, ese encuentro ha tenido lugar, durante algunos días del febrero de 2009 en el Instituto Arqueológico Alemán madrileño, entre T. Hauschild, D. Korol, P. Bonnekoh, F. Schlimbach y quien suscribe, proporcionando un intercambio fructífero de datos y opiniones.

en un contexto funerario, contexto al que se reclama que también obedeciese la decoración musiva de la enorme cúpula⁶.

Como es sabido, durante la temprana Edad Moderna, los mosaicos sufrieron mucho al recibir los impactos del pico para preparar su revestimiento con estuco. Después del redescubrimiento casual en 1877 y subsiguientes vicisitudes trágicas fue el Instituto Arqueológico Alemán quien se encargó de las tareas de consolidación, presentación e investigación, es decir de la puesta en valor impulsada por la gran figura de Helmut Schlunk. El responsable de los trabajos de salvamento y conservación fue Ernest Hawkins, especialista de alto prestigio adquirido previamente en mosaicos del ámbito bizantino. El resultado que entonces se obtuvo en Centcelles y cuyo carácter modélico se reconoce aún hoy fue la presentación estable de los precarios restos musivos y también de algunas zonas de su lecho dentro de una nueva superficie esférica lisa con indicaciones pintadas en tonos suaves (*fig. 4*). Así quedan bien distinguibles los mosaicos originales – y digo: cien por cien originales porque aquí no interfiere ni una sola piedrecita moderna, muy a diferencia –saludable– de lo que ocurre con bastantes mosaicos de Roma o Ravenna.

Por evidentes razones no puedo ofrecer una descripción pormenorizada de las decoraciones que empezaban de forma pintada en las paredes y con mosaicos en las bóvedas de los cuatro nichos. El mosaico de la cúpula –casi 180 m² de pretensiones altísimas en todos los aspectos– se organiza en los conocidos tres registros anulares concéntricos de los cuales uno es claramente cristiano y culmina en el medallón del cenit, desplegando una gama de colores extremadamente rica que incluye teselas con hoja de oro, estas últimas para determinados elementos de las representaciones, pero también para superficies enteras del fondo, manera que posteriormente celebrará grandes triunfos en el mundo bizantino.

Y ya que estamos calibrando la categoría histórico-artística: no sólo constituye Centcelles –en cuanto a la arquitectura– el único monumento cristiano íntegramente en pie de toda la Península anterior al siglo VII, sino también conserva el mosaico de cúpula de carácter cristiano más antiguo del mundo, el único creado en el siglo IV. Por ello, Centcelles debe contarse entre los testimonios de categoría capital; se codea con los monumentos de la primerísima división y Tarragona y Constantí se enorgullecen de poseerlo.

Ahora bien, hoy en día sólo podemos intuir y entrever la gran clase artística de los mosaicos y la soberana habilidad con que los creadores de la idea global manejaron y aprovecharon la forma hemisférica portadora de los ciclos, forma con todas sus oportunidades particulares para las interrelaciones dentro del programa.

6 T. HAUSCHILD, “El monumento: villa y mausoleo”, en *La villa romana de Centcelles*, cit. nota 2, pp. 15-47; *idem*, “Centcelles. Exploraciones en la sala de la cúpula”, en Centcelles. *El monumento tardorromano*, cit. nota 2, pp. 51-57.

La interpretación concreta hoy se nos hace difícil, por culpa de las grandes lagunas, pero no nos quepa duda de que en su día este programa de imágenes configuraba una totalidad no sólo grandiosa, sino además en armonía y correspondencia diáfana con la situación histórica, totalidad iconográfica que a los espectadores de aquel momento les permitía una comprensión inmediata.

Y ahí está nuestro dilema. El estado de destrucción empeora precisamente hacia las zonas centrales donde se localizaban las escenas decisivas y donde hoy apreciamos las lagunas más dolorosas. Salvar estas lagunas: éste es el reto al que se ven abocados los empeños de la investigación.

Algunos puntos inamovibles: la combinación de ingredientes tradicionales por una parte y elaboradamente cristianos por otra resulta concebible a partir de la época constantiniana. En el registro anular inferior, cinegético, en cuyo eje norte aparece el *dominus* (figs. 5 y 6), se hace referencia a los denominados sarcófagos “de batida de caza”, confeccionados en Roma desde 300 hasta 380, aproximadamente, y muy en boga a partir del 325/30. Las escenas bíblicas del segundo anillo corresponden largamente al mundo de imágenes de la Ciudad Eterna del siglo IV, escaseando allí, eso sí, el tema de Jonás pasada la mitad de la centuria.

Ante el mutismo total de las fuentes escritas, desprendemos de ello para Centcelles una fecha alrededor de mediados del siglo. El que nos encontremos en la esfera social más elevada, queda fuera de dudas. Las cuatro escenas del registro superior denominadas “escenas de las cátedras” (figs. 6 y 7) mostraban, cada una, un personaje dignísimo sentado en tal mueble de color rojo, con túnica larga, retrato frontal e individual, rodeado de otras figuras y ocupado en distintas actuaciones de carácter extremadamente ceremonial. El personaje del campo norte goza de preferencia, tanto por ciertos rasgos de su propia imagen como por su alineación con el dueño mismo de la caza, el Buen Pastor del registro bíblico y la figura principal del medallón dorado en el cenit (fig. 6), perdida pero todavía rastreable en cuanto a su disposición.

Gracias a esta prominencia también podríamos atrevernos a apuntarle al mismo eje norte otra connotación – toda vez que estemos ante un monumento sepulcral. Parece que pueda conectarse al *dominus* de la cacería –el muerto– con el medallón celeste. Puesto que él está dando una alocución, cabría entender que se encuentra viendo el lugar de su propio destino, el cielo, y que le está hablando a su audiencia de este su destino.

Parte de la comunidad científica acepta un contexto imperial. La sala con cúpula, aparentemente redestinada de modo fulminante, podría ser un monumento de tipo sepulcral –así lo propuso Schlunk– para el *Augustus* Constante⁷ quien a

7. Varios enunciados en este sentido, más y también menos firmes, que Schlunk iba publicando entre 1955 y 1978, se encuentran recogidos y anotados en *idem, op. cit.* nota 1, pp. 146-156.

comienzos del año 350 se vio derrocado por el usurpador Magnencio. Tanto la cronología como la geografía como el tipo de edificio y la decoración parecen apoyar esta idea. En tal caso, el dueño de la cacería sería Constante y llevaría el retrato suyo (*fig. 5*), sin que la fuerte discrepancia frente a la retratística oficial constantiniana pudiera obstaculizar esta tesis ya que tendríamos que partir directamente de que un emperador derrocado no puede mantener su imagen tan oficial y tan artificial.

Sin embargo, contra esta sugerencia se ha levantado una oposición férrea y también contra la idea de Arbeiter y Korol –montada encima de lo de Schlunk– según la cual los cuatro dignatarios de las “escenas con cátedras” representan una constelación *quasi*-tetrárquica con cuatro emperadores colaboradores: Magnencio, Constancio II y los dos colegas subordinados de Occidente y de Oriente, tal como el usurpador Magnencio la anhelaba, aunque nunca llegaría a funcionar armoniosamente.

Si hoy reconsidero mi pensamiento de hace veinte años, me parece absolutamente defendible que en aquel entonces tuviesemos que lanzar esta tesis imperial cuatripartita con Magnencio, propuesta que era tan seductora, lectura que era espectacular y sensacional y fructífera y que, por cierto, sigue atractiva aún hoy. Pero igual de claro resulta que forzosamente tuvo que producirse una avalancha de comentarios y objeciones, o sea, de reacciones que en todo caso son los agentes motores del progreso científico a los que doy la bienvenida aun cuando impliquen que la lectura imperial pudiera quedar inviable.

Subrayo que el aspecto retratístico del *dominus* de la caza me parece tan poco peligroso para la tesis imperial como lo es la escasa duración de la constelación *quasi*-tetrárquica que mencioné. Incluso la bañera-sarcófago de pórfido de Santes Creus ha sido rehabilitada hace poco por Mark Joseph Johnson (Provo, Estados Unidos) en las *Madriider Mitteilungen*, como un objeto cuya procedencia de Centcelles no se pueda excluir⁸.

Sin embargo, Warland y Arce han negado con rotundidad no sólo todo protagonismo de Constante y Magnencio, sino hasta cualquier papel de la esfera imperial, aunque, eso sí, llegan a soluciones a su vez totalmente irreconciliables entre sí. Warland encuadra el mensaje de Centcelles en el modelo genérico de la iconografía de los grandes *possessores*. Para él, el mosaico cupular expresa, a través de los cuatro ejes y todos los registros, el prestigio y la autoafirmación de unos promotores aristócratas, para lo cual también excluye del juego a la “cripta” (la considera un elemento posterior) y se pronuncia a favor de explicar Centcelles

8. M. J. JOHNSON, “The porphyry alveus of Santes Creus and the mausoleum at Centcelles”, *Madriider Mitteilungen* 49, 2008, pp. 388-394, lám. 27.

como sala de recepciones sin el más mínimo toque sepulcral. Según su modelo explicativo, las cuatro escenas con *cathedrae* representan diferentes modalidades de los encuentros altamente ritualizados entre los propietarios –sentados– y los que deben acudir como dependientes, es decir, sirvientes y colonos que aportan objetos destinados a satisfacer la demanda de reconocimiento señorial. Y bajo esta óptica, Warland localiza, en disposición cruciforme, dos veces al *dominus* y dos veces a la *domina* (fig. 8), ésta última reconocible, según él, en base a dos comportamientos típicamente femeninos: la ostentación de un pañuelo y la mirada al espejo – actos que encuentra en los compartimentos sur y norte, respectivamente.

Ahora bien, el pañuelo no solamente puede ser llevado por mujeres en testimonio de su nobleza, sino también, ocasionalmente, por una persona de pretensiones imperiales como parte de su toque ceremonial. Por lo que atañe al supuesto motivo del espejo en la escena norte, motivo que aludiría al tema de la belleza siempre importante para las damas de la Antigüedad Tardía, esta visión del espejo dependerá de si realmente es factible o no concebir la pequeña cabeza azulada a su lado, previamente siempre interpretada como perteneciente a una escultura marmórea, como la cara de la *domina*, reflejada en un espejo. Personalmente, guardo reservas más bien insuperables a la hora de pronunciarme: la cabecita azulada no puede constituir, en mi opinión, el reflejo de la enorme cabeza del personaje sentado en la cátedra – que se esboza, a duras penas pero sin equivocación, en el centro del campo (fig. 9).

A mi modo de ver, el mayor escollo al que tendría que enfrentarse la propuesta de Warland reside en que aquí la mujer debe ocupar el eje principal N - S mientras que el hombre tiene que conformarse con el eje subordinado O - E. Esta preferencia reclamada para una dama podría acarrear la amenaza más seria al modelo de Warland porque parece que no se ajusta fácilmente a las usanzas de la época⁹.

Y por fin, existe todavía el modelo explicativo de Arce, incompatible tanto con la tesis imperial como con la aristocrática. Es la explicación eclesiástica o, dicho de manera más puntual, episcopal. Arce considera que en vista del

9. Merece ser mencionada aparte la variante afirmativa de la interpretación aristocrática, ofrecida por I. MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine*, Paris 1994, pp. 97s., 203: En el cazador principal del friso inferior reconoce al *dominus* del latifundio, mas asimismo lo encuentra en los cuatro protagonistas del registro superior. A su modo de interpretar, este individuo está disfrutando de la cacería, junto a sus acompañantes, en el entorno cinegético de abajo, mientras que las cuatro imágenes de las cátedras le presentan en una actividad de deleite cultural o revisando las cuentas de su *fundus*. No proporciona esta autora argumentos para explicar las diferencias de rango y de fisonomía existentes entre los personajes de las cátedras.

programa iconográfico, incluidas las imágenes bíblicas, en vista también de la plenitud de poder y prestigio de la que goza el obispo en la sociedad del siglo IV, dado además el empleo de la cátedra y la aparición de ciertos elementos que se le antojan litúrgicos (jarra, caja, pañuelo ...) estemos ante un contexto episcopal. Llega a la convicción de que las cuatro escenas de arriba muestren distintos momentos representativos litúrgicos escogidos de los quehaceres episcopales. La teoría de Arce es difícil de agarrar ya que su autor nunca se ha tomado la molestia de desarrollarla más allá de la forma comprimida. Él mismo advierte el problema de que el obispo se distinguía poco de los titulares de altos rangos administrativos en lo que al ceremonial y a la vida pública se refiere y también a la vestimenta, llegando el obispo incluso, durante actos de aparato, a imitar el ceremonial imperial. El comentario que Arce le dedica a la supuesta pieza principal del atuendo episcopal, resulta poco nítido y esencialmente incorrecto o falto de las debidas pruebas.

Toda la lectura episcopal, tal como por Arce fue más bien esbozada que demostrada, sería, en el siglo IV y probablemente también después, un *unicum* – cosa admitida por su propio autor lo cual, empero, no le inspira la debida cautela ante lo arriesgado de sus afirmaciones. Ni uno sólo de los elementos iconográficos aducidos por él obliga a encaminar la interpretación en el sentido eclesiástico. El modelo defendido por Arce queda, a la falta de cualquier fundamento o testimonio para contrastarlo, suspendido en el aire¹⁰.

Deseo hacer constar –y con ésto termino– que me interesa lo mismo que a todos: que tarde o temprano al enigma de Centcelles se le encuentre y se imponga una solución – la solución que convenza. Con serenidad, sin sensacionalismo y sin forzar las cosas, debe buscarse una explicación plausible y coherente de la multitud y la riqueza de los datos iconográficos. El monumento es capital y no menos lo es el desafío.

10. Tampoco mediante su aportación más reciente, de 2006 (véase nota 4), pp. 137-139, acierta Arce a otorgar consistencia a su propuesta. Destaquemos que en ella aborda la posible tentación de postular directamente la intervención y presencia del obispo de *Tarraco* Himerio (ca. 385 dC.), pero se resiste: “No se trata, como prudentemente señala Meritxell Pérez [*Tarraco christiana*, tesis inédita, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2004, p. 153] de identificar al personaje de Centcelles con Himerio, sino que en Centcelles ‘más bien cabría pensar en una representación ideal o idealizada de cómo pudo concebirse la misión episcopal por parte de un obispo tardío afincado en *Tarraco* a cuya disposición tenía un complejo repertorio artístico lleno de elaborados contenidos simbólicos para contribuir a tal propósito” (138s.).

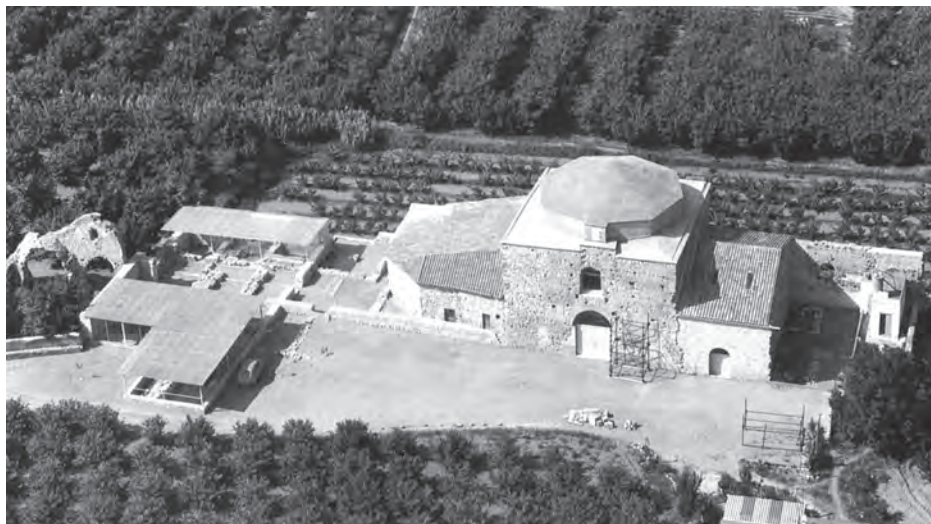


Figura 1. Vista aérea del conjunto desde el S a mediados de los años ochenta (Inst. Arq. Alemán).

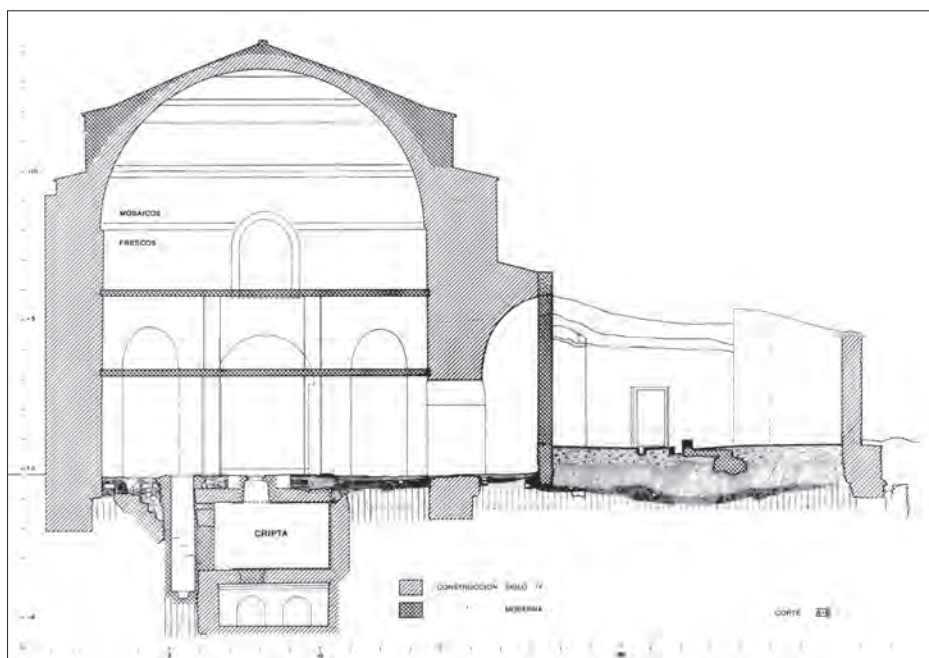


Figura 2. Sección E - O de la sala con cúpula (y su vecina sala cuadrilobulada) (Inst. Arq. Alemán).

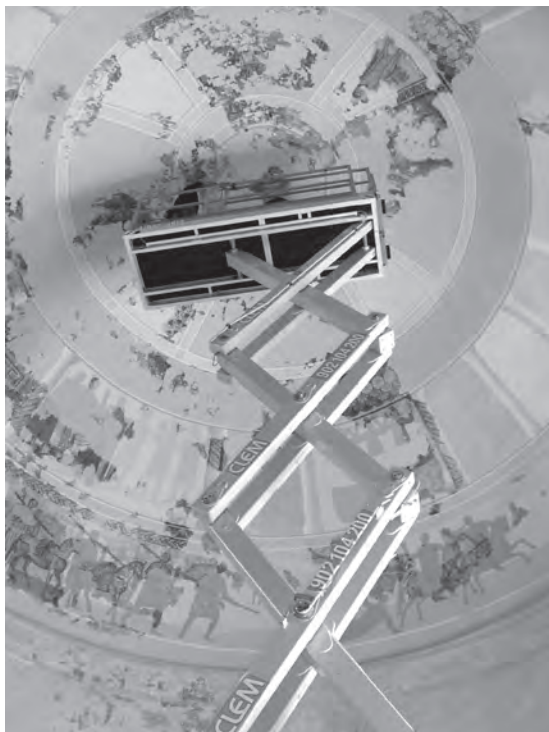


Figura 3. Instantánea de los recientes trabajos en la sala con cúpula (Equipo Münster - Göttingen).

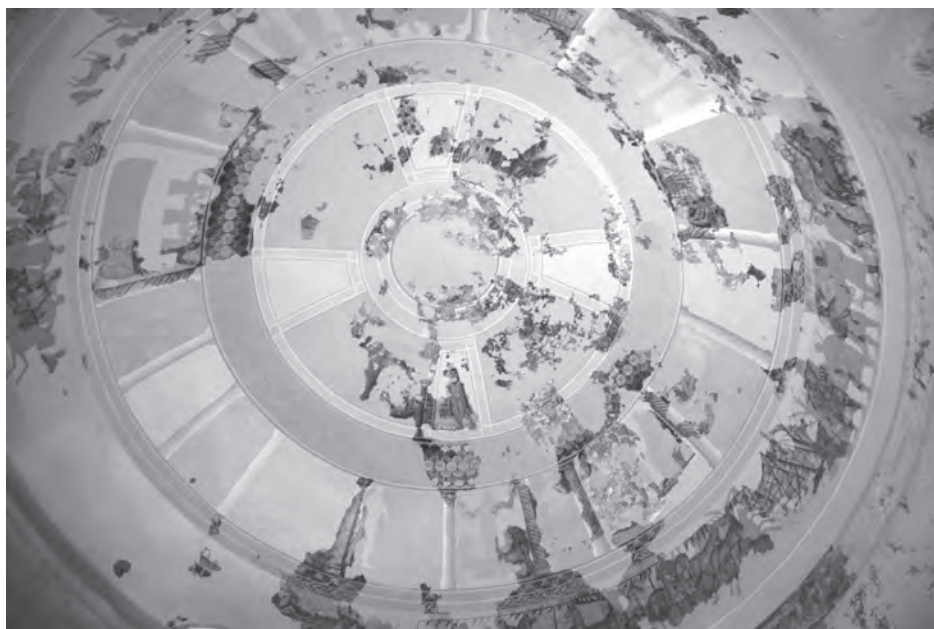


Figura 4. La cúpula con sus mosaicos hacia SO (A. Arbeiter).

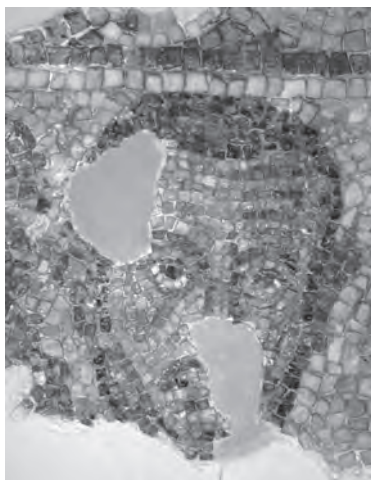


Figura 5. Retrato del dominus (Equipo Münster – Göttingen)

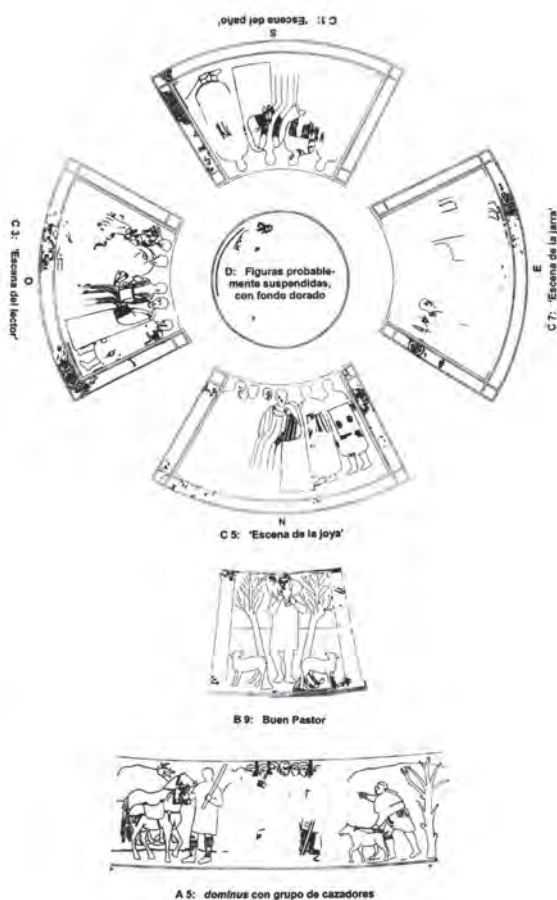


Figura 6. Esquema de las escenas eminentes del eje N y de la zona superior (Inst. Arq. Alemán).



Figura 7. N.



Figura 7. S.

Figura 7. Las 'escenas con cátedra' N, S, O, E, reconstituidas con cautela en lo justificable (Inst. Arq. Alemán).



Figura 7. O.

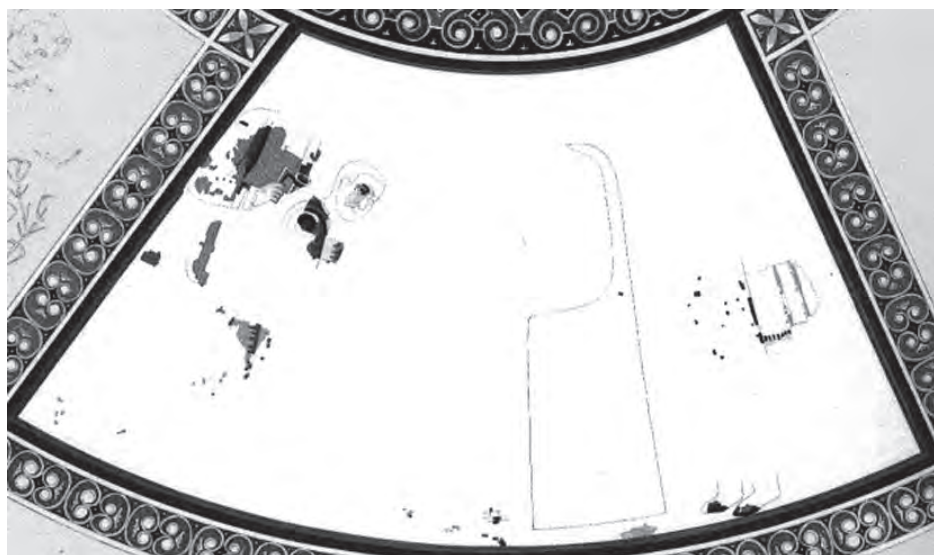


Figura 7. E.

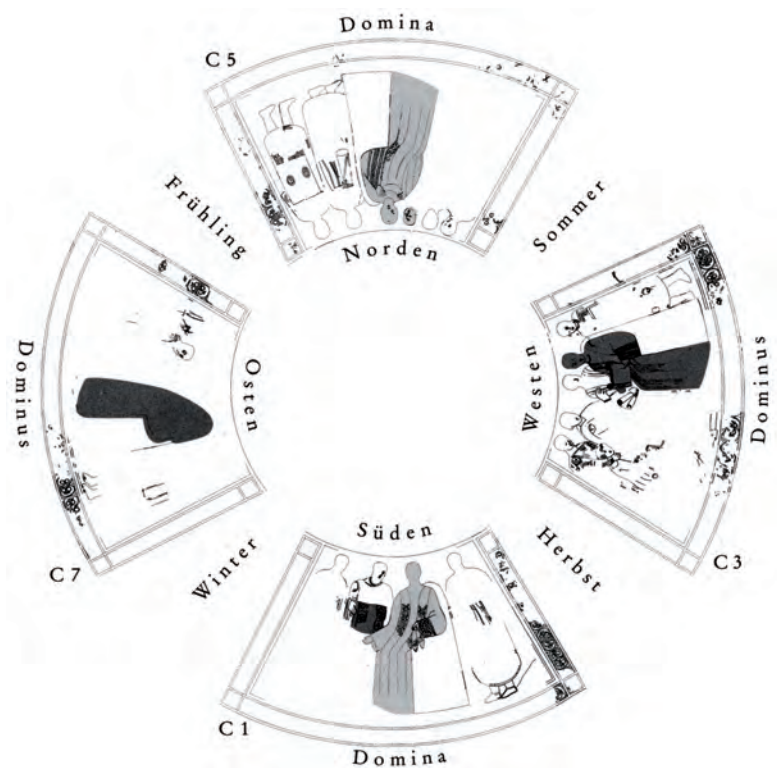


Figura 8. Repartición de las identidades según la lectura aristocrática (R. Warland).

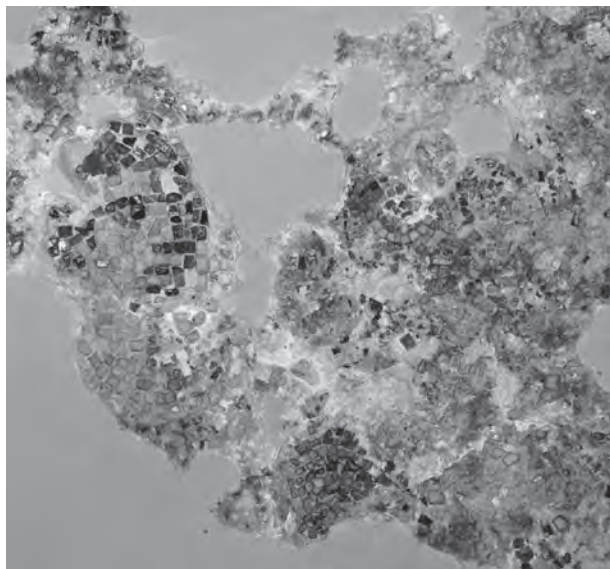


Figura 9. Cabeza del personaje sentado en una cátedra del eje N y, a la izquierda, pequeña cabeza azulada (Equipo Münster – Göttingen).