

# El mosaico de Centcelles y la evolución del ciclo estacional clásico en contextos cristianos

## Centcelles' mosaic and the evolution of the seasonal classic cycle in Christian contexts

OSCAR CABA VANDELLÓS

UNED-Tortosa

Àrea d'Història Medieval, Prehistòria, Història Antiga

C/ Baix Camp, 5, E-43890 L'Hospitalet de l'Infant (Tarragona)

oscar.caau@gmail.com

La corriente actual, que engloba múltiples variantes, considera Centcelles un exponente del poder aristocrático cristianizado, sobre la que planteamos ciertas dudas; más bien por los indicios creemos que conlleva un papel moralizante, aunque utilice fórmulas clásicas. Esta constituye la línea argumental, dividida en tres secciones: el análisis de las dificultades de interpretación y metodología; la vinculación con los mosaicos estacionales báquicos con relación al ciclo litúrgico, y una nueva propuesta de particularidades. La aportación más significativa tal vez sea la posible relación del llamado *dominus* con Ambrosio de Milán, y la escena B5, con Alcestis y Admeto.

### PALABRAS CLAVE

CICLO LITÚRGICO, IMBRICACIONES, *KORBSESSEL*, MANOS VELADAS, AMBROSIO DE MILÁN, TARRAGONA

The current trend, which includes different variants, considers Centcelles an exponent of aristocratic power Christianized, but we have some doubt, rather, we believe carries a moralizing role, even when using classical formulas. This is the line of argument, divided into three sections: the analysis of difficulties of interpretation and methodology; the relationship with seasonal Bacchic mosaic regarding the liturgical cycle, and a new proposal. The most significant contribution may be the possible entailment of the *dominus* with Ambrose of Milan, and B5 scene, with Alcestis and Admetus.

### KEY WORDS

LITURGICAL CYCLE, IMBRICATIONS PATTERN, *KORBSESSEL*, VEILED HANDS, AMBROSE OF MILAN, TARRAGONA

# 1. Dificultades de interpretación, metodología y cronología

Centcelles es uno de los casos paradigmáticos de dificultad interpretativa; a pesar del excelente mosaico, relativamente bien conservado y de su potencial teórico, no se ha llegado a dar una explicación coherente de conjunto en las múltiples propuestas. Esta imposibilidad y la cantidad de hipótesis han generado en algunos sectores una cierta desconfianza en los nuevos planteamientos, con el convencimiento de que la conservación fragmentaria de los mosaicos no permite ni permitirá en el futuro una interpretación sólida. Así opinan Duval (2002: 455) y Sotomayor (2006) en «Centcelles sigue siendo un enigma sin resolver definitivamente», confiando en futuros hallazgos arqueológicos que esclarezcan su significado.

Antes de nada, para centrar la discusión, repasamos las principales propuestas sobre Centcelles. No es hasta los trabajos<sup>1</sup> de Schlunk, de la década de 1960, que tenemos un conocimiento adecuado de los mosaicos; anteriormente los estudios se centraban en fuentes textuales y apreciaciones generalistas, que en su mayoría atribuían el conjunto a una basílica-baptisterio. Camprubí (1953) estudia de manera específica el mosaico y rebate el planteamiento anterior, establece las diferencias con un modelo teórico de baptisterio, donde nunca aparece «la caza del ciervo» y, por el contrario, no tenemos el modelo habitual de ciervos enfrentados a una crátera.

A partir de este momento prevalecerá la idea de mausoleo, al interpretar el depósito subterráneo de la sala absidada como cripta y los mosaicos en este sentido, propuesta de Schlunk en la tesis imperial (actualmente vigente con diversas derivadas), basándose en gran medida en aspectos externos al mosaico. Schlunk (1962) consideraba el edificio como el mausoleo del emperador Constante, hipótesis mayoritaria durante largo tiempo y que sólo se pondrá en duda con las reflexiones de Javier Arce, al considerar que el retrato del personaje central, el *dominus*, era —por paralelos— más tardío de lo que se esperaba, probablemente de finales del siglo IV: «el peinado mismo está mucho más cerca, por ejemplo, del del personaje del Museo de Aquilea (de una cronología de ca. fines del siglo IV) que del típico flequillo constantiniano» (Arce, 1977-1978: 265). Posteriormente Arce (1994), considerando elementos formales del friso C (vestimenta y cátedra) propone que la sala podría tratarse de una *episcopalis audientia*, representando al obispo en el mosaico.

Con posterioridad ha aparecido una serie de propuestas, como la de Warland (1994 y 2002), que plantea la idea de una sala de representación de la villa, mostrando a *dominus* y *domina*, o la de Remolà y Pérez (2013). El conjunto de trabajos mencionados se centra en el mosaico, pero no consigue una visión general cohesionada del conjunto, al no englobar todos los aspectos y composición posibles. Se aprecian tres grandes dificultades generales: la inseguridad al interpretar los aspectos arquitectónicos, que lastran también la compren-

1. Pretendemos solo hacer un esbozo con el objetivo de analizar dificultades metodológicas; para un conocimiento de las diferentes propuestas, remitimos a Remolà (1998), Duval (2002) y Sotomayor (2006). La última hipótesis, que no aparece en las anteriores, es Remolà y Pérez (2013). Recientemente se han publicado las Actas del Congreso de Madrid de 2010 (Arbeiter y Korol, eds., 2015).

sión del mosaico; la falta de paralelos directos, tanto del edificio como del mosaico y, en consecuencia, la imposibilidad de encontrar significación al conjunto de la cúpula. Dada la dificultad para comprender el edificio, antes de hacer propuestas sobre su uso, es necesario centrarse solo en el mosaico, y así planteamos el presente trabajo.

La datación actualmente vigente es de finales del siglo IV, tanto del mosaico como del edificio; a los aspectos formales que indica Arce, se añaden elementos arqueológicos, consistentes en dos fragmentos cerámicos de TS Africana D, un borde Hayes 61A aparecido en rellenos constructivos vinculado a la sala del mosaico en una cronología amplia, entre 325 y 450 dC, pero que Remolà (2002), a partir de datos de yacimientos de la zona, ajusta al último cuarto del siglo IV, y un segundo fragmento Hayes 96A/B, en el *opus signinum* de los pequeños baños de segunda fase, adosados a los primeros, con una datación a partir de 400 (Remolà y Pérez, 2013: 168). Además, los aspectos formales del mosaico, en la pervivencia de escenas clásicas, como la *venatio* o las cuatro estaciones, no permiten ir más allá del cambio de siglo.

Recientemente, Martin Kovacs (2015: tabla 135) incorpora al análisis del rostro del *dominus* los estudios estilísticos sobre escultura que conocemos del siglo IV, asignándole acertadamente el modelo de la tetrarquía de la primera mitad de ese siglo, de grandes ojos almendrados, barba y cabello corto al estilo de un emperador soldado, del que muestra varios ejemplos; el último conocido, según el autor, es el de un *solidus* de Vetrano de 350. Se niega, por tanto, la asociación realizada por Arce (1977-1978: 265) del *dominus* de Centcelles con el busto del Museo de Aquilea, este último sí perteneciente al estilo de la segunda mitad del siglo IV, con el cabello formado por unos característicos mechones ondulados. Según lo propuesto, Kovacs acaba estableciendo una datación para el mosaico de la cúpula en «alguna fecha en época de Constantino o como muy tarde en el segundo tercio del siglo IV».

Aparece por tanto un conflicto cronológico con lo que conocíamos hasta ahora, pero no insalvable; no es que desaparezca el modelo de la tetrarquía en la segunda mitad del siglo IV, sino que simplemente pierde relevancia (Kovacs, 2015: 254). Una posible explicación del uso, a finales del siglo IV, de un modelo por entonces desfasado plantearía una asociación ideológica o política con el período de la tetrarquía.

## 2. Reinterpretación del ciclo estacional en la iconografía cristiana

Existen tres modelos próximos a Centcelles de composición circular concéntrica: 1) las pinturas en bóvedas de las catacumbas, divididas en cuartos, y que se mantienen hasta el siglo IV; 2) pavimentos de tradición clásica circulares (villas del siglo IV), asociados además habitualmente con las estaciones, con simbologías de caza y una escena mitológica central,

y 3) ábsides o cúpulas cristianas, todos posteriores, excepto la de Santa Constanza, no conservada y conocida a partir de dibujos renacentistas —y, con dudas, la rotonda de Galerio en Tesalónica—,<sup>2</sup> y que pervivirán en edificios como el Baptisterio Ortodoxo, entendiendo Santa Constanza y Centcelles como figuras de transición entre dos concepciones históricas, la estacional clásica y la cristiana, esta última con un modelo propio evolucionado sólo a partir del siglo v.

El formato más próximo a Centcelles en época clásica, salvando las distancias, es tal vez el *thiasos* báquico y las representaciones del ciclo anual, con el dios *Annus* en la zona central, las estaciones en sus esquinas, y la aparición en el resto del friso de animales o elementos vegetales representando los ciclos del año, en composiciones de lectura circular, ya presentes en el siglo II (Astigi, Écija). Los ejemplos paganos que se conocen en villas cristianas hacen referencia a objetos abstractos, como «el tiempo», seres o escenas mitológicas con posible significado o aplicación moral (Figueras, 2004), donde el cristianismo asume directamente el simbolismo pagano, en el caso de la *venatio*, adaptando los antiguos roles de representación de la *virtus* del propietario; es decir, su poder a través de la victoria y el triunfo sobre la muerte (López Monteagudo, 1991: 503), que pasan a ser valores de la comunidad.

El proceso de asimilación de temas estacionales clásicos es visible en diversos contextos, como en los paneles zodiacales hebreos, datados entre el siglo IV y el VI, o en las representaciones en bóveda de las catacumbas, donde se mantiene la formulación clásica de representación de las cuatro estaciones en las esquinas (catacumbas de San Pedro y San Marcelino, datadas en 340). Un ejemplo del grado de evolución de dicho proceso a finales del siglo IV, con el que podríamos relacionar Centcelles, son los frescos del cubículo de los apóstoles en las catacumbas romanas de Santa Tecla (Mazzei, 2010), donde se han sustituido las cuatro estaciones por la representación de los apóstoles, mientras que se mantienen el Buen Pastor en el centro y las escenas bíblicas inferiores. En él, aparecen en clipeos los apóstoles de mayor profusión, Pedro y Pablo, y con dudas Juan y Tomás, todos con un tratamiento del rostro reconocible, modelo cercano a sarcófagos como el del obispo Liberio III en Rávena. Esto es relevante, al establecer en un mismo rango iconográfico las cuatro estaciones y los apóstoles, constituyendo tal vez una alternativa de su recambio en el nuevo estilo, en consonancia con el interés cristiano de la época, que se centra en las alegorías moralizantes y la simbología cósmica, sin importar la dimensión estética.

La temática clásica pervive en el mundo cristiano bajo tres concepciones: 1) en relación con hechos históricos, cuyos actores fueron elevados a rango de inmortales; 2) los símbolos cósmicos en combinación o lucha de las fuerzas elementales del universo, y 3) o en alegorías revestidas de ideas morales y filosóficas, con un sentido que hay que descifrar (Seznec, 1940: 12).

2. Existen propuestas de datación del mosaico desde la época de Teodosio hasta inicios del siglo VI, pero la más aceptada es de mediados del siglo V, como propone por motivos estilísticos E. Kitzinger (1995).

Teniendo en cuenta lo establecido hasta el momento, creemos en la posibilidad de que el friso C de Centcelles adopte y adapte el modelo clásico de representación del maestro-filósofo, como antecedente de los siete sabios en mosaicos circulares; para la representación de apóstoles o figuras análogas, no debemos olvidar que a finales del siglo IV la frontera entre sabiduría y divinidad se difumina, como nos muestra la obra de Eunapio de Sardes (*Βίοι Φιλοσόφων και Σοφιστῶν*, ca. 390), asignándoles una dimensión religiosa enormemente aumentada, que se manifiesta en fenómenos sobrenaturales, milagros y profecías que dan fe de la presencia de lo divino en estos hombres (Zanker, 1995: 308) y que contrasta con los escritos de inicios del siglo III de Diógenes Laercio y de Filóstrato, que transmiten por el contrario fortalezas y debilidades humanas; pero también en relación con la figura del maestro, así se representa a Pablo en un díptico del museo de Bargello, datado en 362-363 d.C. (Zanker, 1995: fig 161).

Este planteamiento daría respuesta a las diversas características del mosaico: la jerarquía de su conjunto, la existencia de fondos dorados, el uso de la cátedra y la dalmática, la componente clasicista, el carácter litúrgico de las escenas, etc. Esta tendencia también se observa en los sarcófagos a partir de mediados del siglo IV, donde se sustituyen las antiguas máscaras báquicas de las acroteras de los extremos por la representación del sol, de las estaciones y en mayor medida por bustos semejantes a apóstoles, que en algunos casos representan los rasgos fisonómicos de Pedro y Pablo (Sotomayor, 1962a: 17).

A modo de hipótesis de trabajo, por tratarse de cuatro escenas y considerando el carácter estacional, asignaremos el friso C a un modelo que pervive en el cristianismo, el de los cuatro evangelistas. Al estilo de esta propuesta, ya se han establecido otros ejemplos; es el caso del mosaico de Hinton St. Mary del siglo IV (sur de Inglaterra), con la figura de Cristo en el centro y en el que las cuatro esquinas de la escena central están decoradas con figuras análogas a los vientos «que tal vez simbolizan a los evangelistas, pues Ireneo comparó a éstos con los cuatro vientos, para indicar que su mensaje se dirigía a las cuatro esquinas del mundo» (Gómez de Liaño, 1998: 598).

Reconocemos que esto a primera vista suscita un enorme problema, ya que el tetramorfo o la referencia iconográfica de libro es la única representación conocida para los evangelistas. Sin embargo, es posible pensar, por la cronología propuesta para Centcelles, de finales del siglo IV, y el carácter clásico de los mosaicos, que se trate de un intento iconográfico anterior a la adopción del tetramorfo, ya que las representaciones artísticas que conocemos son todas posteriores a esta fecha.<sup>3</sup> Tampoco está claramente fijada la asignación de cada evangelista con su respectivo animal, todavía a inicios del siglo V.<sup>4</sup> Se trataría

3. «El tetramorfo no aparecerá en las obras de arte hasta el siglo V» (González Hernando, 2011: 61-73), aunque el pensamiento teológico-escriturístico sea anterior. Las primeras obras conocidas son: el baptisterio de San Giovanni in Fonte de Nápoles (400-410), el ábside Santa Pudenciana (402-417) y la cúpula mausoleo de Gala Placidia (421-423). También aparecen en la cúpula de San Vittore in Ciel d'Oro de Milán, en el mausoleo de San Ambrosio de 397, pero se cree que no son originales (Mackie, 1995).
4. Existen hasta cuatro versiones; las tres principales ordenadas cronológicamente son: 1. *Adversus haereses* 3.11.8 e *In Apocalipsim* 4.3; 2. Concordancia de los Evangelistas 1.6.9 y Comentario al Cantar de los Cantares 6, y 3. *Commentarum in Mathaeum*: CC 73.3, 59-69 y *De mensuris et ponderibus* 35.

de un primer intento de representar a los evangelistas, formato abandonado rápidamente por su excesiva vinculación con el mundo romano, y sustituido por el tetramorfo.

Es necesario, además, tener en cuenta la distribución<sup>5</sup> del mosaico del friso C (ver fig. 1), que intercala los cuatro personajes sedentes con las cuatro estaciones. Warland (2002) propone la posibilidad de que cada sedente se identifique con una estación, característica habitual, por otra parte, en la tradición clásica de asignar referencias secundarias o complementarias; así, a partir de las similitudes con el mosaico de *Dominus Iulius* (Levi, 1941), establece una relación entre la escena C3 Lector y C2 otoño, por el simbolismo del *rotulus*, y C5 Herma con C6 primavera en referencia al collar que sostiene, según Warland, el personaje de C5, pero tal reparto tiene un problema de difícil solución: el verano quedaría sin asignación posible, situado entre C5 y C3, ya relacionados. Como el objeto de C5 es incierto, parece más lógico respetar la relación Lector-otoño, y hacer la distribución a partir de él. Por tanto, se podría establecer el esquema siguiente: C1-C8, C7-C6 y C5-C4. A este respecto, Bente Kiilerich asigna la misma correlación desde una argumentación distinta, al relacionar los colores predominantes de los sedentes con las escenas estacionales, «*I antikken blev hver årstid associeret med en farve: grøn for våren, rød for sommeren, blå for efteråret og hvid for vinteren*» (Kiilerich, 2011: 73), basándose en un texto latino (Corippus, *In laudem Iustini*, L 322-329).

Ciertos aspectos de la composición e interrelación de los distintos frisos parecen confirmar esta opción, aunque con cautela, ya que no sigue un modelo proporcional; en este sentido, la escena B11 anormalmente ancha une C7 con C6.

La relación de los evangelistas con las estaciones se puede establecer a través del simbolismo del tetramorfo: cada animal se relaciona con una constelación,<sup>6</sup> y cada una de estas, a su vez, con una estación del año.<sup>7</sup> Pero cabría pensar que a finales del siglo IV, de ser ciertas estas correlaciones, se evitarían confiriéndoles un valor acorde con el ideario cristiano en referencia con la liturgia anual y la *lectio continua* o la *Bahnlesung*, que era un modo habitual de distribuir las lecturas de los oficios. Aunque esta distribución solo es conocida en el rito bizantino y oriental, se presupone que también era habitual en Occidente (Baumstark, 1953: 36). El antiguo rito establecido en Jerusalén (distinto al de Antioquía) es: Juan, Mateo, Marcos y Lucas, empezando el año litúrgico en Pascua (primavera), como atestigua una traducción árabe anterior al islam; además, es el reconocido ya por Orígenes, y este último es el que adoptaremos por ser el orden primitivo de codificación de los Evangelios. Asociamos a Juan con la escena C7 y el ciclo pascual en primavera, asignación reforzada con la resurrección de Lázaro<sup>8</sup> en su eje, pasaje que solo aparece en

5. Para una propuesta de interrelaciones entre frisos, ver Lorenz (2010).

6. El tetramorfo como signo de los cuatro puntos cardinales y los cuatro signos fijos del zodiaco (Esteban Lorente, 2002).

7. Constelaciones en coincidencia con los signos zodiacales (Ruiz de Elvira, 1963).

8. La distribución de las escenas bíblicas siempre es dispar, aunque en Centcelles, a causa de su complejidad compositiva y la pauta marcada por las estaciones, da pie a pensar lo contrario. La resurrección de Lázaro en los sarcófagos llamados de «tríada petrina» se presenta en oposición a la fuente de Moisés-Pedro (Dinkler, 1935: 21), donde Lázaro forma parte del ciclo primario de Cristo, tal vez como alegoría del alfa-omega o bautismo-resurrección (Sotomayor, 1962a: 16-17 y 62).

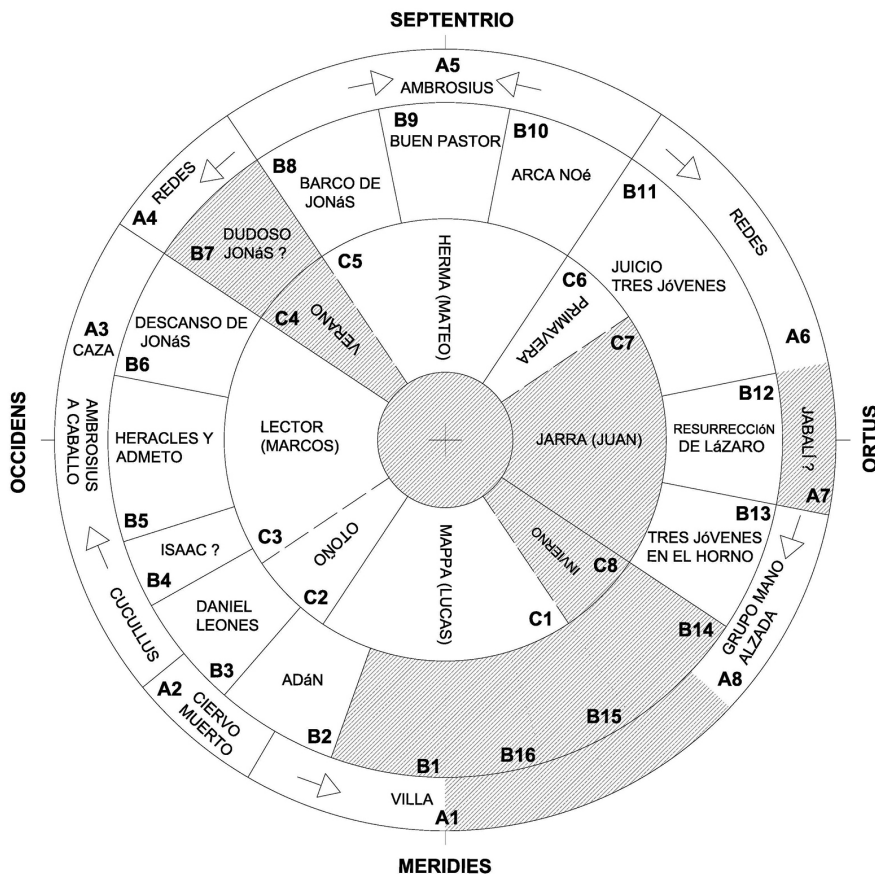


Fig. 1. Diagrama de la cúpula. Propuesta de distribución y correspondencia entre frisos en proyección cenital (Hauschild, 1962: fig. 3, como base).

su evangelio y que era a finales del siglo IV una lectura habitual en Pascua, concretamente el sábado anterior al domingo de Ramos en Jerusalén, que anuncia la Pasión, (Egeria, *Pars Secunda* XXIX 1-5); Mateo, a la escena con Herma, en la celebración de Pentecostés y el verano (Pentecostés es, en definitiva, la fiesta de la recolección, Ex 23:16) y coincidiendo con el ciclo de Jonás y el arca de Noé,<sup>9</sup> símbolos del bautismo en el Espíritu Santo (Mt 3:11-17); Marcos, con la *lectio* y Daniel entre los leones y el paralítico de Betesda (la más verosímil para la escena B4, Stroth, 2015) en Mc 2:1-12, y Lucas, con el año nuevo y la *mappa*. Cada una de ellas será tratada detalladamente en el apartado siguiente (3.2).

9. El ciclo de Jonás y el arca de Noé acostumbran a ir juntos, por su vinculación con el agua y el bautismo, también se asocian con la fuente de Moisés y las escenas de banquete, que además quedan fuera de la composición central, ya sea en la tapa o en un lateral (Jastrzębowska, 1979: 80).

### 3. Reflexiones hacia una nueva interpretación

#### 3.1 La cátedra

La cátedra en época clásica tiene diversas derivadas. Como mueble usado por filósofos, pedagogos o *potentes* está muy extendida y se conoce perfectamente (Arce, 2002: 14); por otro lado es bien conocida la asociación de la cátedra de mimbre *Korbsessel* con la mujer (Warland, 1994). También aceptan mayoritariamente los investigadores que la cátedra dificulta la asignación imperial, ya que su elemento distintivo es el trono.

Respecto a los planteamientos de Warland, exponemos que la *Korbsessel* se relaciona con la mujer siempre como símbolo de maternidad (Fourlas, 2015b: 294), habitualmente representando una mujer sentada con su hijo en el regazo o en otros contextos. Hay gran cantidad de ejemplos en la tradición clásica, como las estatuillas galorromanas de terracota a partir del siglo I y hasta el siglo III, se representa a la diosa madre Juno Lucina, protectora del parto, con uno o dos hijos sentada en cátedra de mimbre; también tiene similitudes con el relieve de un parto encontrado en una tumba en Isola Sacra de Ostia del siglo I, con una posible influencia oriental. No hay grandes dificultades para englobar los ejemplos de Warland en esta interpretación —así, el mosaico de Sheikh Zouède, en donde Hipólito se representa con su simbolismo habitual (el caballo y la caza)— y es lógico pensar que Fedra también siga los propios, como madrastra de Hipólito, que la cátedra de mimbre representa simbólicamente. En la composición doméstica de *Dominus Iulius* (Levi, 1941), con alegorías de los meses alrededor de una villa, la cátedra viene a representar la fertilidad en relación con la primavera, junto con las rosas y la posición reclinada con uno de sus antebrazos en una columna, que recuerda en actitud a la diosa Afrodita-Venus.

El uso de la cátedra es también común en contextos cristianos, tanto el modelo del maestro,<sup>10</sup> en la inscripción de Claudia en las catacumbas de la vía Apia del siglo IV, como el de maternidad en la inscripción de Severa del siglo III (adoración), o en la cripta de la *velatio* de finales del siglo II. Después de analizar estas representaciones, se podría suponer un mismo origen para las dos iconografías, el cuidado y la enseñanza del niño, ya sea proporcionado por la madre o por el maestro. No podemos dejar de referirnos a los sarcófagos llamados del «filósofo», en algunos de los cuales aparece el matrimonio sentado a cada lado:<sup>11</sup> el hombre habitualmente a la izquierda en *sella curulis*; la mujer, a la derecha en cátedra de mimbre, contraponiendo la función pública del primero, con la de *mater y docta puella*, en actividades reservadas para la mujer, con ovillos de lana, como en la estela funeraria de Marcia Prócul<sup>12</sup>

10. La tradición de la cátedra en referencias judeocristianas es antigua; la cátedra de Moisés se refería a la autoridad de los maestros cuya interpretación de la tradición proveía un puente de unión con Moisés, el dador de la ley y maestro por excelencia (Senior, 1998: 257).

11. Los del tipo filósofo son muy habituales; no lo es tanto la representación del matrimonio sentado. Algunos ejemplos de ello son el sarcófago de la vía Salaria (Roma) o Eugemi y Cyriaca (Rávena).

12. Tarlow y Stutz, 2013: 562: «Marcia Procula's moral character and matronly qualities are suggested appropriately by the long, heavy garments that indicate her modesty (pudicitia) and by her association with a basket of wool, the spinning of wool being a task traditionally carried out by the woman of the house».



(Warland, 1994: 191) o con instrumentos musicales o similares; en este contexto la cátedra representaría su papel fundamental, que es el cuidado de los hijos. La gran mayoría de estos ejemplos pertenece al siglo III; en contextos paganos tienen cierta continuidad, como muestra Warland, pero no en los cristianos, donde se transforma en orante y tiende a desaparecer. Solo se mantiene con cátedra de mimbre hasta mediados del siglo IV, de manera casi exclusiva, en la representación de la adoración. Como vemos en el sarcófago dogmático, la *Korbsessel* no es de exclusividad femenina, aunque cubierta por un paño la utiliza el Señor, en su papel de creador.

### 3.2 Los sedentes del friso C

De los restos conservados de los rostros de los sedentes, solo parcialmente C5 y C3 parecen indicar que se trata de personajes diferentes. «La cara del entronizado en el norte C5 parece más ancha que el rostro de su homólogo en el oeste C3» (Arbeiter, 1988-1989: 199).

Respecto a los trabajos precedentes, excepto la corriente imperial, que le confiere un papel sacro —la «celsitud y suntuosidad ceremonial de una esfera áulica» (Arbeiter, 1988-1989: 215)—, las demás han optado por visiones realistas y terrenales, incluso domésticas, pero hasta el momento ninguna de ellas ha conseguido explicar razonablemente dos puntos: la existencia de cuatro personajes diferentes y su trascendencia en la jerarquía ascensional y posición dentro del mosaico, que es de suma importancia, asimilable a lo que supone la estratigrafía para la arqueología, más cuando se trata de una cúpula sectorizada por frisos con significación ascendente (Biedermann, 2015: 239) y que se ignora al proponer escenas prosaicas por encima de la bíblicas; la solución ha sido negar u obviar estos indicios. Para poder explicar el papel destacado del friso C en la jerarquía del conjunto, creemos que solo existe una opción posible, que es conferir un trasfondo simbólico sagrado o astrológico a estos cuatro personajes. Cabe recordar que la gran mayoría de mosaicos radiales clásicos tiene significación religiosa, y el primer anillo se reserva a alegorías estacionales, donde es extraño encontrar escenas de la vida cotidiana, y todavía lo es menos en fórmulas cristianas: «nell'arte funeraria cristiana, sono rare le rappresentazioni della vita terrestre dei difunti» (Prigent, 1995: 75).

El amplio friso que separa a los sedentes de las escenas bíblicas tiene a nuestro parecer una importante significación en ese sentido: se compone de círculos superpuestos en dos direcciones, de ocho radios (estrellas o ruedas), formando imbricaciones u *opus pavonaceum*, con variación cromática, que recuerda a la cúpula celeste: «hay que tener en cuenta las variaciones de sentido: vuelta hacia abajo recuerda las nubes... es lunar y representa al cielo visible, vuelta hacia arriba... es solar y evoca el cielo impalpable» (Beigbeder, 1995: 149) y en posible vinculación con el juicio divino (Pani Ermini, 1975: 100).

Hay muy pocos paralelos de doble imbricación en dos direcciones; el del sepulcro de San Vittorino Amiterno en las catacumbas de Abruzzo es único, realizado en tiempos del *episcopus* Quodvultdeus, en la primera mitad del siglo V (Pani Ermini, 1975: 100), con

paneles que repiten el motivo y vinculados a una escena de *receptio* del difunto y su juicio divino previo a la entrada al Paraíso; otros son la villa aviaria (Cartago) o el Orto Mosaico en Giarratana (Sicilia), del siglo III (Di Stefano, 1997).

Las propuestas sobre la *mappa* han sido diversas: Warland (2002) la relaciona con el *orarium* en su interpretación femenina de la escena, basándose en la forma de sostenerlo; Fourlas (2015b: 293) matiza que también existen ejemplos masculinos en un papel subordinado de servicio; Arce (2006) le confiere significado litúrgico —como un *enchirion* o manípulo, prenda usada por la jerarquía eclesiástica—, se trataría de un pañuelo destinado a la limpieza de la cara y que acaba convirtiéndose en un elemento propio del clero, o como insignia imperial, según Schlunk (1962), de origen consular y que daba inicio a los juegos, y que se acaba transformando en un cilindro conocido como *akakia*. Esta última se considera poco probable, porque la manera de utilizarla es diferente; el cónsul la lleva en la mano derecha levantada, que es contraria a la fórmula del mosaico. La propuesta de Warland (2002) es válida si se estudia el elemento en lo formal y con carácter individual, pero es extraña en el contexto: mostrando un objeto banal por encima del friso veterotestamentario, se esperaría más bien una actitud orante u oferente.

Aunque la versión con mayor aceptación para el origen del manípulo, enlazando con los ejemplos de Fourlas (2015b: 293), es el cotidiano y se usaría para servir a la mesa sagrada, para limpiarse el sudor o las lágrimas;<sup>13</sup> no se puede descartar el origen consular de la *venatio*, o la *contaminatio* entre ellas, más cuando el manípulo eclesial también se relaciona con el sufrimiento y el llanto (*merear Domine portare manipulum fletus et doloris, et cum exultatione recipiam mercedem laboris*).<sup>14</sup> El principal obstáculo para relacionar el manípulo con la *mappa* consular es el cambio de mano, que los cónsules llevaban en la mano derecha levantada para dar inicio a los juegos y que, cuando no utilizaban, llevaban envuelta en el antebrazo izquierdo; pero se podría tratar de una fórmula sencilla para diferenciarse del modelo inicial y que ya no tendría función práctica. Sabemos que los obispos a finales del siglo IV son equiparados a los más altos funcionarios del Imperio (Salmon, 1955) y podrían haber adoptado alguno de sus distintivos modificados.

La significación sacrificial de la *mappa* que pretendemos asignarle se corresponde con otros aspectos; por un lado, como precursor iconográfico en el calendario litúrgico romano, donde el cónsul con la *mappa* es el símbolo del nuevo año y del mes de enero, que coincidiría con la asignación del invierno en el mosaico de Centcelles. El cónsul representa los *Iudi Compitales*; es el modelo secular romano del nuevo año y del mes de enero, y contrapuesto al más cercano a la religión romana, donde se representa el culto a los lares, quemando

13. Según Alcuino de York, Amalario de Metz y Rabano Mauro en el siglo VIII. El *Liber Pontificalis* lo presenta como un elemento honorífico de los diáconos (Lowrie, 1901: 410-413).

14. La asociación del manípulo con el llanto y el dolor es medieval (*De ritibus ecclesiae Catholicae*), pero la traducción de la Vulgata del salmo 125.5-6 puede considerarse un precursor (*Qui seminant in lacrimis in exultatione metent; euntes ibant et flebant portantes semina sua, venientes autem venient in exultatione portantes manipulos suos*), aunque con reservas, ya que la traducción de *manipulo* pudiera referirse a una gavilla o manojo de trigo, teniendo en cuenta el contexto. En ambos casos, es más lógico pensar en una carga espiritual, incluido el sacrificio martirial y de fe, en una recompensa celestial, y no tanto en el trabajo manual.

incienso o con antorchas (Salzman, 1991: 113). El modelo del cónsul con la *mappa* para representar enero persiste en el mundo hebreo hasta el siglo VI, como en el mosaico de Argos (Hachlili, 2009: 194).

Además, el evangelio de San Lucas destaca en particular el sacrificio de Cristo, vinculado al buey. Si pensamos en una celebración litúrgica, con una conmemoración sacrificial en el tiempo de adviento, no hay otra posibilidad que los Santos Inocentes, celebración ya vigente a finales del IV.<sup>15</sup> Recordemos por último que coincide en el friso inferior de la *venatio* con referencias a la muerte, como el *genius cucullatus* derivado de Telesforo (Arbeiter, 1988-1989: 211, citando a Andreae) y la villa, donde se transporta el ciervo sin vida.

La escena C5 es el punto destacado de la escenografía, pero, al no conocer con exactitud el objeto que sostiene entre las manos, su interpretación es realmente dificultosa y da pie a la diversidad de opiniones. La descripción de Schlunk (Schlunk y Hauschlid, 1988) refiere un objeto formado por 5 o 6 hiladas de teselas de diversos colores: rojo, azul, verde, amarillo y algunas doradas, interpretado como un objeto metálico, dorado y curvilíneo. Schlunk (1962), acorde a su versión, cree ver una diadema imperial; la versión episcopal reconoce la lámina aurea, que «heredera de las prácticas veterotestamentarias, podría colocarse sobre la frente del obispo» (Isla, 2002: 45). Remolà y Pérez, en un contexto militar, a pesar de que lo considera arriesgado, propone de modo preliminar la imposición de una corona, concretamente la corona gramínea, alta condecoración militar (Remolà y Pérez, 2013: 182).

Para un análisis adecuado, dado el estado fragmentario de la zona del mosaico, se hace imprescindible tener muy presentes los restos realmente conservados de las manos y del objeto que sostienen y trabajar directamente con ellos (fig. 2). Schlunk (Schlunk y Hauschild, 1988) analiza detenidamente el objeto, reconoce el borde, tanto superior como inferior, constituido por una fila de teselas rojas, con una segunda línea interior en alternancia verde-blanca que atribuye a una pequeña filigrana o decoración, y un cuerpo interior compuesto por 3-4 filas de teselas azules y verdes. En total se conservan unas 17 teselas del objeto, que vienen a representar menos de un 10 % del total, unas 6 teselas de borde rojas, en el inicio adosadas a las manos y en la zona intermedia, que permite trazar a Schlunk la totalidad de sus límites, y una pequeña zona a la derecha de teselas azules-verdes que son la base para recomponer el cuerpo central, pero se debe puntualizar que la regularidad del objeto es siempre una reconstrucción.

15. En la segunda mitad del siglo IV ya se conmemoraban litúrgicamente los 'santos inocentes' (Gregorio Nacianceno, homilía 38.18 y Gregorio de Nisa, PG 46, 1127-1150), en ambos casos vinculadas a la celebración de la Navidad. Gregorio, en su homilía 38, nos transmite la alegría y la esperanza que significa la natividad; aunque pasemos momentos duros, poniendo como ejemplo la matanza de los inocentes, no debemos estar tristes por el sufrimiento de la carne, sino, al contrario, alegres aunque el destino nos reserve el martirio, porque renaceremos en espíritu: «de buena gana hazte sepultar con Él, para que también resucites con Él». En la misma homilía, Gregorio Nacianceno hace referencia al Paraíso y ve la venida de Cristo como el segundo Adán; tal vez fuera una lectura habitual en adviento. Hay también una semejanza entre la fórmula de la imposición del manipulo ya mencionada, *fletus et doloris*, y el pasaje de la epifanía y la muerte de los inocentes con el antecedente de Raquel, por la muerte de sus hijos y el fin del exilio judío, en Mt 2, 13-18: *ploratus, et ululatus multus*.

El análisis debe tener en cuenta la afinidad de cada propuesta, con dos características básicas: el color y la forma. Sobre la primera cuestión, consideramos que la tonalidad es uniforme, de color azul-verdoso donde el rojo del borde delimita y se funde en un mismo color y, a la vez, las teselas blancas dan un contrapunto brillante al borde. Respecto a la forma y posición cabe destacar que el objeto se sostiene con toda la mano y no con el índice y pulgar, además la mano derecha está ligeramente levantada, característica que hace balancear el objeto hacia un lado, además existe una ligera variación de anchura.

La tonalidad uniforme azul-verdosa, hace realmente difícil pensar en un material dorado o incluso metálico con decoraciones; otros concuerdan mejor: el vegetal, textil, etc. En cuanto a la forma, la asignación a una diadema imperial, y en comparación con las representaciones numismáticas de la época, presenta dimensiones que son realmente grandes respecto a la cabeza del personaje, aunque sea «cabezón», como menciona Arbeiter (2002: 8). La corona gramínea u *obsidionalis* vegetal, tiene el mismo problema dimensional, pero sí concuerda en el tono verdoso, en la forma y con una cierta irregularidad del objeto, aunque su concesión era excepcionalmente rara y solo existe constancia de ella en época republicana e inicios del Imperio.<sup>16</sup> La posición de las manos y la manera de asir el objeto descartan algún tipo de recipiente (copón, patena, *poculum*,<sup>17</sup> corona), ya que siempre se sostienen por la base, con las palmas planas colocadas horizontalmente y tampoco concuerda con la diferente altura de las manos. La versión del collar es tal vez la más verosímil, pero incluso en este caso la distribución del color de las teselas y la forma de sostener el objeto resultan extrañas; además, Warland (2002) no nos indica a qué tipo podría corresponder y la acción de sostener el collar confiere una significación al objeto que es difícil de explicar. Ninguna de las propuestas tiene un paralelo gráfico, en que el propio personaje sostenga la joya, y los objetos que muestran la riqueza terrenal y unipersonal no son muy acordes con el mundo cristiano.

La posición de las manos y su gestualidad pueden acercarnos a su interpretación; es la representación tradicional del oferente, en referencia a una de las temáticas más comunes vinculadas con dicha significación, y de gran profusión tanto en el mundo romano como en su transmisión cristiana, como es el de las manos veladas, en recepción o entrega de un objeto sacro, que no permite que sea sostenido directamente con las manos desnudas. Existen diversas temáticas y formas de representación; la que más se acercaría, por su

16. «The last known occasion on which it was awarded (excluding the doubtless spurious cases in the Augustan history) was the Social war of 91-88 B.C.... but there is no evidence whether or not it continued unchanged, hard to win and therefore rarely awarded and recorded, or whether it died out altogether» (Maxfield, 1972: 11-12). En definitiva, parece poco probable su representación en Centcelles.

17. Por tanto, no se puede relacionar con la alegoría del mes de agosto (joven bebiendo agua del Codex 354), pero sí tal vez con mayo, prefigurada como un hombre con los primeros frutos de la cosecha, que sostiene en un paño con las dos manos, época del año más acorde con la celebración de Pentecostés a finales de mayo e inicios de junio. Hemos encontrado pocos ejemplos; uno es el del monasterio de Lady Mary de Beth She'an del siglo vi, representando el mes de mayo, y en el mosaico pavimental de la capilla superior de la iglesia de Priest John en Khirbat al-Mukhayyat, Siria (535-536), en donde quien sostiene la sábana es la diosa tierra.



Fig. 2. Escena C5. Detalle del objeto que sostiene entre las manos el personaje sedente de C5 y *herma* a su derecha, con superposición de la interpretación gráfica de Schlunk (Schlunk, 1988: supl. 10).

composición y frontalidad, es la *traditio legis*, sosteniendo el paño con las dos manos, al estilo del sarcófago de Leocadio, que tiene relación con los talleres de Cartago.

Hay que buscar el origen temático de las manos veladas en el mundo oriental, en las procesiones dedicadas a Isis y, más adelante, a la entrega de presentes de los pueblos vencidos al emperador de la corte oriental romana (Alföldi, 1934: 33-35), que luego se utilizará en contextos cristianos en la adoración (Cumont, 1932) y también en otros contextos como la *traditio legis*, o en el transporte del cuerpo del difunto por ángeles celestiales (*koimesis*) o en el bautismo; por consiguiente, se utiliza tanto en la entrega, como en la recepción de objetos sacralizados. En cuanto al formato, Alföldi (1934), por su parte, diferencia entre las escenas en las que las manos están totalmente cubiertas, que representan el rito de

las manos veladas, y aquellas con las manos descubiertas, en referencia al *congiarium*, si bien se podrían diferenciar hasta tres representaciones: las que utilizan la propia *chlamys* (escenas procesionales), las que muestran un gran paño cubriendo totalmente las manos, y las que sujetan el paño con las dos manos.

En la escena de la promulgación de la Ley, como sucede también en el caso de la fuente de Horeb, se funden la figura de Moisés y la de Pedro; la definición de *dominus legendat* que aparece en el siglo iv hace referencia tanto a la promulgación de la Ley a Pedro, como a su precedente Moisés. En este punto es necesario volver al argumento estacional; la entrega de la Ley a Moisés es recordada en la fiesta hebrea de Shavuot, siete semanas después de la Pascua y que se corresponde con el Pentecostés cristiano, del cual podría quedar alguna reminiscencia. A pesar de ello, debemos afirmar que a partir de las representaciones contemporáneas a Centcelles que se conocen de Pentecostés,<sup>18</sup> no se puede establecer ninguna relación directa, hecho que no quiere decir que no hubiera existido, más aún cuando en el siglo xiv aparece en los iconos pentecostales bizantinos el rey «cosmos» portando un paño con doce pergaminos, recibiendo el don celestial.

Se ha optado por buscar un paralelo habitual contemporáneo y que funciona en los dos mundos, clásico y cristiano, como es el de las manos veladas, dado el dualismo de Centcelles, que refiere la entrega o donación de un elemento sacralizado, sin poder ir más allá. A modo de propuesta, y mediante el contexto, es posible plantear una característica común, la resurrección-bautismo<sup>19</sup> en espíritu o la renovación tras la muerte; así lo referiría por un lado la escena del verano y el ciclo litúrgico de Pentecostés, también las escenas inferiores del ciclo de Jonás y el Arca de Noé, el Buen Pastor (la salvación) y la esvástica en la zona central de la decoración de los *laticlavi*, destacando sobre la sucesión de círculos, que es símbolo de la renovación-resurrección. Representaría la resurrección no física, como podría mostrar Lázaro, sino de la mente; Pentecostés es la entrega del mensaje divino, personificado en las tablas o en la alegoría del don de lenguas. Puesto que en los sarcófagos la *traditio* sustituye la cruz invicta, debe tener un significado equivalente: triunfo de la muerte, resurrección (Sotomayor, 1962a: 132).

Pero el conocimiento que tenemos hace realmente difícil poder establecer relación con una liturgia específica. Respecto a la figura azulada —*herma*— nada podemos decir; puede representar lo que queramos sin dificultad (mujer, ángel, *herma*).

La escena C3 *Lectio* representa la figura clásica del filósofo o maestro, con un *volumen* desplegado, objeto que a finales del siglo iv se vería sustituido por el *codex*: «A partir del siglo iv el *codex* estaba ya ampliamente extendido en la parte occidental del imperio romano, y en el siglo v desplazó definitivamente al *killindros* en la parte oriental» (Sánchez-Molero,

18. Las primeras representaciones conocidas de Pentecostés se funden con la Ascensión, al celebrarse las dos en el mismo período litúrgico, representando a la orante Virgen María; no es hasta el siglo xiv cuando se da paso a la imagen del anciano rey-cosmos, sosteniendo un paño con doce pergaminos (Ozolin, 2001: 54-56, 164).

19. A principios del siglo iv comienza a imponerse el reservar la vigilia nocturna de Pentecostés para la administración del bautismo a aquellos que por algún motivo no habían podido recibirlo en la noche de Pascua. San Agustín y San León en sus sermones de ese día se dirigen varias veces a los neófitos bautizados en la noche precedente; así se desprende de la carta *Directa ad decessorem*, del papa Siricio a Himerio, obispo de Tarragona (385).

2012: 13), sólo manteniéndose en algunas representaciones (Sarcófago de Estilicón) por tradición artística o simbolismo, pero no representa la realidad de la época. Asimismo se puede establecer una relación de San Marcos con el león por autores como San Jerónimo en su comentario sobre su evangelio. El contacto de este pasaje con la escena de la *lectio* es plausible, y también con la escena inferior del orante Daniel entre los leones.

Aunque a primera vista puede parecer que cualquiera de los tres temas habituales del orante que tenemos en Centcelles —Noé y los dos temas del libro de Daniel (los tres jóvenes y Daniel entre los leones)— pudiera relacionarse de igual manera con la escena C3 del lector, en realidad no es del todo cierto, por algunos matices. La figura del orante es un préstamo del mundo clásico, como expone Klauser (1959) a través de la numismática, con un doble sentido: el de *pietas* (moral o conciencia recta respecto a la familia o al estado) y, por otra parte, de sabiduría, muy próximo a la representación del filósofo y que lo sustituye en los sarcófagos, una sabiduría divina que da paz y tranquilidad incluso en el momento del martirio. Un tercer significado es el de la oración al Señor (Sotomayor, 1962b; Filacchione, 2005). Creemos que no son excluyentes; la oración lleva al conocimiento divino y este a un comportamiento moral, *pietas*, y a la paz.

Justamente Daniel recoge de manera singular todos estos aspectos; la *pietas*: es justo como gobernador en contraposición a los demás; reza tres veces al día, se le representa como un sabio superior a otros gracias a su relación con la divinidad, capaz de interpretar los sueños, cosa que le confiere protección contra los leones (Libro de Daniel). En cambio, en los tres jóvenes destaca el hecho de negar la idolatría, donde el agua de la olla representa el bautismo<sup>20</sup> y la resurrección, por eso se convierte en una lectura habitual en Pascua.<sup>21</sup> Destaca, por tanto, la escena de Daniel en relación con la *pietas* y la oración; en este sentido en el *corpus* de Wilpert (1930: WP197), a ambos lados de Daniel orante entre los leones, aparecen dos apóstoles sentados, con *capsa* de volúmenes. La vinculación con la liturgia oriental y la tradición judaica rabínica en vigor durante los primeros siglos del cristianismo parece constante en Centcelles. En esa línea la celebración del *Rosh Hashanah* judío en el mes de septiembre-octubre; es el tiempo de meditación y el retorno al camino de la justicia (que es lo que le sucede al paralítico de Betesda).

### 3.3 Escena B5

Para entender el conjunto del mosaico creemos que se debe hacer necesariamente una mención al panel no identificado B5 (fig. 3a). Schlunk lo considera una «ungedeutete

20. «Muchos textos del siglo IV hacen del horno ardiente una figura de la pila bautismal» (Dulaey, 2001: 214). Afraates, Exposiciones 21, 19: «Ananías y sus hermanos cayeron en el horno de fuego, y para ellos, que eran justos, el horno se volvió fresco como el rocío». San Ambrosio sobre el salmo 36: «El fuego se volverá rocío, como para los tres jóvenes hebreos metidos en el horno de fuego ardiente».

21. Una oración del siglo V recitada en Jerusalén (recordemos la *lectio continua* de Jerusalén) en la vigilia pascual dice: «Señor, haz caer el rocío de misericordia, y apaga las llamas del fuego ardiente, pues tú eres el único al que se reconocerá como Salvador» (Códice Armenio de Jerusalén, 121).

Szene», ya que no existe una escena bíblica estandarizada que se corresponda en el arte cristiano de la época. Por tanto, los intentos interpretativos de la mayoría de autores centran los esfuerzos en estudiar los textos bíblicos en busca de una posible correspondencia, dejando de lado en gran medida las comparaciones gráficas. Por nuestra parte, retomando el análisis compositivo, creemos que el elemento esencial es la existencia de tres personajes equidistantes, con tratamientos distintos: a la izquierda, de pie, con túnica adornada con *orbiculi* y cierto aspecto femenino (mujer orante, ángel, ciudadano),<sup>22</sup> muestra dignidad; el central, con túnica *succinta* y vara,<sup>23</sup> transmite servicio, protección o salvación, y el personaje sentado en cátedra (juez, maestro, padre),<sup>24</sup> autoridad. Así se considera en la mayoría de trabajos.

Una composición ideológica cercana a esta tríada (dignidad-salvación-autoridad) podría ser la trinidad representada en el sarcófago dogmático: el Señor sentado en cátedra de mimbre (autoridad), Cristo imponiendo la mano sobre Eva en el Génesis (salvación) y el Espíritu Santo, asomando detrás de la cátedra (dignidad). Aunque el trasfondo es parecido, la asignación de la escena y composición formal de los personajes no se corresponde, como tampoco en otros ejemplos como en los cípeos del baptisterio ortodoxo y el arriano.

Para poder encontrar un paralelo iconográfico cercano, debemos fijarnos en el fresco de Heracles y Alcestis (Alcestis-dignidad/Heracles-Salvación/Admeto-autoridad) en el *cubiculum* N de las catacumbas de la vía Latina (Zimmermann, 2002: 61, 125), en Roma (fig. 3b), que, aunque de temática pagana, se encuentra en un entorno cristiano, entre la resurrección de Lázaro y el ciclo de Jonás, al que se presupone un valor moral, en simbolismo de resurrección o vida eterna —*Anastasis* (descenso a los infiernos y posterior subida al cielo)— al rescatar Hércules a Alcestis del Hades (Zanker y Ewald, 2004: 202-203). La semejanza formal y de distribución hace pensar en un modelo que se reinterpreta en Centcelles, adaptando el formato clásico a personajes cristianos (tal vez la Duda de José, al tratar también la fidelidad conyugal) o manteniendo esas mismas asignaciones clásicas, idea que no es del todo descabellada, si consideramos el ejemplo de la vía Latina y las características clásicas de Centcelles. Hay también un punto de contacto con la escena vecina de Jonás recostado, B6, al ser una derivada de Endimión y Selene, representativa al igual que Admeto y Alcestis de la fidelidad conyugal, *pietas*; además, en el ciclo iconográfico de Admeto, también se representa a Alcestis recostada.

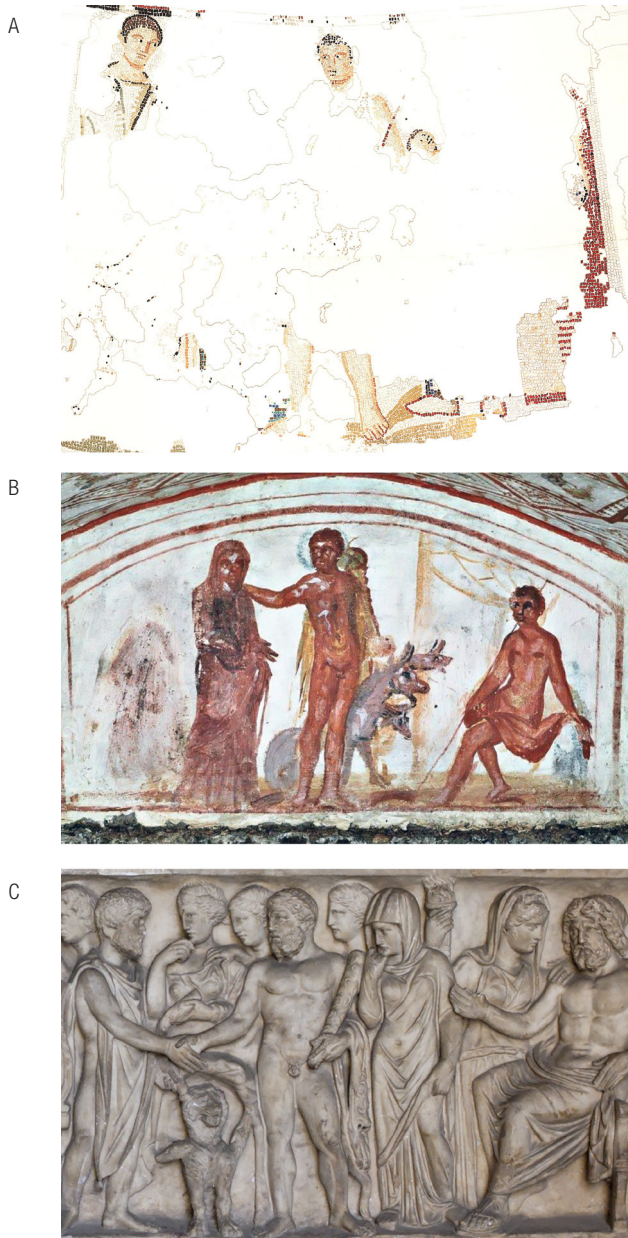
Para la comparación, utilizaremos las descripciones de la escena B5 realizadas por Sotomayor (2006: 147), para no caer en apriorismos. Se trata en ambos casos de dos personajes de pie que se miran fijamente con cierta complicidad, y que extrañamente dan la espalda a un tercero sentado, al que deberían prestar más atención al ser el de mayor autoridad. Respecto a la figura de la izquierda, Sotomayor nos dice «está representada

22. Hermano de José (Recio Veganzones, 1998), Raquel (Schlunk, 1988: 124), Tobias hijo (Isla, 2002: 39), Sara (Amo, 1995).

23. Hermano de José (Recio Veganzones, 1998), criado de Isaac (Schlunk, 1988: 124), ángel Rafael (Isla, 2002: 39), Yahvé (Amo, 1995).

24. Jacob, padre de José (Recio Veganzones, 1998); Isaac, marido de Raquel (Schlunk, 1988: 124); Tobias, padre (Isla, 2002: 39); viajero (Amo, 1995).





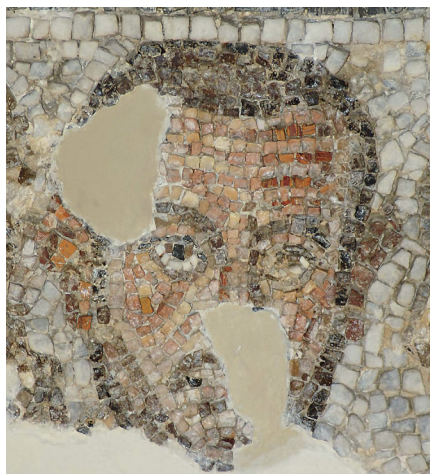
**Fig. 3.** 3a. Escena B5 del mosaico de Centelles (Schlunk, 1988: supl. 7); 3b. Fresco de Alcestis y Hércules en las catacumbas de la vía Latina, cubículo N, hipogeo de la vía Dino Compagni (Nees, 2002: 58, fig. 34); 3c. Sarcófago de Iunius Euhodus y Metilia Acte (Museo Vaticano Chiaramonti, Inv. 1195). Detalle de la escena del *inmixto manum* entre Hércules y Admeto: a la derecha, Alcestis de pie y Hades sentado (DAI Rome 75.593).

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». Al respecto vemos que en la pintura de la vía Latina, Alcestis coloca también el brazo derecho en posición diagonal, y existe contacto entre los dos, en este caso colocando Heracles el brazo sobre el hombro de Alcestis; pero en otros ejemplos del mito se dan la mano (fragmento de un sarcófago conservado en el museo de Intercisa en Dunaújvaros, Hungría: Nagy, 2010) o se abrazan. También su aspecto femenino tal vez tenga una razón de ser, al derivar del modelo de Alcestis. Otra variante de distribución aparece en el sarcófago de Iunius Euhodus y Metilia Acte del siglo II (fig. 3c), donde son Admeto y Hércules quienes se estrechan la mano (como parece que sucede en Centcelles), mientras Alcestis permanece detrás de él; más a la izquierda, en el extremo, aparece sentado Hades. Además, la posición de la clava se corresponde exactamente con la vara de Centcelles. Por otro lado, la posición teórica del cancerbero se sitúa, en varios ejemplos, entre los dos personajes que permanecen de pie; tal vez los restos azulados conservados en Centcelles correspondan a dicho motivo, de tonalidad semejante al cerbero de la vía Latina.

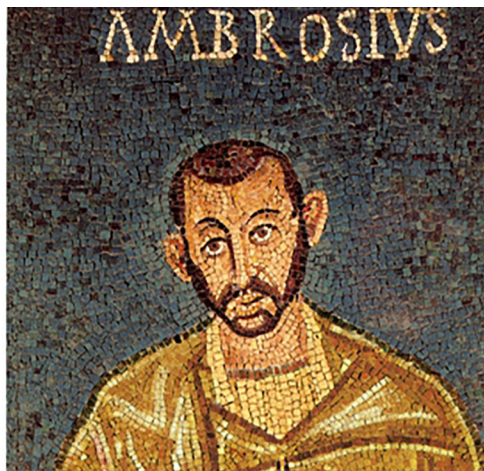
### 3.4 *Dominus* de la *venatio*

El otro punto del mosaico que ha suscitado gran controversia es el personaje central del friso inferior que preside la *venatio* y que, además, se encuentra situado en el lado norte, contrapuesto al acceso del edificio, alineado verticalmente con el Buen Pastor del friso B y la escena con *herma* del C; por tanto, se trata de un elemento clave en todas las hipótesis. Según la interpretación en conjunto del mosaico, se cree ver un personaje concreto u otro. La primera sensación es que seguramente no se corresponde con un personaje histórico reseñable y, en el caso de tratarse de un retrato, lo sería de un *dominus* anónimo, sin suficiente preeminencia como para ser recordado documentalmente, hecho que haría imposible cualquier intento de filiación. No descartando las posibilidades establecidas hasta el momento, es sin embargo un callejón sin salida, demasiado genérica como para poder argumentar sobre ellas.

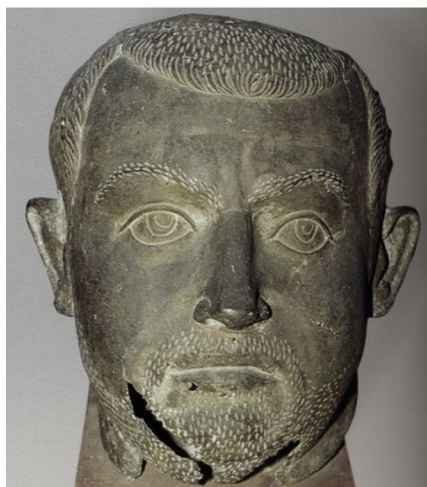
Pero, si dejamos de lado la idea preconcebida de una relación directa entre este personaje y la propiedad del edificio, siguiendo un modelo alternativo simbolista, las posibilidades aumentan. En la comparativa entre Centcelles y el mosaico de San Ambrosio en Milán (fig. 4) vemos un gran parecido; el retrato de Ambrosio es muy realista, con rasgos fisonómicos semejantes, la barba corta, que enmarca una cara flaca, orejas prominentes, frente ancha con el cabello corto y recortado en semicírculo; coinciden también en elevar la vista al cielo *oculi animae*, con un significado tal vez trascendental (Arce, 1977-1978: 264), aunque en Centcelles la mirada sea más dura y penetrante, pero no puede considerarse extraño encontrar algún matiz diferente en el rostro de Milán, al estar cercano a la muerte.



A



B



C

**Fig. 4.** 4a. El *dominus* de Centelles, escena A5 (Schlunk, 1988: tabla 3); 4b. San Ambrosio de Milán en su mausoleo de San Vittore in Ciel d'Oro <[http://1.bp.blogspot.com/-NxjPXJDqXMQ/UA8EdF\\_sj9I/AAAAAAAAAIQ/YVKAPf-aLR0/s1600/Ambrosius.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-NxjPXJDqXMQ/UA8EdF_sj9I/AAAAAAAAAIQ/YVKAPf-aLR0/s1600/Ambrosius.jpg)> [consulta agosto de 2016]; 4c. Busto de Licinio del período de la tetrarquía (Lahusen y Formigli, 2001).

Una vez constatada la semejanza, es ineludible dar una explicación y no quedarnos en el mundo de las calificaciones y afirmar que la propuesta es arriesgada o demasiado atrevida. En esencia, las opciones se reducen a dos: negarla considerando que el parecido no es tan grande y que es pura casualidad o, por el contrario, sopesar una posible vinculación en la que vale la pena profundizar. Creemos que se hace más fácil sostener la segunda hipótesis, a partir de cuatro elementos básicos: se trata de un personaje muy conocido y un referente de la época; la cronología coincide; el contexto y los valores cristianos le son acordes y, además, tiene una educación clásica retórica y jurídica romana, al ser hijo del *praefecti praetorio Gallium* (337-340).

San Ambrosio (340-397) es tal vez la figura más representativa del período, relacionado con la pugna religiosa y que impone su poder en dicho ámbito sobre Teodosio, obispo desde 374, año en que se convirtió en uno de los mayores defensores de la ortodoxia, en contra de las herejías, cuyo aspecto tenemos la suerte de conservar en el mosaico de la capilla de San Vittore in Ciel d'Oro, en su propia iglesia de Milán, datado poco después de su muerte; se considera que es el único que refleja su aspecto real.

Como hemos mencionado en el apartado 1, el modelo se corresponde con el de la tetrarquía de emperadores-soldados, en el que se respetan los rasgos faciales individuales, por lo que es posible diferenciar su identidad. El de mayor parecido de la época de la tetrarquía con Centcelles posiblemente sea el bronce de Adana (fig. 4c), que representa al emperador Licinio (Meischner, 1986: 233; Lahusen y Formigli, 2001: 311), aunque con algunas diferencias en la forma de la boca; en el contorno de la cabeza, más redonda y corpulenta; la barba más recortada en la mejilla y la barbilla, respecto a Centcelles. En este contexto, se podría pensar en relacionar al *dominus* de Centcelles con algún personaje de la época de la tetrarquía, pero tanto la cronología establecida para finales del siglo IV como el gran parecido con Ambrosio lo pondrían en duda.

Por qué Ambrosio se representa con un modelo del período de la tetrarquía (con seguridad en Milán y posiblemente en Tarragona) es difícil de asegurar; tal vez exista una voluntad de mostrarse como militar en su lucha activa por la defensa del cristianismo, o cabe pensar en una posible referencia ideológica a Licinio, que es quien en 313 junto a Constantino establece el Edicto de Milán, de gran beneficio para el cristianismo, justamente en la ciudad de la que Ambrosio será obispo. Aunque hay cierta discusión sobre la posición de Licinio ante el cristianismo, era un activo y comprometido cristiano, como muestran obras contemporáneas (*De Mortibus Persecutorum* de Lactancio); solo a partir de su derrota ante Constantino es cuestionado en panegíricos que ensalzan a Constantino como en la *Vita Constantini* (Gearey, 1999: 36).

Debemos olvidarnos de relacionar presencialmente a Ambrosio con Centcelles, asignándole por contra un papel simbólico u honorífico; en el sentido que marca Pérez (2013: 151): «más bien cabría pensar en una representación ideal o idealizada de cómo pudo concebirse la misión episcopal por parte de un obispo tardío...». El conjunto del friso representaría, por tanto, a través de la *venatio*, el papel preponderante de Ambrosio en la lucha contra la herejía y la sumisión de Teodosio, y lejos de la pacífica escena de la vendimia, la caza del ciervo (alma del cristiano) con redes, sin utilizar medios lesivos, implicaría un método activo, incluso violento. Posiblemente también con una componente honorífica, como representante de la victoria de la Iglesia. Teodosio, de procedencia hispana, se hace con el control de todo el Imperio a partir del año 392; el aparente cambio de corriente religiosa, desde una postura tolerante respecto al paganismo, hacia una lucha encarnizada contra ellos, parece que es debido en parte a la influencia de Ambrosio, que lo había excomulgado en 390 por los hechos de Tesalónica, demostrando su autoridad frente al emperador.

### 3.5 *Venatio* y la inscripción *LC*

El friso de la *venatio* se ha tratado de manera amplia y adecuada en numerosos trabajos,<sup>25</sup> pero es necesario revisarla a tenor de lo anteriormente expuesto, ya que el rostro del personaje a caballo de A3 también representa al *dominus* (Arbeiter, 2002: 4); por tanto, según nuestra propuesta, debería tener relación con Ambrosio. Este personaje es justamente quien dirige los animales hacia la red, oponiéndose al *genius cucullatus* como alegoría de la muerte encapuchada, en conjunción con el ciervo muerto sobre el caballo y la villa. Ambrosio a caballo, y de manera provisional para explicar su presencia, y dándole al animal un carácter de psicopompo, dirigiría la salvación de las almas por el camino correcto, asumiendo tal vez, al situarse justo debajo Alcestis y Admeto, los valores propios de Heracles en el Hades.

Respecto al símbolo *LC* que aparece en la grupa de como mínimo dos caballos, aunque hasta ahora es incierto, se cree que corresponde a la abreviación de un nombre, tal vez al del *dominus*. Al tratarse de un texto corto, pocos manuales sobre inscripciones lo mencionan; uno de ellos es Gómez Pallarès (1997:143-144), que propone que deben de ser marcas de propiedad «con la *c* ocultando un desarrollo del tipo *c(aballus)* y la *L* un genitivo, nombre del propietario, entendiéndose *LC* como anagrama símbolo de propiedad». El problema de la referencia al *caballus* reside en que no expone paralelos claros ni se entiende el porqué de la tautología. Tampoco se debe relacionar la inscripción *C* en la pierna delantera de la escena A5 de Centcelles con otros ejemplos que se sitúan en la cabeza del caballo, como es el caso del mosaico de la villa de Dueñas, donde claramente cuelga de un hilo; por tanto, correspondiendo en este caso a una *lunula* apotropaica (Furlas, 2015a: tabla 121b).

Creemos también importante hacer una referencia al formato de la *L*, con el trazo horizontal abierto respecto a la vertical 110° y 130° y la *C* encima, característica de la escritura cursiva, con múltiples ejemplos tanto en musivaria romana (mosaico de *Leontius* del Bardo, el *Oleo Prae* del mosaico de Uzita, o el mosaico de Materno en la villa de Carranque), como en la lapidaria cristiana de los siglos iv-v.

En este punto es necesario retomar la tradición romana; es muy habitual en las representaciones del mundo de las carreras de cuadrigas colocar un nombre junto al animal o en su grupa; en este último caso, por la escasez de espacio se abrevia o se sustituye por un símbolo. No está claro en todos los casos a qué se refiere la inscripción, si al propietario o al caballo; también existen ejemplos en los que se relaciona con una deidad protectora, como Hermes,<sup>26</sup> vinculada a las carreras. Quizá tengamos el mayor ejemplo en el mosaico de los caballos en la Villa de los Caballos (Ennaifer, 1983: 817-858). En la Piazza Armerina, la

25. La mayoría de trabajos trata el tema de la *venatio*. Son especialmente relevantes Camprubí (1953: 55) y Schlunk (1988: 18-48, 98-115) sobre la caza con redes (Arbeiter, 2002), el *genius cucullatus*, y la distribución de las escenas.

26. En la Casa de los Caballos de principios del siglo iv, los paneles van acompañados con escenas mitológicas como Amazonas, Aquiles, Danae, Dioscuros, Eteocles y Polynice, Hércules, Hylas, Licurgo, Narciso, Orfeo y Pélops y Dédalo.

escuadra azul lleva en la grupa justamente el símbolo de Hermes; también en Sidi Abdalah —siglo IV— aparecen dos caballos enfrentados, con la leyenda Diomedes y Alcide,<sup>27</sup> con símbolos en sus grupos semejantes, respectivamente, a una hoja de hiedra y a una flor cuadrifolia. Las escenas de cuadrigas tienen un doble significado; por un lado, el cotidiano y, por otro, el religioso o supersticioso, con referencias a la fertilidad, la abundancia, el azar, etc. (Darder, 1993-1994: 111); así, tanto los símbolos como los nombres propios en las grupos de los caballos pueden contener cierta carga simbólica, que posiblemente el cristianismo adaptará modificando sus significados.

Su relación iconográfica con el hipódromo, y la vinculación ya en Roma con una deidad protectora, hacen pensar en una posible adaptación al mundo cristiano. Los ejemplos de Bardj-Djedid de Cartago (ca. 500), dos fragmentos conservados en el Museo Británico, podrían ir en este sentido; al representar en sus grupos una cruz potenziada, se ha considerado que sea un símbolo romano, pero es más lógico que una cruz tenga significado cristiano en época tan tardía, aunque se trate de una variante poco habitual.<sup>28</sup>

La opción más clara para LC es una abreviatura radical de un nombre, o de dos iniciales, correspondiente a un personaje concreto, ya sea el propietario u otro personaje; pero, teniendo en cuenta el contexto y un origen en las inscripciones como deidad protectora, no deberíamos descartar una referencia bíblica, como pudiera ser *Lucas*.

Otra opción alternativa es retomar el discurso de la asignación del rostro del *dominus* al período de la tetrarquía, con una gran semejanza con el bronce de Licinio y de significación cristiana. Aunque la abreviatura esperada para Licinio debería ser LIC o LICI, cabe la posibilidad de una deformación o simplificación en LC en este contexto. La simultaneidad de dos abreviaturas, en la pierna delantera C y trasera del caballo LC en la escena A5, podría hacer referencia a las dos figuras preeminentes en el ensalzamiento del cristianismo en el Imperio hasta ese momento: los impulsores del Edicto de Milán, Licinio (LC) y Constantino (C).

## 4. El edificio y su tipología

En primer lugar, hay que mencionar que no hemos pretendido entrar en el debate del uso del edificio o de la propiedad, ni en los temas subyacentes a él, que son de gran alcance y

27. Diomedes y Alcides-Hércules hacen referencia al octavo trabajo de las yeguas carnívoras; la hiedra, por estar verde todo el año, representa la inmortalidad y se relaciona con Dionisos y Apolo (López Terrada, 2005: 31).

28. Existen dificultades de interpretación en su vinculación cristiana; por un lado, se conocen cruces parecidas en numismática, con los cuatro extremos ancorados, o solo el extremo inferior, en unión con el ancla. Por otro, se asocia a las marcas en cruz de *fibulae* del territorio franco del siglo IV, símbolos que se cree que son de origen germano o sármata, como distintivo de clan *tamgas*, ya que los vándalos tienen ascendencia sármata y era habitual marcar los caballos con ellos, sobre los que France-Lanord (1963: 31) cree que no se pueden considerar cruces cristianas por su variabilidad: «Ce décor, dont le point de départ est une croix, est-il simplement varié à des fins ornementales, ou aurait-il constitué une sorte de signe distinctif de tribu ou de clan, analogue aux —tamgas— que l'on retrouve sur les ornements avars o Sarmates?».

dificultad, pero nos vemos obligados a hacer como mínimo una pequeña reflexión sobre el edificio, ya que en caso contrario podría dar la sensación de que el trabajo estuviera incompleto. Por todo lo expuesto hasta ahora, no parece que el mosaico nos pueda indicar un uso concreto del edificio, al utilizar simbolismos polivalentes; es más, creemos que cualquiera de las propuestas actuales sobre su uso podrían encajar sin problemas con las afirmaciones del presente trabajo.

Sólo analizaremos la tipología constructiva de las dos salas, la circular absidata y la cuadrilobulada, que es en la práctica la característica más clara, aparte de los baños. La forma circular con cuadro ábsides es la tipología característica de los vestíbulos, en época clásica muy utilizada en accesos a los baños como *apodyterium* o *frigidarium*; estrictamente como vestíbulo, en la villa de Diocleciano en Split (Nikšić, 2011), o en otros usos minoritarios. El mundo cristiano reutilizará este espacio como baptisterio, que no es más que un vestíbulo destinado al rito iniciático, y que da acceso al templo física y figuradamente.

Por otro lado, tenemos pocos ejemplos de salas tetraconques; los investigadores la asimilan a espacios trilobulados de representación o *stibadia* (Ellis, 1991), pero, por mucho que nos empeñemos en no tener en cuenta el ábside de acceso, la sala de Centcelles no es trilobulada. Martín Vielba y Rovira (2012-2013: 179 y fig. 29) exponen algún ejemplo interesante, como la sala del *caldarium* de Numisia Prócula y el *martyrium* de la basílica de San Leónidas. La conclusión es poco gratificante: el conjunto de las dos salas corresponde a un vestíbulo que da acceso a una sala principal, con múltiples posibilidades respecto a su función.

Creemos imprescindible destacar el conjunto de Lechaion, ya que es el único ejemplo que incorpora a la vez las dos tipologías de sala centralizada. La basílica de San Leónidas cerca de Corinto (fig. 5) es de principios del siglo V (Volanakes, 1976) y, con alguna diferencia, tiene grandes similitudes con Centcelles. La función de este edificio es clara; en el centro de la sala circular absidata se ha encontrado un baptisterio y la cuadrilobulada corresponde al *martyrium* de San Leónidas; posteriormente, al lado de este conjunto se construirá una basílica. Proponer estos usos para Centcelles, aunque sea para la segunda fase en que se reutilizan las estructuras existentes, es un enorme problema, porque nos devuelve a la casilla de salida, a las tesis del arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1921) y sus debilidades argumentales expuestas, entre otros, por Camprubí (1953). Pero parece que se empieza a explorar este camino con propuestas como la de Martín Vielba y Rovira (2012-2013), al plantear el uso termal y su reutilización cristiana.

## 5. Conclusiones

Una revisión de las propuestas actualmente enfrentadas, la del *dominus*, la militar, la imperial e incluso la episcopal, muestran puntos en común que confieren al mosaico la voluntad de representar un poder unipersonal e individualista, que se nutre de un realismo cotidiana-

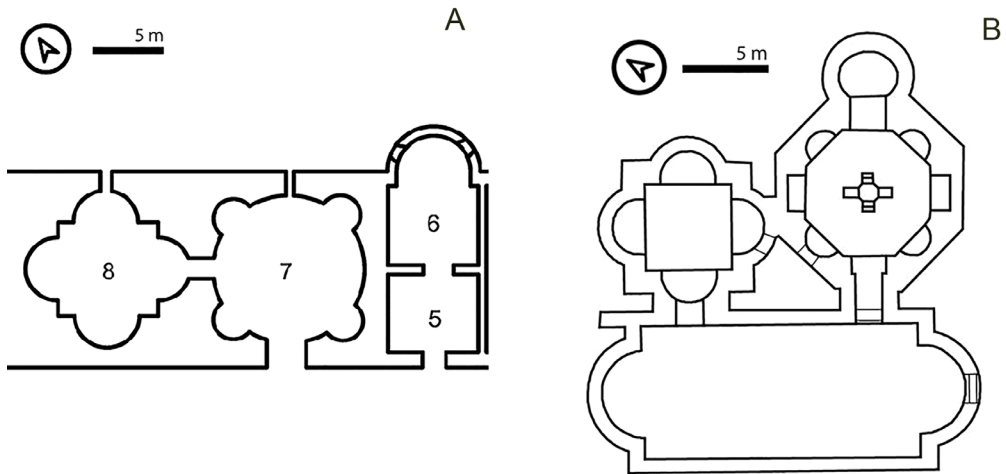


Fig. 5. 5a. Planta de las dos salas principales de Centcelles (Hauschild y Arbeiter, 1993); 5b. Detalle del conjunto episcopal de Lekaion, dedicado a San Leónidas en la Hélade (Volanakes, 1976: fig. 1b).

no. Todas parten de Schlunk, con tres puntos clave: el *dominus* del friso A; los sedentes, y más concretamente el objeto que sostiene la escena con *herma*, y que siempre se resuelve con la misma tesis iniciada por Schlunk —el *dominus* corresponde al propietario-comitente del edificio donde se ensalza su *virtus*, también los sedentes se vinculan al mismo personaje con diversas suertes de repetición— y finalmente el objeto debe poseer un valor de riqueza material, representando la importancia del personaje. La diferencia con Schlunk es que la figura del emperador a mediados del siglo IV en Occidente es todavía semidivina, que nutre de sentido varios aspectos del mosaico, como su distribución e importancia, que no logran explicar las demás y que incluso ignoran. Todas estas variantes de la corriente que podríamos llamar «aristocrática» han tendido a reforzarse y radicalizarse en los últimos años, con las propuestas femeninas de Warland, incluso en la episcopal (Isla, 2002: 48), que propone que la *venatio* debe representar los gustos del obispo («mandó reproducir una de sus actividades preferidas», previa al episcopado); exagerando esta afirmación, a nadie se le ocurre decir que a Santa Constanza le gustaba ir de pesca, a partir de las escenas del friso inferior de su mausoleo. También en el objeto siguen el mismo patrón, al proponer la lámina áurea.

Es cierto que los modelos aristocráticos son adoptados por la jerarquía eclesiástica (Manzi, 2004: 207 ss.), pero no los valores morales de sus representaciones artísticas en contextos cristianos, por lo que hemos considerado la necesidad de retomar una línea olvidada, la moralizante, donde se exalta la victoria de la comunidad cristiana y su jerarquía, con una componente moral, tal vez todavía diluida. Se trata, por tanto, de un «simbolismo moralizante» que utiliza los modelos clásicos estilísticos y alegóricos reinterpretados, como la *virtus* aplicada a Ambrosio, o la figura sedente del filósofo-emperador, a una figura bíbli-



ca (tal vez los evangelistas), el orante *pietas* o el ciclo anual báquico. Ni siquiera en época clásica sería posible aceptar ciertos realismos cotidianos, al estar plagados de simbolismo y alegorías religiosas paganas, en los ciclos báquicos o en la estandarización de modelos repetidos hasta la saciedad. Tampoco existe constancia de que junto a escenas bíblicas se haya representado la vida cotidiana. La cúpula no es un soporte figurativo demasiado utilizado por el mundo romano, pero sí en la tradición cristiana de las catacumbas.

El mosaico de Centcelles habría sido realizado por artesanos expertos, que hasta el momento trabajaron para sectores oficiales con repertorios de temática clásica y que la adopción del cristianismo por el Imperio hace que se deban adaptar a la nueva realidad; eligen lo más cercano que encuentran en la musivaria romana y que dominan: los mosaicos báquicos del ciclo anual, con una componente ideológica cercana, y lo funden con temáticas cristianas, representando escenas testamentarias en un friso lineal, dividido por columnas salomónicas alternando la dirección de las hendiduras, al estilo de los sarcófagos o de las catacumbas. Es cierto que durante un siglo, desde el edicto de tolerancia de Constantino, hubo tiempo suficiente para madurar el formato de grandes obras en cúpula, pero los constantes cambios de criterio en la política religiosa habrían mantenido la ascendente clásica; la prohibición expresa del culto romano de Teodosio generó una revolución estilística muy rápida que, en poco tiempo, a inicios del siglo V, habría acabado con los rasgos paganos que Centcelles todavía conserva, al pertenecer al período inicial donde se realizan los primeros intentos adaptativos y donde el cristianismo no ha encontrado su propio lenguaje. Así, adapta el friso inferior de la *venatio* clásico, pero en la modalidad de caza del ciervo con redes en alegoría a las almas cristianas, y trastoca la figura del *dominus* por la más representativa de su época en la lucha de la Iglesia, la de Ambrosio de Milán, ensalzando a la vez a los valedores del Edicto de Milán, Licinio y Constantino.

Himerio de Tarragona se convertiría en cómplice de la consolidación de la primacía pontifical en Occidente, invistiendo al tarraconense con la misión de difundir el mensaje de la decretal al resto de obispos de la Península; las razones que se establecen son dos: la antigüedad del sacerdocio y la capitalidad provincial de la Tarraconense romana. En resumen, se podría establecer una sintonía entre Ambrosio, como representante del poder imperial eclesiástico en Occidente, el papa Siricio e Himerio de Tarragona, como defensores de la ortodoxia moderada, con el objetivo de facilitar la incorporación a la fe católica de los que profesan corrientes agnósticas y radicalismos. Consideramos que es en este momento, 380-397, cuando se conforma el mosaico, transmitiendo la idea de una ortodoxia de Nicea moderada y de la victoria de la Iglesia.

El programa figurativo propuesto se basa en el ciclo litúrgico anual, ya planteado por Arce (2006), pero que no desarrolla, dividido en cuatro secciones a la par que las estaciones del año. En el eje sur, Adviento y Navidad, que como vemos en Gregorio Nacianceno conlleva alegría en un contexto de sufrimiento, y que asociamos a la *mappa*, que es a la vez símbolo del nuevo año y del sacrificio del circo; a Adán, vinculado a la venida de Cristo, y a la muerte, en el friso de la *venatio*, representados por la villa y el *genius cucullatus*. Al este, el ciclo pascual y el bautismo, símbolo de la resurrección en carne, del que Lázaro puede

ser representativo. Al norte, el sector más importante, la resurrección en espíritu tras la muerte y la entrega y difusión del mensaje divino al mundo en Pentecostés/Shavuot, con un objeto incierto que creemos que es la representación de las manos veladas, en actitud de recibir los primeros frutos de la tierra en alegoría de la Ley; tanto el ciclo de Jonás como de Noé representan también el renacimiento tras un período de zozobra, ya sea en el vientre de la ballena o en el Diluvio Universal. Finalmente, al oeste, el tiempo ordinario, de lectura y catequesis, relacionado con el orante Daniel entre los leones, Alcestis y Admeto y la caza con redes de las almas cristianas, asimilando tal vez a Ambrosio con Heracles, dando sentido al hecho de que «el genio de la muerte aparte la vista» del *dominus* (Arbeiter, 1988-1989: 214). En una reflexión de cariz más amplio, Centcelles podría representar el punto de contacto entre el ciclo estacional clásico y el tetramorfo.

## Bibliografía

- ALFÖLDI, A., 1934, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 49, 1-118.
- AMO, M.D. del, 1995, *Estudio preliminar de la escena B-5 de la cúpula de Centcelles con la mujer y el personaje entronizado*, Barcelona.
- ARBEITER, A., 2002, Puntualizaciones relativas al estado actual del debate, en J. ARCE (ed.), *Centcelles: El monumento tardo-romano. Iconografía y arquitectura*, «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 Magencio, *Butlletí Arqueològic* 10-11, 193-244.
- ARBEITER, A. y KOROL, D. (eds.), 2015, *Der Kuppelbau von Centcelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín.
- ARCE, J., 1977-1978, Retratos imperiales tardo-romanos de Hispania: la evidencia epigráfica, *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 253-268.
- ARCE, J., 1994, Constantinopla, Tarraco y Centcelles, *Butlletí Arqueològic* 16, 147-165.
- ARCE, J., 1998-1999, Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal, *Anas* 11-12, 155-161.
- ARCE, J., 2002, Nuevas reflexiones sobre la iconografía de la cúpula de Centcelles, en J. ARCE (ed.), *Centcelles: El monumento tardo-romano. Iconografía y arquitectura*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 11-20.
- ARCE, J., 2006, Obispos, emperadores o propietarios en la cúpula de Centcelles, *Pyrenae* 37.2, 131-141.
- BAUMSTARK, A., 1953, *Liturgia comparada*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona (2005) (versión original *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiens*, Col. «Irénikon», Chevetogne-París, 1953).

- BEIGBEDER, O., 1995, *Léxico de los símbolos*, Ed. Encuentro, Madrid.
- BIEDERMANN, D., 2015, Die ornamentale Gliederung des Dekors im Kuppelsaal von Centelles, en A. ARBEITER, y D. KOROL (eds.), *Der Kuppelbau von Centelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín, 235-239.
- CAMPURBÍ, F., 1953, *El monumento paleocristiano de Centelles (Tarragona)*, Barcelona.
- CUMONT, F., 1932, L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome, *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 81-105.
- DARDER, M., 1993-1994, El mosaic circenc de Barcino. Implicacions iconogràfiques a partir de les aportacions semàntiques, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi VII-VIII*, 371-402.
- DINCKLER, E., 1935, *Die ersten Petrusdarstellungen*, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, Marburgo.
- DI STEFANO, G., 1997, Notizie preliminari sui mosaici della villa di età imperiale di Giarratana e della chiesetta bizantina di Kaukana nella Sicilia orientale, en *Atti del IV Colloquio AISCOSM (Palermo, 9-13 de dicembre de 1996)*, Rávena, 199-216.
- DOMÈNECH I MONTANER, L., 1921, *Centelles: baptisteri i cellae-memoriae de la primitiva església metropolitana de Tarragona*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona.
- DUVAL, N., 2002, Le problème d'identification et de datation du monument de Centelles, près de Tarragone, *Antiquité Tardive* 10, 443-459.
- DULAËY, M., 2001, *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- ELLIS, S.P., 1991, Power, Architecture and Decor: How the Late Roman Aristocrat to His Guests, en E.K. GAZDA (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Michigan, 117-134.
- ENNAÏFER, M., 1983, Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 95, 817-858.
- ESTEBAN LORENTE, J., 2002, *Tratado de iconografía*, Ed. Istmo, Madrid.
- FIGUERAS, P., 2004, Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (V), *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, H.ª Antigua* 15, 241-276.
- FILACCHIONE, P., 2005, L'orante cristiana tra la simbologia e iconografia del reale, *Salesianum* 67, 157-169.
- FOURLAS, B., 2015a, Überlegungen zur Bedeutung der Brandzeichen des Pferdes des sogenannten Jagdherrn im Kuppelmosaik von Centelles, en A. ARBEITER, y D. KOROL (eds.), *Der Kuppelbau von Centelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín, 171-176.
- FOURLAS, B., 2015b, Zur Deutung der Kathedra-Szenen: die ›mappa‹, der ›Weihrauchschwenker‹ und die Kathedren im Kuppelmosaik von Centelles, en A. ARBEITER, y D. KOROL (eds.), *Der Kuppelbau von Centelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín, 289-297.
- FRANCE-LANORD, A., 1963, Un cimetière de Lètes à Cortrat (Loiret), *Revue archéologique* 1963/1, 16-35.
- GEAREY, JR., 1999, *The persecution of Licinius*, University of Calgary, <<http://prism.ucalgary.ca/handle/1880/25021>> (Master of Arts Thesis).
- GÓMEZ PALLARÈS, J., 1997, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 1998, *El círculo de la sabiduría. Diagramas de conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2011, El Tetramorfo, *Revista Digital de Iconografía Medieval* III/5, Universidad Complutense de Madrid, 61-73.

- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L., 2012, El tránsito del rollo al códice. Un viaje a los orígenes del códice y de nuestra concepción material del libro, *Tenth International Conference on the Book*, Barcelona.
- HACHLILI, R., 2009, *Ancient Mosaic Pavements: Iconographic themes, issues and trends*, Brill, Leiden-Boston.
- ISLA, A., 2002, La epifanía episcopal de los mosaicos de la villa de Centcelles, en J. ARCE (ed.), *Centcelles: El monumento tardo-romano. Iconografía y arquitectura*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 37-50.
- JASTRZĘBOWSKA, E., 1979, Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, *Recherches augustiniennes* 14, 3-90.
- KIILERICH B., 2011, Centcelles - et gådefuldt monument ved Tarragona, *Klassisk Forum* 2011/2, 64-78.
- KITZINGER, E., 1995, *Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean art 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- KLAUSER, T., 1959, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst II, *Jahrbuch für Antike und Christentum* II, 115-145.
- KOVACS, M., 2015, Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike – Überlegungen zu Funktion und Bedeutung, en A. ARBEITER, y D. KOROL (eds.), *Der Kuppelbau von Centcelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin, 251-261.
- LAHUSEN, G. y FORMIGLI E., 2001, *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik*, Ed. Hirmer, Múnich.
- LEVI, D., 1941, The allegories of the months in Classical Art, *The Art Bulletin* 23.4, 251-291.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1991, La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo, en A. GONZÁLEZ BLANCO, F.J. FERNÁNDEZ NIETO y J. REMESAL (eds.), *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía en Homenaje al profesor Dr. D. José M.<sup>a</sup> Blázquez Martínez al cumplir 65 años*, 497-512.
- LÓPEZ TERRADA, M.J., 2005, El mundo vegetal en la iconografía clásica y su representación artística, *Ars Longa* 14/15, 27-44.
- LORENZ, K., 2010, Bilderkreise: Visuelles und religiöses Wissen im Kuppelsaal der Villa von Centcelles, *Religion und Bildung*, 197-221.
- LOWRIE, W., 1901, *Monuments of the Early Church*, The Macmillan Co., Londres.
- MACKIE, G., 1995, Symbolism and Purpose in an Early Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, *Gesta* 34/2, 91-101.
- NAGY, L., 2010, Egy intercisai Alkéstis-relief és párhuzamai. Halott mitológiai alakok ikonográfiájának problémái a kora császárkori művészetben, en B. SZILVIA y V. PÉTER (eds.), *Actas del Congreso sobre Roma Clásica de Jóvenes Arqueólogos II*, Zs.-Szabó Á., Budapest.
- MANZI, O., 2004, Formas de representación del poder: la influencia de Roma, *Temas Medievales* 11, 207-218.
- MARTÍN VIELBA, O. y ROVIRA SORIANO, J., 2012-2013, Centcelles, unes termes romanes, *Butlletí Arqueològic* 34/35, 173-224.
- MAXFIELD, V., 1972, *The Dona Militaria of the Roman army*, Durham E-Theses, Durham University.
- MAZZEI, B., 2010, *Il cubiculi degli apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta*, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Ciudad del Vaticano.
- MEISCHNER, J., 1986, Die Porträtkunst der ersten und zweiten Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft Konstantins: 293 bis 324 n.Chr., *Archäologischer Anzeiger* 1986, 223-250.
- NEES, L., 2002, *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford.
- NIKŠIĆ, G., 2011, Diocletian's Palace, design and construction, en G. VON BÜLOW y H. ZABEHLICKY (eds.), *Bruckneudorf und Gamzigrad: spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-*

Raum, *Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. bis 18. Oktober 2008*, Bonn, 187-202.

OZOLIN, N.N., 2001, Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках эволюции византийского извода (*Iconografía ortodoxa de Pentecostés. Origen, evolución y su derivada bizantina*), Moscú.

PANI ERMINEI, L., 1975, Il santuario del martire Vittorino Amiternum. Note sulla sua origine, *Rivista di Archeologia* 111, 95-105.

PÉREZ, M., 2013, *Tarraco en la Antigüedad Tardía. Cristianización y organización eclesiástica (siglo III al VII)*, Arola Editors, Tarragona.

PRIGENT, P., 1995, *L'arte dei primi cristiani: l'heredità culturale e la nuova fede*, Ed. Arkeios, Roma.

RECIO VEGANZONES, A., 1998, Il mausoleo di Centelles (Tarragona) del 350-355 circa: Lettura e interpretazione iconografica di alcune scene musive del registro «B» della cupola, *Domum Tuam Dilexi*, 709-737.

REMOLÀ, J.A., 1998, Recents intervencions arqueològiques a Centelles (1996-1997), *Estudis de Constantí* 14, 30-60.

REMOLÀ, J.A., 2002, Centelles y las villae de Tarraco durante la antigüedad tardía, en J. ARCE (ed.), *Centelles: El monumento tardo-romano. Iconografía y arquitectura*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 97-112.

REMOLÀ, J.A. y PÉREZ, M., 2013, Centelles y el Praetorium del comes Hispaniarum Asterio en Tarraco, *Archivo Español de Arqueología* 86, 161-186.

RUIZ DE ELVIRA, A., 1963, Mitografía, *ANUM* 22, 91-155.

SALMON, P., 1955, *Étude sur les insignes du pontife dans le rite romain. Histoire et liturgie*, Officium Libri Catholici, Roma.

SALZMAN, M.R., 1991, *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity (The Transformation of the Classical Heritage)*, University of California Press, Berkeley.

SEZNEC, J.A., 1940, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (título original

*La Survivance des Dieux antiques*), Taurus, Madrid.

SCHLUNK, H., 1988, *Die Mosaikkupel von Centelles* (aus dem Nachlass für dem Druck bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von A. Arbeiter), Maguncia.

SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T., 1962, *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centelles*, Excavaciones Arqueológicas en España 18, Madrid.

SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T., 1978, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit, Hispania Antiqua*, Philipp von Zabern Verlag, Maguncia.

SENIOR, D., 1998, *Abingdon New Testament commentaries: Matthew*, Abingdon Press, Nashville.

SOTOMAYOR, M., 1962a, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Facultad de Teología, Granada.

SOTOMAYOR, M., 1962b, Notas sobre la orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano, *Analecta Sacra Tarraconensia* 34/1, 5-20.

SOTOMAYOR, M., 2006, La iconografía de Centelles, enigmas sin resolver, *Pyrenae* 37.2, 143-173.

STROTH, F., 2015, Neue Überlegungen zur Szene B4 in Centelles, en A. ARBEITER, y D. KOROL (eds.), *Der Kuppelbau von Centelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Iberia Archaeologica 21, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín, 187-190.

TARLOW, S. y STUTZ, L.N., 2013, *The Oxford Handbook of the Archaeology of Death and Burial*, Oxford University Press, Croydon.

VOLANAKES, K., 1976, Τα παλαιοχριστιανικά βαπτιστήρια της Ελλάδος, *Vivliotheke* 84, 55-66.

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

WARLAND, R., 2002, Die Kuppelmosaiken von Centcelles als Bildprogramm spätantiker Privatrepräsentation, en J. ARCE (ed.), *Centcelles: El monumento tardeo-romano. Iconografía y arquitectura*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 31-35.

WILPERT, J., 1930, *Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der christlichen Archäologie. Rückblick auf eine fünfundvierzigjährige wissenschaftliche Tätigkeit in Rom*, Herder & Co., Friburgo de Brisgovia.

ZANKER, P., 1995, *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, C.H. Beck, Múnich.

ZANKER, P. y EWALD B.C., 2004, *Mit Mythen leben: Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Hirmer, Múnich.

ZIMMERMANN, N., 2002, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Supl. 35.