

Joan Gómez Pallarès

CENTUMCELLAE, LA CÚPULA Y SU ICONOGRAFÍA MUSIVA:
INDICIOS PARA SU INTERPRETACIÓN DESDE LA FILOLOGÍA
WILAMOWITZIANO MORE*

Mucha es la bibliografía que ha generado la interpretación del conjunto edilicio de Centcelles (en el municipio de Constantí, Tarragona, España), tras su redescubrimiento¹. Por ello he preferido valirme, para no cargar en exceso el aparato de notas, de lo que he considerado una suerte de resúmenes que las dos principales corrientes de opinión sobre el monumento han publicado en los últimos años: por un lado, la representada por HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993 (con todo el bagaje previo de SCHLUNK, *Mosaikkuppel*, 1988); por el otro, la representada por algunos de los trabajos publicados en ARCE, *Centcelles*, 2002.

Nacen estas páginas por el interés que despierta Centcelles como *unicum* (en mi opinión, un *semel constructum*²) en el mundo romano tardío y porque, por esa razón y por

* Este trabajo debe mucho a las conversaciones que su autor ha podido mantener con el arqueólogo y conservador del MNAT, Dr. Josep Antón Remolà, en dos sesiones de trabajo mantenidas a lo largo del año 2006, en que estuvimos analizando el contenido de una versión anterior de este trabajo a la luz (nunca mejor dicho) de los diarios de excavaciones de 2004-2005. La revisión de las excavaciones alemanas llevada a cabo por Remolà, además de sus trabajos publicados sobre la cerámica común de Centcelles (uid. su bibliografía completa en www.remola.com), no sólo permiten proponer una datación mucho más realista de este edificio singular, sino también una reinterpretación del mismo, a la exclusiva luz de las evidencias arqueológicas, iconográficas y textuales e intentando huir el máximo posible de interpretaciones hipotéticas de las mismas. Por supuesto, la responsabilidad de cuanto aquí se va a leer es exclusiva de su autor. El adjetivo *wilamowitziano*, que figura en el título del artículo, alude a la visión de la filología clásica de U. von Wilamowitz-Möllendorff, expresada en las primeras páginas de su *Geschichte der Philologie*, Berlin 1927, que es la mía.

Quiero dedicar este trabajo a Silvio Panciera, de quien tanto he aprendido leyendo, escuchando, viendo desde un ya lejano mes de octubre de 1988.

¹ Para una historia del monumento y de sus vicisitudes, cf. TARRATS BOU, *Centcelles*, 2002.

² Creo que su estructura de doble columna y la voluntad expresa y explícita de Constantino de construir un mausoleo para su hija Constanza, impiden afirmar que el mausoleo de la Santa, en Roma, es un paralelo equiparable a aquello que conocemos de Centcelles. Ni la disposición arquitectónica del edificio cupular ni la

mi proximidad al estudio de los mosaicos con inscripción³, la cúpula musiva de Centcelles siempre me ha atraído. Pretenden estas páginas, en la medida de lo posible, ser coherentes con las evidencias que he podido detectar en las aportaciones de las dos corrientes de opinión, con las evidencias que la arqueología real del lugar presenta y, en lo que yo conozco de ese mundo, con las evidencias de sus textos y de sus mosaicos. Quieren, en pocas palabras, ser respetuosas con aquello que pide ARBEITER, *Centcelles*, 2002 al final de su trabajo (p. 8): “por muy dispares que sean nuestras opiniones...únicamente hay una verdad histórica...El camino hacia ella se allanará en la misma medida en que logremos...ensanchar el fundamento de los datos que puedan ser reconocidos por todos”. En mi opinión, no obstante, el camino hacia la verdad histórica no nacerá del consenso entre quienes opinemos, sino de que, entre unos y otros, consigamos aportar datos congruentes con la realidad material, cultural y espiritual del entorno de *Tarraco* entre finales del siglo IV d.C. e inicios del siglo V d.C., que nos permitan ofrecer un discurso interpretativo lógico y coherente con esa realidad, datos, en suma, “que puedan ser reconocidos por todos”, pero no por consensuados sino por incontestables.

En la interpretación de HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993 (y en toda la bibliografía que ambos han producido sobre el tema) no se ofrece, que yo haya podido localizar, una explicación razonada y satisfactoria sobre la relación entre los círculos (numerados aquí de abajo hacia arriba) de decoración musiva 1 (escenas de caza y de una *uilla*) y 2 (escenas bíblicas), en relación con 3 (en la interpretación de los estudiosos alemanes, con representaciones de figuras imperiales)⁴. Tampoco se ofrece tal explicación entre lo que ellos interpretan como escenas “de muerte” (círculos 1 y 2), con las escenas con personajes sentados (círculo 3), que nada tienen que ver con la muerte (HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, pp. 108-113). En su propia argumentación, además, interpretan el círculo 1 bajo la perspectiva de la muerte (HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, pp. 100-103), con atribuciones dudosas por falta de paralelos incontrovertidos, como que el único jinete encapuchado “se revela como el emisario de la muerte” (p. 102)⁵. Todo ello choca con la realidad que la arqueología y la iconografía nos

intención con la que fue construido, permiten decir que Santa Constanza sea un paralelo válido en toda su extensión. Eso sí: tiene una planta ovalada y tiene decoración musiva, aunque no en su cúpula, pero también tiene doce pares radiales de columnas, con capiteles y cimacios, también radiales, que reciben una arquería de ladrillo, que constituye el núcleo central, que es donde se encuentran los mosaicos. Esto último nada tiene que ver con la construcción que hoy conocemos y estudiamos en Centcelles. Por lo demás, en Santa Constanza se encontraba el sarcófago de la hija de Constantino (ahora en los Museos Vaticanos), mientras que en el interior de Centcelles no hay indicios de uso funerario.

³ Cf. GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997, n. T 4, pp. 143-144, donde estudié y expliqué las marcas *L C* sobre las grupas de los caballos del primer círculo de decoración musiva, y GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía*, 2002. Aunque las inscripciones sobre las grupas carecen de matiz cultural alguno, como muestro en GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997, no es menos cierto que por la interpretación iconográfica del círculo 2 - cf. *infra* - de Centcelles, estas inscripciones tendrían que haber sido incluidas en GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía*, 2002 y no en GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997. Sirva esta nota para enmendar mi anterior error de clasificación.

⁴ Del cénit, que sería 4, nada se puede decir, pues ha prácticamente desaparecido: no puede formar parte del argumentario de nadie que haya observado con atención la cúpula. Para hacerse una idea del conjunto, *uid.* lámina 4 de este trabajo.

⁵ No vale, metodológicamente hablando, que uno aporte como paralelo algo que uno interpreta según las conveniencias de su hipótesis, como pasa, por ejemplo, con el tal jinete del círculo 1 en relación con el sarcófago

muestran. Tras haber analizado todos los conjuntos musivos de *Hispania* con inscripciones (en GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997 y GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía*, 2002), que poseen aquello que es el elemento distintivo de la cúpula musiva de Centcelles (“un caractère narratif” a través de las imágenes⁶), creo que una premisa es necesaria para que cualquier posible explicación sobre la cúpula sea aceptable: tiene que respetar el carácter narrativo único de las imágenes de los tres círculos reconocibles que conserva el mosaico.

Quiero con esto decir que cualquier interpretación que proponga distintos ejes narrativos para, por ejemplo, los círculos 1 y 2 (pongamos por caso, “la muerte”), en relación con el círculo 3 (pongamos por caso, personajes imperiales en escenas de homenaje), no puede ser estimada en su globalidad como hipótesis interpretativa de Centcelles porque falla en su presupuesto básico: todos los conjuntos musivos romanos hasta hoy conservados, conocidos y estudiados, observan esta “norma” de la unidad de contenido (sea del tipo que sea y la reconozcamos o no: esto ya es “harina de otro costal”). Uno podría proponer, por ejemplo, si se aceptara que el espacio excavado en la sala cupular es una cripta (¡aunque no ha habido jamás allí evidencia alguna de enterramiento!: no sabemos, a día de hoy, y con datos arqueológicos no hipotéticos, cuál era el uso reservado a ese espacio subterráneo), dada la interpretación que hacen HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993 de los círculos 1 y 2, que la unidad narrativa fuera “la Muerte”. Pero para ello hay, a mi modo de ver las cosas, obstáculos insalvables, que no han sido resueltos: lo es, por ejemplo, que en el círculo 1 se dé preeminencia absoluta (jerarquía física y de emplazamiento, la llamaría yo) a una representación natural del *dominus*, del comandatario representado⁷, que podría ser quizás metafóricamente identificado con el Buen Pastor (que se encuentra encima de su cabeza, también en la parte Norte y mirando al Sur: círculo 2), pero que en ningún caso puede ser identificado con las representaciones de ninguna de las dignidades imperiales, que es como pretenden los alemanes interpretar los personajes del círculo 3⁸. Y más si se tiene en cuenta (cf. *infra*), que la decoración musiva empezó por el cénit de la cúpula y finalizó por la base de la misma. Con el tema dominante de la Muerte, me parece imposible de explicar, además, que la decoración se conciba y, físicamente, empiece por la cúpula con una representación de dignidades imperiales sentadas

romano, reproducido en su lámina de p. 103, que fue identificado por B. Andreae como un *genius cucullatus*: HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, p. 103, confiesan que “existen sustanciales diferencias entre este personaje” - i.e. el encapuchado del círculo 1 de Centcelles- “y los genios de los sarcófagos”. Y si existen sustanciales diferencias, no parece posible una identificación entre el personaje de Centcelles, por una parte, y el del sarcófago, por la otra. Por no decir que la identificación de Andreae no está exenta de controversia o que *cucullati* los hay, también, en la pintura parietal romana o en los mosaicos (a efectos técnicos, viene a ser lo mismo), con otros significados bien distintos al funerario: por ejemplo, es una representación habitual para la iconografía metafórica del Invierno.

⁶ Sigo a GRABAR, *Voies*, 1979, p. 47.

⁷ Su mirada, desde el Norte y dirigida directamente hacia el Sur, “da la bienvenida” al visitante que penetra en el edificio cupular por la puerta original, efectivamente abierta al Sur, sin olvidar que encima de ese Sur (y creo que eso no es casualidad), se encuentra la representación idealizada de la *uilla* a la que se entra.

⁸ No por el hecho de que no vea como posible una identificación, sino porque ellos mismos ya dan por imposible que si en 3 hay “escenografía” imperial, en 1 seguro que no la hay; es decir, yo digo que, en clave “interpretación imperial”, tal identificación no es posible; en otras claves interpretativas, como propongo más abajo, lo veo posible y defendible.

que, después, son sustituidas en el círculo 1 por un *dominus* que, sin duda, estaría en un plano narrativo distinto y nada tendría que ver con lo que se cuenta en el círculo 3⁹. Por otra parte, una “presidencia” de la sala con cúpula, atribuida por la iconografía (en el círculo 1) al *dominus*, me parece irreconciliable con la “presidencia” que, por encima de todo menos de Dios, debieran ostentar los emperadores (un cambio de “presidencia” me parece absolutamente chocante y más si, como se ha demostrado, la decoración de la cúpula empezó por su cénit). Finalmente, los emperadores (si fueran tales, claro), se encontrarían encima de la imagen del Buen Pastor (círculo 2), cuando la iconografía cristiana siempre hace presidir, en la parte más alta (por lo menos, más alta que la de las dignidades terrenales: es cierto que no podemos saber qué contenía el cénit de la cúpula) a la representación de Jesucristo. Finalmente, una interpretación que pivota sobre la Muerte me parece difícil de defender en un espacio edilicio pensado para la habitación y la representación, que no presenta ninguna evidencia material de uso funerario. En mi opinión, pues, la iconografía que vemos en Centcelles, tal y como la vemos y tal y como fue concebida (un programa ideado y ejecutado desde la cúpula hasta la base del mosaico), desmiente por ella misma la identificación de figuras imperiales (sea cual sea la escena que representarían) en relación con los círculos 1 y 2, que propusiera la corriente de opinión representada por HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, porque no consigue conciliar una explicación conjunta y coherente (sin contradicciones internas) de los mensajes iconográficos de los círculos 1 y 2 con los del círculo 3.

La explicación del espacio en el subsuelo de la cúpula, que tanto condiciona a los estudiosos alemanes porque la identifican con un uso funerario (indemostrable para el interior del edificio, con los datos arqueológicos que tenemos hoy en la mano), puede ser más sencilla: un ciudadano, cristiano de amplios intereses, entre los cuales se contarían los culturales (conocimiento y placer por la observación de escenas bíblicas), los económicos (no sólo tenía que tener una gran solvencia monetaria sino, quizás, también intereses en la producción agrícola de la zona) y, quizás, los político-religiosos (podría tratarse, por las imágenes que transmite el mosaico, de un dignatario político o religioso o ambas cosas, de la vecina *Tarraco*), “firma” (con su representación física en el círculo 1) y hace ejecutar un proyecto edilicio con las características del que conocemos en Centcelles: con un programa decorativo guiado por un solo eje narrativo (que es el que emana de sus características como comandatario) y con unos objetivos, evidenciados por la arqueología, de habitación y, por lo menos, de recreo (Centcelles cuenta con espacios para ambas cosas, incluidas unas termas que fueron terminadas y utilizadas). No se trata, por lo tanto, de afirmar que “es muy difícil interpretar la remodelación de una sala inconclusa de una villa en mausoleo con cripta” (HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, p. 46), sino de decir que estamos ante un proyecto edilicio, del que no tenemos evidencias que quedara inconcluso (como tanto se repite en la bibliografía actual), que disponía (en un entorno claramente suburbano y rural, a no más de 5 km de *Tarraco* por la salida de la ciudad ocupada - en la cronología de Centcelles -, hacia el suroeste por la necrópolis paleocristiana del río Francolí) de zonas de habitación, de termas y de una zona

⁹ Dejo el círculo 2 al margen, porque tanto para un *dominus* cristiano como para unos emperadores, también cristianos, la decoración con escenas bíblicas sería adecuada.

de representación y acogida, cupular, decorada con frescos (perdidos casi por completo) y con mosaicos, que “explicaban” al visitante cuanto el dueño quiso que de él se supiera, desde el momento mismo en que franqueaba el umbral de entrada. Ciertamente, la sala cupular dispuso, también, de un espacio subterráneo, pero de él desconocemos, en cualquier caso, el uso, aunque con seguridad (por la absoluta falta de evidencia arqueológica al respecto), éste no era funerario.

De lo que se trata aquí es de proponer una interpretación que no plantee, de entrada, inverosimilitudes con aquello que conocemos de la antigüedad tardía de la zona o de sus zonas de influencia y que ponga, de salida, encima de la mesa todos los elementos posibles, congruentes entre sí y consonantes con la realidad que conocemos de ese momento. No es descartable, por lo demás, que este subsuelo sea contemporáneo al momento de construcción y decoración del edificio cupular.

No hay más evidencias que las que los propios estudiosos alemanes resumen (HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993, pp. 32 y ss.): “la gran villa del siglo IV... responde al proyecto de una villa de planta rectangular alargada de enormes dimensiones, con un amplio sector para vivienda... la villa estaba, además, provista de baños y de una sala absidial abovedada... De una profunda reestructuración dan testimonio la construcción de una cripta y la decoración musiva de la sala con cúpula, amparadas por un mismo proyecto”. Pero ellos mismos demuestran que la decoración musiva de la cúpula fue una sola y su construcción de arriba hacia abajo (ARBEITER, *Centcelles*, 2002, p. 5, afirma que “los mosaicos de Centcelles se colocaron desde arriba abajo lo que significa que la constelación cuatripartita de los sentados en la zona C se ejecutó con relativa prontitud”): no se puede incluir, en una sola hipótesis de explicación, el concepto de una decoración musiva iniciada en la cima de la cúpula, relacionada con la cripta a través de la identificación con los emperadores y, al mismo tiempo, proponer que tras la representación de los emperadores, ese mismo proyecto incluía la representación de un *dominus* en una posición tan preeminente del círculo 1 (por lo tanto, entre la “cripta” y los círculos 2 y 3). Lo que aquí tenemos es, sin más, una gran *villa* de finales del siglo IV d.C. - inicios del siglo V d.C., con un importantísimo espacio de recepción y de acogida, cupular, construido y decorado al mismo tiempo, y dotado de zonas de habitación y de termas. Me parece, pues, necesario proponer que aquello que explique el monumento y su decoración musiva sea un solo programa iconográfico, encargado por un solo comendatario, que desarrolle un mensaje que no encuentre ningún tipo de contradicción ni en aquello excavado e identificado de la construcción, ni en la iconografía de los tres círculos más o menos conservados de la cúpula musiva, ni en el entorno social y cultural de la cronología del conjunto. Tenemos que partir, además, del dato ineludible (por el análisis del lecho del mosaico) de que la decoración musiva de la cúpula empezó por la cumbre y fue única y de que el espacio subterráneo en esa zona no tiene una explicación funeraria. En esta tesitura, la única hipótesis publicada que permitiría una interpretación conjunta de todas las imágenes de la cúpula, pero que hay que revisar pues también propone problemas no resueltos, además de olvidar algunos datos significativos (o que, por lo menos, yo no he sabido encontrar), es la que ha desarrollado en los últimos años, en diversos trabajos, Arce, trabajos que quedan recogidos y están citados a lo largo de ARCE, *Centcelles*, 2002.

Voy a intentar proponer una explicación que describa los elementos que yo percibo como indiscutibles (hechos de evidencia, les llamo aquí), que aporte todos los datos de que disponemos y que sea congruente con la idea de que estamos ante un comandatario, sin duda cristiano, que quiere ver representados en la decoración de la sala emblemática de su *uilla*, la sala de entrada y de recepción¹⁰, los rasgos que más le caracterizan, que más y mejor hablan, iconográficamente, de él.

Los hechos de evidencia iconográficos serían los siguientes (y sólo me voy a referir a aquellos elementos que puedo identificar sin dudas). No comento nada en especial de los datos arqueológicos, más allá de lo ya apuntado, porque creo que en los próximos años, en cuanto se publique la revisión de las excavaciones llevadas a cabo por el Instituto Arqueológico Alemán (Madrid), asistiremos a una nueva comprensión de la realidad fundacional de Centcelles.

Para el círculo 3:

a. En cuatro paneles encontramos agrupaciones de personas, alrededor de un personaje destacado (en principio, pues, cuatro, aunque uno de los paneles está casi por completo destrozado) de forma distinta a los demás, porque está sentado. Parece imposible (con la iconografía que hoy nos es dado conocer) que en actos públicos, los emperadores sean representados sentados tal y como los “veríamos” en Centcelles (si se aceptara la identificación de HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993): o se presentan solos en su dignidad máxima (no es el caso), o si se representan en conjuntos con público, siempre aparecen elementos de poder reconocibles (armas, escudos, estandartes, etc.; tampoco es el caso: cf. ARCE, *Reflexiones*, 2002, pp. 12-13 y notas 6 y 7, con todos los datos de paralelos iconográficos; además, ISLA, *Epifanía*, 2002, p. 43). En el único caso que conozco en que, en una escena de aparición pública del emperador, no identifico armas (el discurso del emperador en el arco de Constantino¹¹), la escenografía y las circunstancias son muy distintas a las de Centcelles y no puede señalarse como paralelo. Creo que éste es un dato muy a tener en cuenta, con el conjunto de paralelos iconográficos imperiales de la segunda mitad del siglo IV d.C. en la mano. Por otra

¹⁰ Esta sala fue construida, en mi opinión, al modo de un *oecus* musivo: un buen paralelo no cristiano para el concepto que aquí vemos desarrollado (en mi opinión, se trataría del comentario, compartido con los visitantes, de las imágenes que muestran los mosaicos), lo sería el de la *uilla* de Puente Genil, Córdoba, en que el comandatario hace representar en el *oecus* absidado de la casa, para mayor regocijo de sus invitados, una escena nilótica, con imágenes que narran una historia a lo largo del cuadro central y de los cuatro ábsides: cf. GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997, n. CO 3, pp. 82-87 y láminas 26 a-d. Otro paralelo, cuya cronología tiene que ser muy similar a la de Centcelles (aunque su iconografía, neutra, nos impida clasificarlo como cristiano o no cristiano), es el de la sala octogonal (probablemente también de recepción, aunque aquí los arqueólogos no se han pronunciado tan claramente), de 7,5 m de eje, de la *uilla* del Soto del Ramalete (Tudela, Navarra). En el emblema de este mosaico se representa (de una forma más estereotipada y no tan natural como en Centcelles es representado, por ejemplo, el personaje principal del círculo 1, el *dominus*) al dueño de la casa, el *dominus* de la *uilla*, mirando al espectador de frente y practicando su deporte favorito, la caza a caballo. El caballero es identificado por su nombre, con teselas a ambos lados de su cabeza: *Dulcinius*. Cf. GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997, n. NA 4, pp. 123-124, y láminas 48-49. La sala cupular de Centcelles, además, ocupa un lugar central en la planificación arquitectónica del conjunto, pues a su oeste queda la zona de los baños y a su este la zona de habitación, mirando desde el interior hacia el sur.

¹¹ Cf. GRABAR, *Arte*, 1980, pp. 202-203 y lámina 223.

parte, a partir de los fragmentos conservados, se hace imposible (en mi opinión, claro) decidir si los asientos que ocupan los personajes destacados son tronos (HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993) o catedras (ARCE, *Reflexiones*, 2002). Por lo tanto, no puedo aducir lo que ARCE, *Reflexiones*, 2002, p. 12, considera “clave iconográfica” para rebatir la teoría de la corriente de opinión contraria, a saber, que los asientos son *cathedrae* y no tronos imperiales. Quedémonos con que, en base a los personajes destacados, sentados, y a sus acompañantes, parece muy improbable que se trate de dignidades imperiales, pero no por el tipo de asientos que ocupan (creo que aquí no nos pondríamos de acuerdo), sino por la iconografía con que son presentados dichos personajes.

b. Uno de los personajes destacados, sentado, lleva una *mappa* o *mappula* en su mano izquierda (ISLA, *Epifanía*, 2002). Si tenemos ya claro (por lo dicho en a.) que no se trata de una dignidad imperial y que, por lo tanto, ni las vestimentas que llevan los personajes ni sus adornos tienen que ver con la iconografía del poder imperial, tenemos que pensar, como hipótesis más verosímil (guiados, en principio, por las escenas bíblicas del círculo 2, que todos identifican como a tales, aunque en alguna atribución concreta haya dudas todavía) que hay que identificar ese pañuelo con algún elemento cristiano distintivo. Aquí algunos textos, que no hemos visto citados ni usados en la bibliografía anterior, pero que son bien conocidos de todos, quizás puedan ayudar: por una parte, BENITO DE NÚRSIA, *Regula*, 55, 18, *Et ut hoc uitium peculiaris radicitus amputetur, dentur ab abbate omnia quae sunt necessaria, id est cuculla, tunica, pedules... mappula...ut omnis auferatur necessitatis excusatio*. Por la otra, *Collectio Canonum in V libris* (libri I-III), 3, 212, *Et habeat sacerdos se cum quando sacrificat lineam...et in manu teneat mappulam...propter sacrificium ponendum super altare*. Aunque por la fragmentariedad de lo conservado, me parece imposible proponer una acción concreta, sí me parece igualmente evidente (por los textos ahora aducidos) que la aparición de este trozo de tela tiene que identificarse como un objeto propio de la actividad de un hombre de iglesia: conste que no tengo elementos para defender que estemos ante la representación icónica de un acto litúrgico (ISLA, *Epifanía*, 2002), sino tan sólo que estamos ante un objeto que, probablemente, identifica a un hombre de iglesia, una *mappula*.

c. Todos los restos de vestimenta conservados permiten, tan sólo, apuntar la idea de que estamos ante personajes vestidos con dignidad, por lo menos, económica y, probablemente, también social. Quiero decir que, sin atreverme (ISLA, *Epifanía*, 2002) a proponer que uno lleve una *dalmatica*, sí es evidente que llevan prendas de prestigio, con ribetes ricamente adornados, todos ellos (en lo conservado de los personajes sentados) de colores distintos. Pretender, por lo tanto, a partir de los colores, buscar una uniformidad que conlleve a una única identificación, me parece erróneo. ¿Qué tipo de paralelos puede uno aportar en el entorno de la *Tarraco* de finales del siglo IV d. C, inicios del V d.C. para tales vestimentas? El más próximo, por más de un motivo, es sin duda el de la lauda sepulcral de Óptimo de Tarragona (GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía*, 2002, n.T 1, pp. 67-68 y lámina XVII: en este trabajo, lámina 1). Se trata de una lauda procedente de la necrópolis del río Francolí, fechada en el primer cuarto del siglo V d.C., muy próxima, por lo tanto, en todos sus aspectos (el cronológico; el religioso; el físico del emplazamiento - la conexión directa que tenía que existir entre esa salida de la ciudad y la *uilla*; el iconográfico) a las imágenes que tenemos en Centelles. El

difunto es representado de forma muy natural, mirando de frente al espectador que lee su inscripción y ve su imagen, con una toga cuyos ribetes son, por lo menos, tricolores (negro, marrón y azul). Destaca de la imagen el hecho de que su brazo derecho se muestra medio alzado, con sus dedos índice y corazón en actitud de dispensar la bendición. Este hecho, unido al texto que presenta la lauda (una poesía en hexámetros), siempre ha hecho pensar que se trataba de un hombre de iglesia importante, aunque, por desgracia, la fragmentariedad de la inscripción me ha impedido otorgarle una categoría determinada¹². Pero se hace evidente, incluso para una traducción fragmentaria del texto, que Óptimo tenía a su cargo “gran preocupación / ocupación por cosas importantes” y que esta preocupación obtuvo la máxima recompensa que Dios le prometiera: reposar junto a él. No existen demasiados colectivos sociales, en la *Tarraco* de esa cronología, que pudieran merecer una iconografía y un texto como éstos, y por supuesto, dentro de la iglesia, la historia y sus textos nos muestran cómo los obispos estaban en la parte más alta de la pirámide social-religiosa.

d. Entre los cuatro paneles hasta ahora comentados, se representaron (por el número de cuatro, también, no tengo la menor duda de ello aunque sólo dos de ellos se hayan conservado como para poder ser identificados) alegorías de las cuatro estaciones. Se ve, sin ninguna duda, una representación del otoño (un niño en una vendimia simbólica) y, enfrente, los restos de la primavera (otro niño ante flores en eclosión). El cultivo de la tierra, a través de las acciones que simbolizan el paso de las estaciones, tiene varias interpretaciones, siendo la cristiana, metafórica, la que se ha inspirado necesariamente en las fuentes no cristianas, anteriores. En el mundo anterior al cristianismo, el cultivo de la tierra y la representación de las estaciones simboliza, por una parte, la prosperidad y riqueza de esa tierra representada en la iconografía y, por la otra, simboliza la eternidad del paso del tiempo a la que se asocia una deseada “eternidad” del poder terrenal: a una primavera siempre le sucederá un verano y a un verano, un otoño y a un otoño, un invierno. Ésa es la razón, además, por la que esta iconografía, en el mundo romano no cristiano, se asimila al poder, que muestra, con una asociación a tal imagen, su voluntad de permanecer indefinidamente¹³. El cristianismo, además de asumir estos conceptos básicos (riqueza, prosperidad, poder, voluntad de permanecer), añade (GRABAR, *Voies*, 1979, pp. 52-53) una reconversión del mensaje, en clave de metáfora: la tierra mostrada, la tierra cultivada y, con ella, las imágenes de las estaciones, de las vides, representa (se trata, por supuesto, de otro tipo de convención) la tierra en genérico, la tierra “où Dieu règne, le domaine où s’étend l’activité de l’Église” (GRABAR, *Voies*, 1979, p. 52). Se abre, pues, en un ambiente cristiano no directamente relacionado con el poder político imperial pero quizás sí con un poder político más próximo a la *uilla* (el del *praeses prouvinciae Hispaniae citerioris* residente en *Tarraco* sería, aunque hipotético, el más plausible), una nueva vía de interpretación, no en función de aquello que intenta identificar ISLA, *Epifanía*,

¹² El texto de la lauda es éste:

*Optime magnarum [- - -], cui maxima rerum [- - -]
[- - -], diuinas caeli quas promis[- - -] arces,
ecce dedit: sancta Crhisti in sede quiescis.*

¹³ La vinculación de esta imagen con Αἰών / *Aeternitas* y su asimilación con el poder, es un tema que desarrollo (con todos los paralelos iconográficos citados allí) en GÓMEZ PALLARÈS, *Tradición*, 2001.

2002 (el desarrollo de un acto litúrgico), sino de la representación de un mensaje icónico y edilicio que tiene que ver con una escenificación del poder (no hay otro edificio, que conozcamos, en *Hispania* con estas características) y con la iglesia en la tierra.

e. Uno de los personajes destacados lleva un *uolumen* desplegado y lo sostiene en clara acción de mostrar su contenido. No hay ninguna duda de que, desde que el intelectual, el hombre de letras, es representado por el arte, la aparición de un *uolumen* junto a su imagen es símbolo de sabiduría, de creatividad y de bondad. Ya lo era para Sófocles¹⁴, lo fue también para Virgilio¹⁵ (lámina 2) y lo es para nuestro anónimo personaje de Centcelles. Una vez más, el paralelo más próximo para este detalle significativo del *uolumen* lo aporta la lauda sepulcral de Óptimo, quien, en su mano izquierda y enrollado, sostiene también un *uolumen* (*uid.*, de nuevo, la lámina 1). Por supuesto, no se trata ni de las tragedias de Sófocles ni de los primeros versos de la Eneida de Virgilio, aquello que está leyendo nuestro hombre en Centcelles. No podemos aventurar que se trate (no tengo para ello datos incontrovertibles), como apunta ISLA, *Epifanía*, 2002, de la lectura hecha dentro del acto litúrgico. Sí puedo apuntar, en cambio, que si sigo la lógica que me imponen las imágenes de la cúpula, lo más verosímil sea que aquello que “contenía” el rollo desplegado que se está leyendo en el círculo 3, sean, precisamente, los fragmentos bíblicos que fueron representados en el círculo 2 de la cúpula. La imagen, en cualquier caso, a través de ese símbolo de la sabiduría y de la bondad que es, en la antigüedad, el *uolumen*, quiere mostrar a un hombre que basa su poder terrenal, no en las armas, en los escudos o en los estandartes (como sería, si hubiera habido aquí una representación de emperadores, el caso), sino en la letra manuscrita, en un ambiente claramente cristiano, en la lectura de la Biblia¹⁶. Y en esta tesitura, lo único que uno puede aventurar, en la conjunción de las imágenes de los 8 paneles del círculo 3, es que se ofrece a los ojos del visitante una asociación icónica entre un poder que quiere permanecer (estaciones, paso del tiempo), el gobierno de la tierra por Dios y la lectura en asamblea. No tengo elementos incontrovertibles para afirmar que estas acciones las llevaran a cabo uno o varios obispos reunidos entre fieles (entre ellos, los poderes políticos de la *Tarraco* del momento), pero no tengo la menor duda (por los datos de que dispongo) de que en la *Tarraco* de finales del siglo

¹⁴ Cf. ZANKER, *Mask*, 1995, cap. II, “The Intellectual as Good Citizen”, pp. 40-89, p. 44, figura 25, donde, en una copia romana de Sófocles de ca. 330 a.C., ya es representado el autor con el tambor de *uolumina* de sus obras a sus pies.

¹⁵ Nuestra lámina 2 presenta un pavimento musivo procedente de una casa de Sousa, del siglo III d.C., conservado en el Museo del Bardo (1ª planta, número de inventario A 226): cf. YACOUB, *Musée*, 1993, pp. 153-154 y lámina 125.

¹⁶ También hay que recordar que esta imagen será tomada, en la misma cronología, para mostrar cómo Jesucristo transmite la sabiduría de Dios, a través de sus leyes, a Moisés: uno de los mosaicos del mausoleo de Santa Constanza así lo evidencia. En él, Jesucristo sostiene en su mano izquierda un *uolumen*. Cf. GRABAR, *Arte*, 1980, pp. 187-192 y lámina 207. Los textos también recuerdan el valor de ese objeto, el rollo, como transmisor de conocimiento y de sabiduría: PAUL. NOL., *Carm.*, 27, 515-517, *omnia namque tenet serie pictura fideli, / quae senior scripsit per quinque uolumina Moyses, / quae gessit domini signatus nomine Iesus...* Como muestra además GRABAR, *Arte*, 1980, pp. 254-256 y láminas 281 a 284, se trata de una temática bien conocida por los sarcófagos del siglo IV d.C., la de Jesucristo con el rollo de la Ley en su mano izquierda. Sin duda, se trata de la culminación lógica de un símbolo que viene de muy antiguo y que, por supuesto, en una de sus variantes se encuentra tanto en Centcelles como en la lauda de Óptimo de Tarragona.

IV d.C., la máxima autoridad religiosa y, quizás, uno de los personajes más influyentes de la zona tenía que ser el obispo¹⁷. Por otra parte, y en la cronología en que nos movemos, la máxima autoridad política de la *prouincia*, residente en *Tarraco* y con capacidad económica y de todo tipo como para emprender una construcción y una decoración como la que tenemos en Centcelles, tiene que ser la del *praeses prouinciae Hispaniae citerioris*¹⁸.

Para el círculo 2: no voy a entrar en el debate de la identificación de cada escena de este círculo. No soy un especialista en este tema y para ello, me remito a las controversias e identificaciones que se apuntan en ISLA, *Epifanía*, 2002, pp. 38-40, quien recoge y matiza (muy brevemente) alguna de las identificaciones de SCHLUNK, *Mosaikkuppel*, 1988. Para el propósito de estas páginas, me basta poder afirmar (todas las partes están de acuerdo en ello) que se trata de escenas bíblicas, que no tienen ni una unidad absoluta de contenido (quizás la salvación o dar testimonio de la fe cristiana podrían ser dos de estas ligazones temáticas: ni la una ni la otra serían contrarias con lo que aquí intento proponer) ni una secuencia de lectura ordenada y progresiva. Sentada la base, ya, de mi propuesta de interpretación, está claro que se trata, a mi modo de ver las cosas, de escenas escogidas por el único hilo que parece representar aquello que se hace en el círculo 3: su comentario en un grupo de cristianos. Su sentido, pues, es el de ilustrar los pasajes de lectura escogidos, tal y como tantas y tantas veces sucede con las imágenes musivas y con las pictóricas (probablemente a partir de las iluminaciones de rollos y códices), en la Antigüedad (tardía y no) y en la Edad Media¹⁹. Por supuesto también, las imágenes, como todo en este ámbito interpretativo (lo podamos demostrar o no: quizás en esta línea iría aquello que se representó en el cenit de la cúpula), “emanarían” de la inspiración del Buen Pastor que, en este círculo 2, se encuentra en la misma posición física de preeminencia en la que se encuentra, en el círculo inferior 1, el *dominus*

¹⁷ No tenemos documentado sínodo ni concilio alguno en la *Tarraco* de finales del siglo IV d.C. (ALDEA - MARÍN - VIVES, *Diccionario*, 1972, 1, p. 559, donde se conjetura, como primera fecha para un concilio en Tarragona, el año 464), pero sí tenemos, por lo menos documentado, a un obispo, Himerio, activo hacia 385 d.C. (ESCOLÀ, *Exposició*, 1989, pp. 28-29). Éste habría escrito una carta (perdida) al papa Dámaso (en diciembre de 384), que habría llegado a Roma tras la muerte del santo padre. La carta la contestó su sucesor, San Siricio, con fecha de 2 de febrero de 385, y su texto se ha conservado (*Patrologia Latina*, XIII, 1131-1147). Es (cf. BRAY, *Enciclopedia*, 2000, s.u. *Siricio, santo*, pp. 375-381, art. firmado por E.Cavalcanti) un documento importante, no sólo de reafirmación de su autoridad papal, sino también normativo, pues sienta doctrina sobre varios aspectos de duda en el momento histórico del último tercio del siglo IV d.C. Y en el contexto que aquí nos interesa, destaca la figura de Himerio, pues el Papa Siricio le encarga explícitamente que sea él quien haga conocer el contenido de la carta a los obispos hispanos: col. 1146B, *Nunc fraternitatis tuae animum ad seruandos canones et tenenda decretalia constituta magis ac magis incitamus, ut haec quae ad tua rescriptimus consulta, in omnium coepiscoporum nostrorum perferri facias notionem, et non solum eorum qui in tua sunt diocesi constituti, sed etiam ad uniuersos Carthaginenses ac Baeticos, Lusitanos atque Gallicios...nulli sacerdotum Domini ignorare sit liberum.*

¹⁸ El cargo está perfectamente documentado en la epigrafía tarraconense, desde finales del siglo III d.C. (*RIT* 91, Taf. XIX, 1-4), hasta el siglo IV d.C. (*RIT* 155; cf. también los índices de *RIT*, s.u., p. 500, para el resto de apariciones). En cuanto a la vigencia del mismo en nuestra cronología de referencia, cf. *RE*, Suppl. Bd. VIII, s.u. *praeses* (art. firmado por W. Ensslin), cols. 611-612, y su presencia en el *Codex Theodosianus*; cf. también la *Notitia Dignitatum*, Occ., 1, 24.

¹⁹ Cf. WEITZMANN, *Rollo*, 1990.

de la *uilla*, es decir, en el eje norte-sur, en la parte norte y mirando hacia el sur, donde se encontraba la entrada principal.

Para el círculo 1:

a. Con una mirada fijada en la puerta de la casa y rodeado de una pequeña multitud, todas las partes están de acuerdo en otorgar la máxima preeminencia en el friso al personaje barbado que no desvía su mirada, desde el norte hacia el mediodía. Su representación es quasi-natural y uno tiene la tentación, casi, de pensar en un retrato. Esto es imposible de demostrar, pero como ya ha sucedido otras dos veces en este trabajo, es inevitable volver a citar el paralelo iconográfico que yo conozco como más próximo a esta representación. Se trata, de nuevo, de Óptimo de Tarragona, cuyo rostro, barbado y ceñido por una representación arquitectónica y una decoración floral, dirige la mirada fijamente a los ojos de quien mira su lauda. Por supuesto, no me atreveré a identificar uno con otro personaje, pero sí diré que la técnica con que han sido representados me parece muy similar. En ambos casos, además, sin saber con exactitud ni cargos ni privilegios, la preeminencia y la dignidad a ambos personajes se la dan el gesto y la postura icónicas. Por otra parte, sin poder demostrar tampoco que uno de los personajes del círculo 3 (cuyas caras se han perdido) sea, además, el representado en el círculo 1, sí puedo afirmar que la posición de preeminencia en la representación icónica se establece para este personaje en el círculo 1, para el Buen Pastor en el círculo 2 y para los cuatro personajes sentados en el círculo 3. En el 3, además, y esto es una mera hipótesis pues las imágenes conservadas son muy incompletas y desconocemos todos los atributos que acompañaban a los personajes, quizás la mayor importancia la ostentara también el personaje de los cuatro, que se muestra “alineado” con el personaje barbado del círculo 1 y con el Buen Pastor del 2.

b. La escena principal que rodea a este personaje del círculo 1 y que se puede identificar sin dudas, es la de la cacería. La cacería se puede interpretar en un sentido literal, tal y como la vemos, esto es la representación más o menos veraz de una de las principales aficiones del dueño de la casa. El mejor paralelo para ello sería el del pavimento, ya citado, del Soto del Ramalete, donde el propietario, *Dulcitus*, es representado, también, a lomos de un caballo y en una escena de cacería; y, por supuesto, otros mosaicos norteafricanos que muestran, con abundancia, la afición por la caza (*uid.*, también para esto, la lámina 3 de este trabajo) o sicilianos: el mosaico central de la *uilla* de Piazza Armerina representa, también, una escena de caza, y su personaje más importante²⁰, del que sólo podemos deducir (por los paralelos que nos proporciona la iconografía musiva) que era su propietario (pero no quién era, por muchas hipótesis que se lancen), mira hacia el visitante con la misma actitud, postura y dignidad que el de Centelles. Las evidencias hasta ahora mostradas permitirían, además, presentar una interpretación metafórica²¹. Por una parte, otras evidencias iconográficas (mostradas por GRA-

²⁰ Cf. CALZA, *Iconografía*, 1972, n. 37 y Tav. XXVIII (lámina 76).

²¹ ISLA, *Epifanía*, 2002, p. 48, la apunta muy someramente, pero creo que lo hace porque relaciona la cacería con las escenas de los círculos superiores, no porque interprete metafóricamente el propio círculo 1. Por lo menos, no aporta ningún paralelo, ni cita ni texto ni imagen, para sustentar lo que me parece, tan sólo, una opinión que, en cualquier caso, comparto.

BAR, *Voies*, 1979, pp. 51-53) apoyarían esta interpretación porque nuestra escena conjuga, sin dudas y en un mismo espacio iconográfico, la caza con una representación de una *uilla* y con escenas de las estaciones del año y de la producción de la tierra (círculo 3). Por decirlo con las palabras de GRABAR, *Voies*, 1979, p. 53, “l’image symbolique profane d’un domaine terrien particulier devint aux mains des chrétiens l’image de la terre en general, et plus encore celle de la terre idéale gouvernée par Dieu... l’art des villas des grands propriétaires provinciaux a contribué... à l’expression du thème de la terre paisible et calme sous le regne de Dieu. Ce thème eut un certain succès à la fin de l’Antiquité... Le motif des animaux repoussés comme hostiles à l’homme... mais assurés de retour, apprivoisés... appartient à ce thème». GRABAR, *Voies*, 1979 basa una buena parte de sus afirmaciones en el mosaico norteafricano del *Dominus Iulius*²² (lámina 3), en comparación con otros mosaicos, palestinos y orientales, pero es evidente que sus deducciones casan a la perfección con la realidad icónica de nuestra cúpula y con la edificación del edificio. Encontramos en Centcelles una escena de cacería en que los animales son empujados hacia redes, pero no mueren (no hay sangre: como demuestra GRABAR, *Voies*, 1979, p. 52, el detalle es significativamente propio de un ambiente cristiano); encontramos también una representación del *dominus* asimilada, por lo menos, al Buen Pastor (están en la misma vertical: datos incontrovertidos para una asimilación física con algún personaje del círculo 3 no puedo aportar) y encontramos, además, una representación física de la *uilla*, muy parecida a las que presentan los pavimentos norteafricanos con escenas de cacería y, al mismo tiempo, de producción agrícola (*fundus*), como el que usa GRABAR, *Voies*, 1979 para elaborar sus conclusiones. Por otra parte, algunos textos podrían apoyar, también, una interpretación metafórica: AMBR., *Ex.*, 6, 8, 50, *Venatorem te fecit deus, non expugnatorem, qui dixit: Ecce mitto uenatores multos, uenatores non criminis, sed absolutionis, uenatores non culpae utique, sed gratiae*; o CHROMATIUS AQUIL., *Tract. in Math.*, 16, 43, *Vnde apostolos non solum piscatores sed et uenatores dictos agnoscimus, piscatores quia per retia euangelicae praedicationis omnes credentes tamquam pisces de saeculo capiunt; uenatores autem idcirco quia in errore mundi huius uelut in silua uagantes homines et ferarum more uiuentes uenatione caelesti capiunt ad salutem*. Además, el hecho de que sea el ciervo el animal representado en la escena, aumenta la posibilidad de una interpretación metafórica: la identificación “ciervo” = “alma”, nace en el Salmo 41, verso 2 (*quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te*, Deus) y se consolida en la literatura cristiana exegética, a partir de AMBR. MEDIOL. (*De interpellatione Iob et David*, 4, 2, 6). Me parece pues, a la luz de la “visión” de las imágenes en conjunción con la lectura de estos textos, que una interpretación alegórica del círculo 1 sería posible, en el sentido de que un hombre de poder como el aquí representado (con la posición social, además, que fuera, que no podemos tampoco mostrar ni demostrar, pero que le habría permitido pagar cuanto la arqueología ha puesto al descubierto), podría haber ideado una escena que conjugara una cacería sin sangre con, quizás, imágenes de una explotación agrícola (cf., con todo, nota 24), todo ello para mostrar la imagen del poder en la tierra, junto con la del reino de Dios sobre sus cosas. Me parece que esta interpretación sería perfectamente congruente con los datos ya aportados para los círculos 2 y 3.

²² Se trata de un pavimento que es muy pertinente como paralelo para nuestro círculo 1: perteneció a una *uilla* de Cartago, fechada a finales del siglo IV d.C. - inicios del siglo V d.C. Se conserva en el Museo del Bardo, inv. 1. Cf. YACOB, *Musée*, 1993, pp. 125-126 y figura 87.

De la presentación conjunta de todos los “hechos de evidencia” que acabo de hacer, de los datos que, en mi opinión, no admiten dudas en cuanto a su interpretación, surge una serie de imágenes y de formas, que hablan del dueño del lugar y que nos explican razonadamente trazos característicos de su vida y sus circunstancias, que él quiso que fueran mostrados. Como ya apuntaba cuando enunciaba mi hipótesis, por lo menos habrían sido de estos tipos: culturales-espirituales (conocimiento, placer, observación y comentario de escenas bíblicas: círculo 2, completo; si se cree en la posibilidad de una interpretación metafórica de las escenas de caza y de *uilla* del círculo 1, también las imágenes de este círculo entrarían aquí); económicos (el hecho mismo de la construcción del conjunto ya habla de este punto, pero la representación de la *uilla* en el círculo 1 podría denotar, también, esa idea²³); lúdicos (las escenas de caza del círculo 1, si se toman literalmente, muestran eso) y, quizás, políticos y religiosos (las imágenes más controvertidas de la cúpula, círculo 3, podrían mostrar una reunión de notables cristianos, quizás obispos y cargos políticos, con sus servidores en pie, en un acto por lo menos, de lectura entre fieles cristianos; y la representación de la dignidad del poder que se deduce tanto de las figuras del círculo 3 como de la del *dominus* del círculo 1, me parece también clara). No se puede descartar, por supuesto, porque eso es lo que terminaría de dar coherencia a mi explicación, que uno de los personajes representados en dignidad (sentado) en ese círculo 3, fuera el mismo comandatario que se ha hecho representar, presidiendo todo el conjunto, desde su jerárquica posición del círculo 1: se mire como se mire, quien “recibe” a los visitantes con una mirada y una representación quasi-naturales, tiene que ser el *dominus* de la casa y, por tanto, el comandatario. Si algún día pudiera confirmarse esta hipótesis, se podría presentar con más fuerza, quizás, la interpretación metafórica, en clave cristiana, de las escenas de caza y de *fundus* del círculo 1²⁴.

²³ Conviene apuntarla con prudencia: la presencia iconográfica, física, de la casa, de la *uilla*, en el círculo 1, justo encima de la puerta de entrada por el sur y justo delante (pues es representado en el norte, mirando al sur) de su *dominus*, remite a ese mundo de paralelos iconográficos norteafricanos (por fortuna, mejor conservados que los mosaicos de Centcelles), en que el contexto de aparición física de la *uilla* es el del *fundus* agropecuario: el paradigma, por supuesto, de paralelo para nuestra casa es el mosaico del *dominus Iulius* (ya citado), que muestra tanto actividades de recreo y descanso, como de laboreo del campo de todo tipo. Otro detalle de la construcción del edificio y de su decoración no puede, en mi opinión, haber sido fruto de la casualidad, aunque haya pasado inadvertido: el día del solsticio de invierno, el sol entra a mediodía por la puerta principal de la *uilla* y “atraviesa” y marca la vertical que une la imagen de ésta con la de su *dominus* y con la figura del Buen Pastor. Esto no sólo entronca la construcción de este edificio con una larguísima tradición arquitectónica romana (cf. GÓMEZ PALLARÉS, *Tras las huellas de Horacio*, 2004, en concreto pp. 56-57, donde aporto los datos para mostrar que el *aedes Diui Iuli* en Roma fue construido pensando que el sol “entrara” y “saliera” siguiendo la orientación del templo, de puerta de entrada a *cella*, precisamente en el día más largo del año, el del solsticio de verano) sino que demuestra, además, que el edificio, su cúpula y la decoración musiva que la adorna fueron concebidas y realizadas en un mismo momento. De todas formas, conviene ser prudentes porque, en nuestro caso, toda la iconografía (al este de la entrada, en el círculo 1) que podría haber mostrado esta idea, se ha perdido. Y si uno opta por una interpretación metafórica del círculo 1, entonces hay que admitir que la probable actividad representada en esa parte perdida, habría sido más imaginada que real.

²⁴ Un texto del poeta vándalo LUXURIO, *Carmina* (ed. Happ), n. 304 (= Sh.-B., n. 299), explicaría bien esta voluntad del dueño de representarse en la acción de la caza, aunque no apoyaría una interpretación cristiana de Centcelles (¡en Cartago hay sangre!):

De turre in uiridiario posita, ubi se Fridamal aprum pinxit occidere
Extollit celsas nemoralis Aricia sedes,
Sternit ubi famulas casta Diana feras;
Frondosis Tempe cinguntur Thessala siluis,

Este conjunto de datos explicaría razonadamente, a mi modo de ver, la iconografía de la sala de la cúpula (cf. lámina 4) a través de un solo eje narrativo y, al mismo tiempo, los distintos elementos arquitectónicos que los arqueólogos han identificado en el conjunto edilicio (la aparición de las termas de la casa, al oeste, que se utilizaron!, se explicaría por una interpretación literal de las escenas de caza del círculo 1 - la *uilla* también como lugar de recreo - pero no sería tampoco contradictoria, dada la capacidad económica del dueño, con una interpretación metafórica de ese mismo círculo). Sería congruente, además, con todo lo que conocemos (sean textos, sean otras inscripciones musivas, sean otros paralelos musivos o edificios, etc.) del entorno natural de este conjunto: *Tarraco* entre finales del siglo IV d.C. e inicios del siglo V d.C., su relación con el Norte de África en esa cronología y con el resto del mundo romano tardoantiguo. La mayor incógnita que plantea el conjunto es el uso que se dio, en el contexto de habitación de la *uilla*, a la cámara subterránea (dejemos ya de hablar de cripta funeraria) que se encuentra bajo la cúpula y que, según las últimas excavaciones de 2004-2005, podría ser contemporánea a la construcción del resto del edificio. En este caso, es evidente que cualquier interpretación será, por ahora, pura hipótesis, pero tendrá que tener en cuenta, en mi opinión, que el conjunto edilicio de Centcelles, con sus zonas de habitación, con sus zonas de representación y acogida, con sus termas, fue terminado en vida de su comandante y fue utilizado; tendrá que tener en cuenta, además, que su interior no tuvo un uso funerario y, finalmente, tendrá que tener en cuenta que la construcción y decoración del conjunto, en la *Tarraco* de finales del siglo IV - inicios del siglo V d.C., muestra todas las huellas del poder político, económico y religioso que en esa época y lugar era posible mostrar. Y éstos no eran otros que los del gobernador de la provincia y los del obispo de la diócesis²⁵.

Pinguia uenatu lustra Molorchus habet.
 Haec uero aetherias exit quae turris in auras
Consessum domino delicia parans,
 Omnibus in medium lucis ornata refulget
Obtinuitque uno praemia cuncta loco.
 Hinc nemus, hinc fontes et structa † ciuilia cingunt
 Statque uelut propriis ipsa Diana iugis.
 Clausa sed in tanto cum sit splendore uoluptas
 Artibus ac uariis atria pulcra micent,
Admiranda tuae tamen est uirtutis imago,
 Fridamal, et stratae gloria magna ferae,
Qui solitae accendens mentem uirtutis amore
Aptasti digno pingere facta loco:
 Hinc spumantis apri iaculo pots terga retorta
 Frontem et cum geminis naribus ora feris.
 Ante ictum subita prostrata est bellua morte,
 Cui prius extingui quam cecidisse fuit.
 Iussit fata manus telo, nec uulnera sensit
Exerrans anima iam pereunte cruor.

²⁵ Además de lo indicado en nota 1, este artículo se ha beneficiado de lecturas críticas, previas a su publicación, de J.M^a Escolà y M. Barceló (UAB), C. Fernández (US) y J. del Hoyo (UAM). Por supuesto, cualquier error que en él permanezca es tan sólo imputable a su autor.

Post scriptum. Tras dar por finalizada la redacción de estas páginas, he podido acceder a la lectura (gracias a la advertencia de J.M^a Escolà) del artículo de R. GALDÓN I GARCÍA, *El mosaico de Centcelles. II.- L'accés a la comprensió del*

BIBLIOGRAFÍA

- ALDEA - MARÍN - VIVES, *Diccionario*, 1972 = Q. ALDEA - T. MARÍN - J. VIVES, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Madrid 1972.
- ARBEITER, *Centcelles*, 2002 = A. ARBEITER, *Centcelles. Puntualizaciones relativas al estado actual del debate*, en ARCE, *Centcelles*, 2002, pp. 1-9.
- ARCE, *Centcelles*, 2002 = J. ARCE (ed.), *Centcelles, el monumento tardorromano*, Roma 2002.
- ARCE, *Reflexiones*, 2002 = J. ARCE, *Nuevas reflexiones sobre la iconografía de la cúpula de Centcelles*, en ARCE, *Centcelles*, 2002, pp. 11-20.
- BRAY, *Enciclopedia*, 2000 = M. BRAY (dir. Editoriale), *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000.
- CALZA, *Iconografía*, 1972 = R. CALZA, *Iconografía romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, vol. III, Roma 1972.
- ESCOLÀ, *Exposició*, 1989 = J.M. ESCOLÀ (ed.), *Exposició cronològico-històrica dels noms i fets dels arquebisbes de Tarragona. Per Marià Mari*, Tarragona 1989.
- GÓMEZ PALLARÈS, *Dossier*, 1996 = J. GÓMEZ PALLARÈS, *El dossier de los Carmina Latina Epigraphica sobre mosaico del Norte de África (con especial atención a la Tripolitana, Bizacena y África Proconsular)*, en *África Romana*, 11, 1996, vol. 1, pp. 183-213.
- GÓMEZ PALLARÈS, *Edición*, 1997 = J. GÓMEZ PALLARÈS, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma 1997.
- GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía*, 2002 = J. GÓMEZ PALLARÈS, *Epigrafía Cristiana sobre mosaico de Hispania*, Roma 2002.
- GÓMEZ PALLARÈS, *Tradición*, 2001 = J. GÓMEZ PALLARÈS, *Sobre Virg., Buc. 4, 18-25, puer nascens, y la Tradición de la Écfrasis en Roma*, en *Emerita*, 69, 2001, pp. 93-114.
- GÓMEZ PALLARÈS, *Tras las huellas de Horacio*, 2004 = J. GÓMEZ PALLARÈS, *Tras las huellas de Horacio: Carm., 1, 2 y 4, 15*, en *Auster*, 8-9, 2004, pp. 31-79.
- GRABAR, *Voies*, 1979 = A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París 1979.
- GRABAR, *Arte*, 1980 = A. GRABAR, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano 1980.
- HAUSCHILD - ARBEITER, *Villa*, 1993 = Th. HAUSCHILD - A. ARBEITER, *La villa romana de Centcelles*, Madrid 1993.
- ISLA, *Epifanía*, 2002 = A. ISLA, *La epifanía episcopal en los mosaicos de la villa de Centcelles*, en ARCE, *Centcelles*, 2002, pp. 37-50.
- OLD = P.G.W. GLARE (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.
- RIT = G. ALFÖLDY, *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlin 1975.
- TARRATS BOU, *Centcelles*, 2002 = F. TARRATS BOU, *Centcelles, la evolución histórica de un conjunto arqueológico*, en ARCE, *Centcelles*, 2002, pp. 113-118.
- SCHLUNK, *Mosaikkuppel*, 1988 = H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, 2 vols., Mainz am Rhein 1988.
- YACOB, *Musée*, 1993 = M. YACOB, *Le musée du Bardo*, Túnez 1993.
- WEITZMANN, *Rollo*, 1990 = K. WEITZMANN, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid 1990 (= Princeton 1947 y 1970).
- ZANKER, *Mask*, 1995 = P. ZANKER, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995.

conjunt, en *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, època V, 25, 2003, pp. 171-254. El trabajo se alinea en la corriente de opinión de ARCE, *Centcelles*, 2002a y alguna de sus ideas-base es compartida por lo que aquí he expresado. De todas formas, he decidido no rehacer mi trabajo a partir del de Galdón porque sería demasiado prolijo y estéril ir rebatiendo, comentando o asintiendo la ingente cantidad de información que acumula. Estando con él, como estoy, de acuerdo en una única premisa fundamental (hay que entender Centcelles como un proyecto único en un ambiente cristiano), el resto de conclusiones y afirmaciones a que llega, me parecen basadas en una muy débil realidad material y en una enorme cantidad de suposiciones superpuestas que, en mi opinión, la iconografía y la arqueología del monumento no permiten apoyar. Por ello, no comparto ni su método de trabajo ni las conclusiones a que llega.



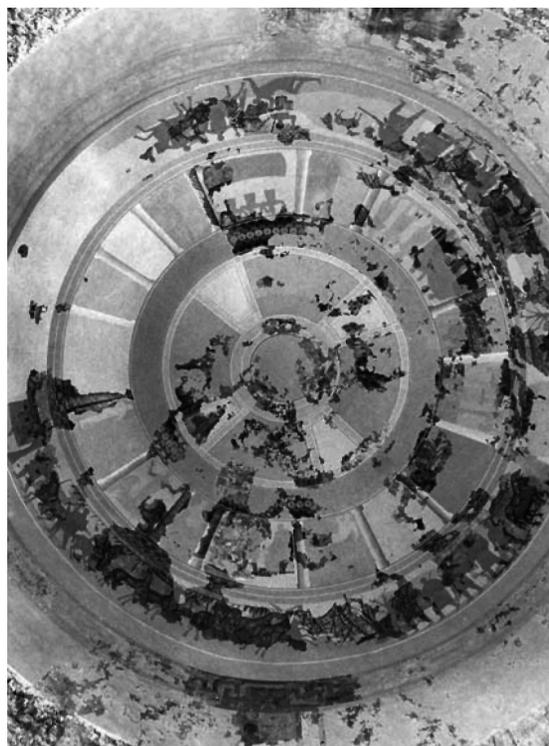
1. Foto de J. Gómez Pallarès.



2. Foto de J. Del Hoyo Calleja.



3. Foto de J. Del Hoyo Calleja.



4. Foto de P.Witte (copyright del Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Madrid, número de referencia KB1-79-6). Todas las fotos han sido retocadas con Adobe Photoshop Creative Suite 8.0.