

EL MOSAICO DE LA CÚPULA DE CENTCELLES Y EL DERROCAMIENTO DE CONSTANTE POR MAGNENCIO ¹

En 1988 se publicaron los dos volúmenes de la obra póstuma de Helmut Schlunk, «Die Mosaikkuppel von Centcelles». La preparación de aquellos textos de Schlunk para su publicación me deparó la grata obligación de ocuparme con detalle del célebre monumento tarracense. En mi advertencia preliminar abordé entonces brevemente las especiales circunstancias de mi tarea y llamé la atención sobre las notas a pie de página que contienen, frente al texto de Schlunk, una serie de informaciones complementarias y algún comentario de mi parte. El hecho de que yo ahora aporte todavía más puntos de vista acerca del monumento, su programa iconográfico y su posición histórica, implica el reconocimiento absoluto de la inestimable labor de Schlunk. Fue él quien expuso por primera vez el extraordinario significado de los mosaicos y fue él quien procuró que se procediera a la consolidación definitiva de este conjunto pictórico. Como mejor conocedor del monumento logró importantes adelantos en la interpretación de las escenas representadas y llegó a avanzar su conocida propuesta respecto al destino de la sala con cúpula. La presente contribución presupone la familiaridad con la mencionada monografía, centrándose exclusivamente en la problemática de la interpretación imperial, cuestión que espero agilizar mediante un conjunto de nuevas reflexiones. Nótese que las indicaciones de figuras, láminas y desplegables se refieren a la monografía siempre que no vayan en letra cursiva para remitir al lector a las pocas ilustraciones adicionales del presente artículo ².

CONSTATACIONES BÁSICAS Y PROBLEMÁTICA HISTÓRICA

La sala con cúpula que se halla enclavada en el conjunto monumental de Centcelles, en la planicie del río Francolí, a escasos kilómetros de Tarragona (fig. 1, lám. 25), sugiere tres afirmaciones básicas y esenciales que hoy en día pueden darse por bien establecidas y que queremos adelantar:

La *d a t a c i ó n* de su acondicionamiento, sobre la mitad del siglo IV, se apoya en reconocimientos arqueológicos, hallazgos de cerámica y series de monedas ³, así como en las peculiaridades estilísticas e iconográficas de la decoración donde se mezclan temas muy diferentes, de procedencia cristiana y pagana, rasgo éste tan típico del arte constantiniano ⁴.

La destacada *c a l i d a d* de la decoración que hoy se nos presenta en mínimos restos de pinturas murales y en extensas superficies del mosaico hemisférico (lám. 2, 32, despl. 1), asigna al monumento de Centcelles su valor como una de las obras artísticas más relevantes de la Antigüedad Tardía, aparte de documentar la enorme capacidad del taller musivario. No cabe duda de que este taller trabajaba dentro de las tradiciones occidentales, encontrándose a su vez lejos de producir una mera obra provinciana ⁵.

En lo que atañe a la *f u n c i ó n* de la sala, hay que tomar en consideración dos hechos expuestos por T. Hauschild, que sugieren que este recinto —después de una primera designación, junto a la contigua sala cuadrilobulada, como centro de una representativa villa porticada ⁶ (fig. 2)— se convirtiera finalmente, ya durante su construcción, en monumento funerario. Estos dos hechos consisten en su aislada terminación arquitectónica con respecto a las estructuras vecinas, que nunca llegaron a terminarse, y en la instalación imprevista de una cripta (fig. 3). De inmediato se ve que estos hechos, y especialmente el segundo, condicionarán las afirmaciones más fundamentales sobre Centcelles, y por ésto quiero aclarar que habré de apoyarme al respecto en las múltiples observaciones de Hauschild que en su día estuvo encargado de las exploraciones arqueológicas y arquitectónicas, observaciones que él mismo publicará con más detalle en una monografía propia. La vieja costumbre de utilizar grandes edificios centralizados (redondos) como tumbas de personajes ilustres ⁸ puede haber facilitado el cambio de finalidad experimentado por nuestro recinto con cúpula. A mi juicio los mosaicos de la cúpula estaban previstos ya desde el momento de su instalación como parte integrante de un contexto se-

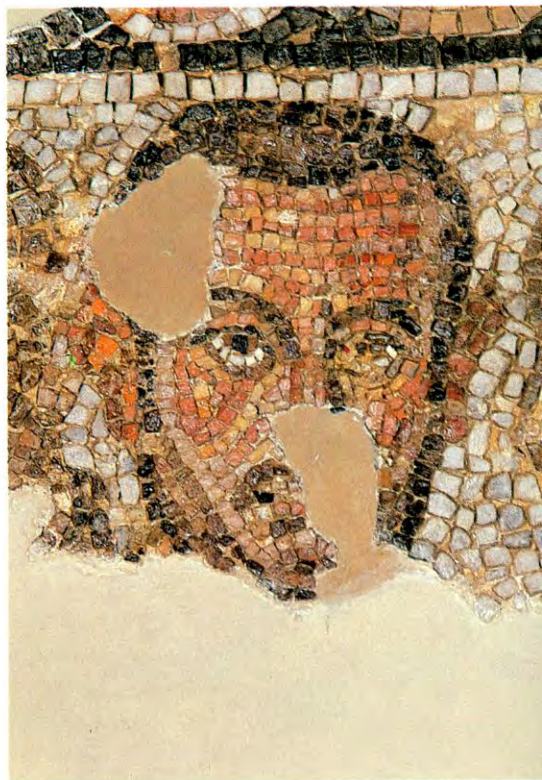
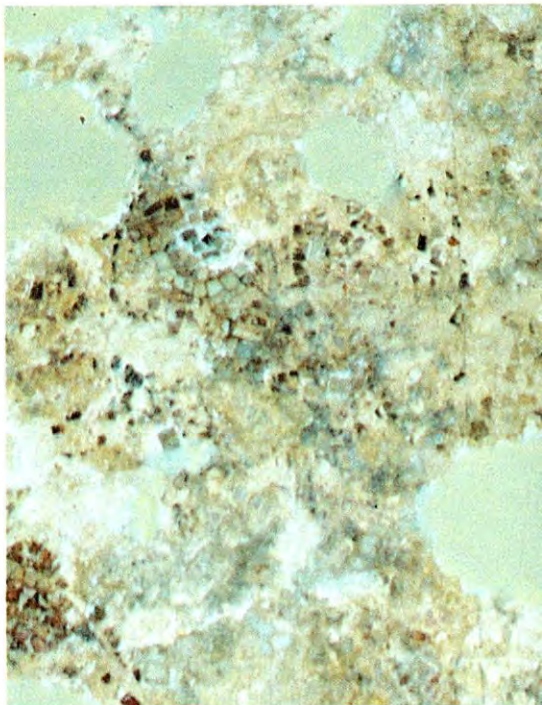
pulcral⁹. Tras este acondicionamiento de la sala parece interrumpirse la historia de la población en Centcelles, como escribe Hauschild: «Das gesamte Gebiet wurde offensichtlich in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. aufgelassen und erst im Mittelalter wieder intensiv besiedelt»¹⁰.

Ante la ausencia de fuentes escritas que pudieran facilitar una explicación del monumento así como de referencias epigráficas, hay que recurrir al programa iconográfico de la cúpula con mosaicos, la más antigua de las que conservan temas cristianos. A pesar de las grandes lagunas en el despliegue de las escenas musivarias es precisamente el mosaico mismo la realidad que nos revela con más evidencia las circunstancias históricas de la acomodación final de Centcelles. Principalmente fue la sinopsis de esta iconografía con datos históricos lo que llevó a Schlunk a desarrollar una tesis que expuso ya en 1937 de manera informal, llegando a notificarla dieciocho años más tarde en una prestigiosa revista arqueológica; en 1959 la explicó a través de un amplio artículo: Propuso interpretar la sala con cúpula como mausoleo de Constante (337-350), el más joven de los hijos que siguieron al emperador Constantino el Grande como *Augusti*¹¹. No obstante la creciente cautela que el autor adoptó, respecto a su tesis, en posteriores publicaciones¹², en privado consideraba estar en lo cierto¹³.

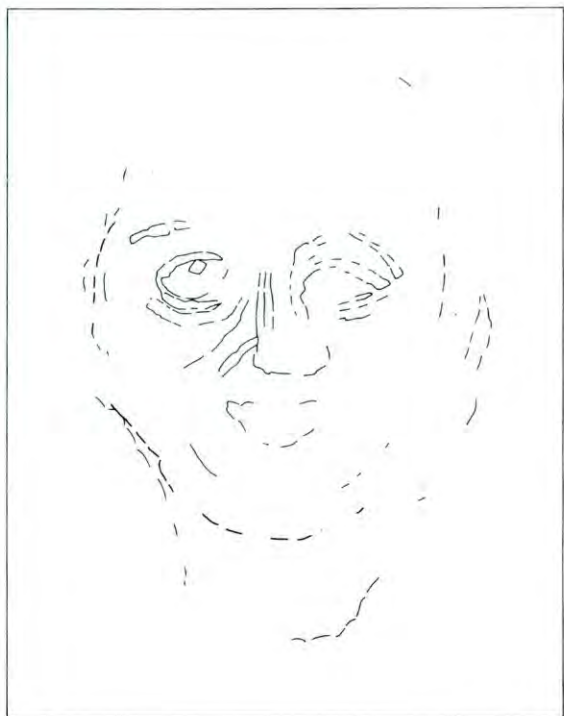
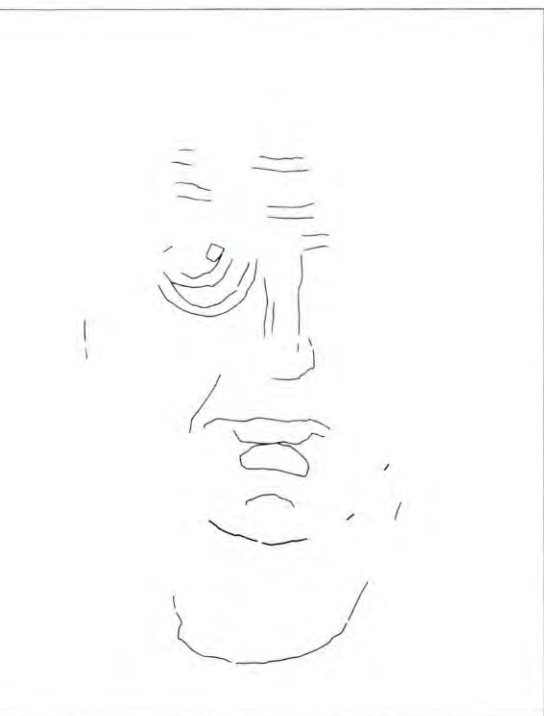
Esta propuesta se ha convertido en el 'epicentro' de todas las consideraciones acerca de la clasificación del monumento, abarcando las reacciones científicas todas las facetas comprendidas entre aprobación incondicional y rechazo explícito¹⁴. Por consiguiente, se volverá a sondear aquí el camino que llevó a Schlunk hacia su idea tan seductora y tan delicada a la vez para muchos colegas. A lo largo de estas páginas se van a tratar las principales reacciones científicas surgidas hasta ahora, refiriendo sobre todo las objeciones, para someter a examen la validez de la propuesta en cuestión.

En sus trabajos preliminares sobre Centcelles, Schlunk ha enumerado una serie de indicios para corroborar su idea. Vamos a comentar estos argumentos que el mismo Schlunk profirió ciertamente con desigual firmeza:

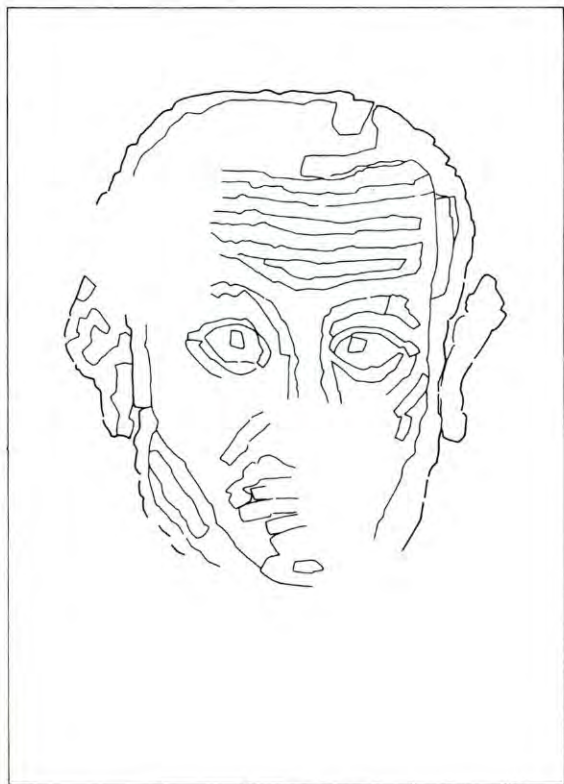
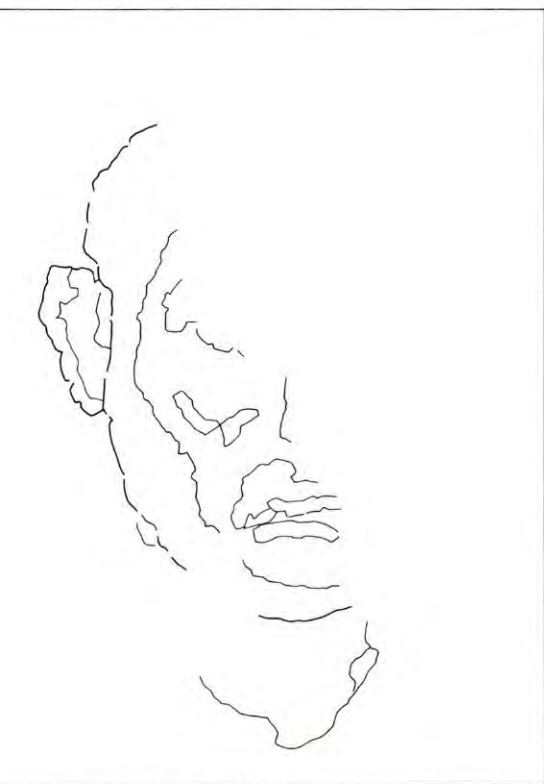
1. El ambiente del grupo social más elevado se refleja en las cuatro denominadas 'escenas con tronos' (C 1, C 3, C 5, C 7), donde encontramos unos extraordinarios aderezos, insignias y muestras de etiqueta: los tronos rojos y peraltados (seguramente tendrían *suppedanea*), los ricos atuendos de los personajes entronizados, con mangas amplias, con telas de color blanco, dorado y purpúreo en sus variantes



Centelles, mosaico de la cúpula. Fotos de los más importantes retratos: a, b. Entronizados de C 3 y C 5; c, d. Dueño de la cacería en A 3 y A 5. Compárense los dibujos en la página opuesta.
(Fotos: P. Witte - D. Korol - A. Arbeiter - P. Witte)



b



d

Los dibujos se han confeccionado a base de fotos y, en a, b, d, sobre todo a base de las copias coloreadas a tamaño original. Los dibujos a, b, que contienen mínimas conjeturas, se rigen en parte por una consideración especial de las improntas dejadas por las telas en el lecho de cal. Dada la desigualdad del material en que se basan los dibujos, no se ha perseguido una coincidencia de escalas respecto a los mosaicos originales.

rojo y azul, ostentosamente adornados, los zapatos rojos, los antebrazos y manos tapados por suntuosos paños o piezas de vestimenta, la probable diadema, el pañuelo que se asemeja a una *mappa*, un posible incensario — todo ello en la segunda zona más alta de la cúpula con un fondo dorado en gran parte de su extensión ¹⁵ (lám. 19-22, despl. 8-11). Hay que reconocer que alguno de los rasgos enumerados puede encontrarse también fuera de la iconografía imperial o bíblica de la Antigüedad Tardía ¹⁶, pero parece lícito relacionar toda esta concentración de indicios con una esfera áulica. Otro elemento significativo ha sido descrito por Schlunk sin la correspondiente valoración: La figura de la escena C 1 que aporta un paño o vestido azul, lleva un aro dorado alrededor del cuello ¹⁷ (lám. 19, despl. 8); esta pieza podría ser interpretada, con las obligatorias reservas debidas al mal estado del mosaico, como un *torques*, quedando su portador caracterizado acaso como un militar de rango alto, miembro de la guardia imperial ¹⁸.

Las acciones que nos presentan las escenas con trono, acciones que según Schlunk carecen de verdadero parangón iconográfico ¹⁹, reflejan evidentemente unos actos protocolarios preestablecidos. El principal personaje entronizado siempre (con cierta inseguridad sólo respecto a C 7, demasiado dañada) está ejerciendo funciones de alto significado oficial, y por su postura orientada hacia su derecha se relaciona siempre con un grupo de destinatarios colocados en este lado ²⁰, mientras que a su izquierda, detrás del respaldo del trono, permanece una figura asistente o dos de ellas ²¹.

Uno de los interrogantes fundamentales es el de la identidad de los entronizados: ¿Están concebidos como una misma persona? En su día el propio Schlunk reflexionó sobre esta problemática de manera afirmativa, pero después el texto en cuestión no llegó a obtener la autorización definitiva, y en sus publicaciones más recientes parece que solía manejar a l o s entronizados como personajes bien distintos entre sí ²². Por otra parte, H. Gabelmann ha presentado entretanto el concepto de su identidad como una misma persona ²³. Efectivamente, este postulado tiene bastante atractivo, puesto que permitiría agregar la suposición de que, por principio, se hubiera representado de frente, tanto en la zona C como en el friso A de la cacería (lám. 3, 5/6, 11, despl. 2, 4), solamente una misma cara, es decir, la del dueño del sepulcro. En el registro C es cierto que la cabeza del protagonista entronizado, hecha de minúsculas teselas para cumplir las exigencias de la retratística, siempre estaba trazada *en face*, dirigida al público ²⁴, aunque sólo dos de ellas todavía nos permitan adivinar los rasgos fisonómicos (véa-

se aquí las ilustraciones *a, b*). Esta repetición del principio de representar sólo un rostro de frente en las cuatro escenas, podría abogar por el concepto de encontrar cuatro veces a un mismo emperador desempeñando cuatro distintas acciones ceremoniales.

Sin embargo, por iniciativa de Dieter Korol realizamos conjuntamente un estudio comparativo de las tres caras más destacadas en los mosaicos conservados: Examinamos al dueño de la cacería, o sea, de todo el monumento sepulcral, que aparece en el grupo de cazadores en pie del eje norte (A 5, lám. 3) y a los entronizados del oeste (C 3; lám. 20c, despl. 9) y del norte (C 5; despl. 10), llegando a la conclusión que el último apenas será equiparable a su vecino del oeste y de ningún modo al dueño de la cacería. Concentrándonos por de pronto en los escasos restos subsistentes de los retratos frontales de los entronizados en C 3 y C 5, desprendemos de las fotos y de los correspondientes dibujos que con este artículo se ofrecen (ilustraciones *a, b*), que la cara del entronizado en el norte (C 5) parece más ancha que el rostro de su homólogo en el oeste (C 3) — una diferenciación, por cierto, que ya quedó registrada cuando se dibujaron las reconstrucciones en color de las respectivas escenas (lám. 20a, 21a). Ahora bien, en este contexto cabe presumir que los distintos colores de las vestimentas tengan un significado propio: Si suponemos para la figura completamente perdida del emperador en C 7 un atuendo azul y lo asimilamos en este aspecto a su colega de C 3, tendríamos un eje este-oeste con dos soberanos vestidos de azul, análogo a la pareja de escenas norte-sur (C 5 - C 1) con dos emperadores vestidos de blanco. Tal esquema entrecruzado nos conduce a la idea de que aquí se representan los diferentes emperadores mediante dos parejas de imágenes, lo que nos lleva inmediatamente a preguntar por el número de individuos: ¿Estamos ante dos emperadores o ante una constelación de cuatro? De momento hemos de dejar esta disyuntiva sin resolver, pero ya podemos asegurar que el entronizado de la ‘escena con herma’ (C 5), vestido de blanco y de una evidente y llamativa tosquedad fisonómica, aparece claramente destacado ya por el mero hecho de constituir su escena una parte del eje de imágenes septentrional A 5 - B 9 - C 5 - D ²⁵ (despl. 2) que tenía por objeto llamar en seguida la atención del visitante que entrara por el sur para ver el monumento. Además, según señaló Schlunk, su vestimenta cumple los requisitos para ser caracterizada como una *vestis alba triumphalis*.

Hay que descartar, por lo tanto, la ‘unión personal’ presumida por Gabelmann y aceptada también por mi parte en un primer momento.

En cambio, esto no afecta a su interpretación bien ponderada del ‘cuadro con lector’ (C 3): En él ve al emperador nombrando a altos funcionarios, tarea efectivamente reservada para él. Gabelmann se apoya en un trabajo de R. Delbrueck cuando afirma que se usaban, para introducir a los cónsules y patricios, unos *codicilli* enrollados y que aquellos rollos contenían posiblemente las versiones escritas del discurso imperial en la designación de los altos cargos²⁶. Respecto a esta escena C 3 llega a la conclusión: «Die Rolle, die der Thronende hält, wird gleichfalls eine Ernennungsurkunde sein, die nach Verlesung weitergereicht wird. Als Adressat käme das Kind in Frage, das links präsentiert wird. Seine Purpurgewänder [?] bezeugen seine hohe Stellung». En la ‘escena con herma’ (C 5) reconoce una especie de investidura, otra acción que según él sólo cabe asignársela al emperador²⁷.

Volveremos más adelante sobre otros detalles de las escenas con trono y sobre la graduación iconográfica de sus ‘valores’. Guardemos esa discusión para el momento de definir la posición histórica del monumento.

2. En el friso inferior, dedicado a la cacería (A), la escena más importante se encuentra opuesta a la entrada de la sala y salta en seguida a la vista: la composición de los cazadores en pie (A 5; lám. 11, 42a) del eje norte, cuya agrupación ha sido comparada por Schlunk, con mucho acierto, con las composiciones semejantes de la *Adlocutio*, en los Arcos de Galerio (Tesalónica; lám. 77e) y Constantino (Roma; lám. 77c)²⁸. Los compañeros están escuchando una alocución del personaje principal, colocado de frente y en el centro de la escena, es decir, una alocución del *dominus* de la cacería a quien generalmente se acepta también como dueño de todo el monumento. Su cabeza, representada totalmente *en face* (lám. 3), nos ofrece el único retrato bien conservado de la cúpula (véase la descripción en el apartado 7), depurando una particularidad que caracteriza los retratos de Constantino el Grande, una vez acomodado en el poder universal, y de sus hijos: la mirada dirigida hacia arriba (siguiendo el ejemplo de Alejandro el Grande) que resulta de la posición de las pupilas al borde de los párpados superiores²⁹. En los retratos imperiales esculpidos y acuñados esta particularidad quiere expresar la inspiración divina³⁰. Schlunk ha tomado la mirada elevada del dueño como un indicio más del contexto imperial³¹ y hay que agregar que esta misma escena A 5 sirve de base al único eje vertical de imágenes que se ha podido confirmar en la totalidad de los mosaicos aún conservados, eje al cual ya se aludió en el apartado precedente: Encima de A 5 se localizan los tres paneles del

Buen Pastor (B 9), del entronizado 'con herma' (C 5) y del medallón circular en el cénit de la cúpula (D), todos ellos con fondos parcial o íntegramente dorados³². Por lo tanto, la condición imperial del eminente cazador me parece probable no sólo por razón de la mirada elevada al cielo³³ sino también por su relación axial y conceptual (representación de frente) con la esfera de las cuatro escenas áulicas que a su vez demuestran claramente, ya a estas alturas, la realidad de un hecho importante: Quienquiera que fuese el que promovió el acondicionamiento del edificio como sepulcro del *dominus* y encargó el programa iconográfico de los mosaicos y frescos, debe haber sido una persona de categoría imperial³⁴. Sin embargo, una identidad del *dominus* con el personaje imperial entronizado encima de él, al modo de lo manifestado por Schlunk en la monografía³⁵, no es admisible dada la gran diferencia en los contornos de sus respectivos retratos, diferencia que se hace obvia al comparar las ilustraciones adjuntas (*b*, *d*).

3. Ya hemos mencionado que Schlunk había concretado su tesis en torno a un personaje histórico, nombrando a uno de los emperadores romanos como titular del monumento. En los años 30 un repaso de las últimas moradas de aquéllos le hizo dar con el caso hasta entonces incierto de Constante, que efectivamente se puede aclarar sin esfuerzo y en todos sus aspectos, poniendo en juego el monumento de Centcelles. Constante, a la edad probable de treinta años³⁶, tuvo que emprender la fuga ante los esbirros del usurpador Magnencio. Éste se había alzado, en la ciudad gala de Autun, el 18 de enero de 350, aprovechando una excursión cinegética del legítimo emperador. Constante trató de huir hacia Hispania, pero a finales del mismo mes se vio alcanzado en Elne, al pie del Pirineo oriental, y allí encontró la muerte de manos de los esbirros³⁷. En este instante se pierde toda huella del asesinato y nada se sabía de un eventual monumento suyo, si dejamos aparte, de momento, una observación problemática de Atanasio (cf. apartado 8). Naturalmente, el monumento funerario de Centcelles era el más apropiado para cubrir esta laguna histórica porque cumplía de manera ideal los requisitos que se esperarían de un monumento para Constante: Su espaciosidad se corresponde con la de los edificios circulares u octogonales provistos de cúpulas y nichos, habitualmente utilizados como mausoleos de soberanos en la Antigüedad Tardía³⁸; su posición cronológica encaja bien con la fecha de la muerte de Constante, su situación geográfica resulta de una prolongación directa del recorrido ya hecho por el fugitivo entre Autun y Elne, y la suntuosa

decoración sería muy digna de un sepulcro imperial ³⁹. Estos argumentos restan toda la fuerza a la objeción de N. Duval, ciertamente justificada en repetidas ocasiones, quien insinuó que en el caso de Centcelles se hubiera sucumbido con demasiada prontitud a la tentación de considerar como excepcional a un conjunto que —según la sospecha de este autor— al principio no era una muestra aislada de su categoría, sino que sólo se convirtió para nuestro inventario actual de monumentos en un caso tan extraordinario ⁴⁰. Esta objeción de Duval la creemos poder descartar.

4. El nombre del pueblo vecino, Constantí (fig. 1), hay que aceptarlo en estas circunstancias como un indicio sólido de la legitimidad de la adjudicación propuesta por Schlunk ⁴¹.

5. En el monasterio de Santes Creus, a 25 kilómetros tierra adentro de Centcelles, se halla una bañera de pórfido que allí se (re)utilizó para sepultar al rey Pedro III de Aragón (muerto en 1285). No hay otra pieza semejante en toda España. En un principio Schlunk reflexionó acerca de su posible procedencia de Centcelles y su posible utilización como sarcófago ya en la Antigüedad Tardía ⁴² pero no insistió en esta idea cuando P. de Palol había sugerido, aunque de forma muy reservada, una asignación de la pieza a la tradición artística medieval de Sicilia. Más tarde, J. Arce llegó a dar esta alternativa por casi cierta ⁴³. No obstante, el mismo Palol manifestó su opinión de que la pieza de Santes Creus se corresponde mucho más fácilmente con los conocidos ejemplares antiguos, y recientemente M. J. Johnson ha insistido en el argumento de que entre los sarcófagos normandos de pórfido no existe ni uno en forma de bañera ⁴⁴, por lo cual habrá que admitir sin reparos la cronología antigua de la pieza catalana tal como fue ceptada ya en su tiempo por Delbrueck ⁴⁵. De ahí que a primera vista no parece haber ningún inconveniente para conjeturar su procedencia de Centcelles, pero sería inexplicable entonces de qué manera esta bañera —o cualquier sarcófago suntuoso— pudiera haber sido retirado de nuestra cripta, hoy vacía, sin sufrir desperfectos, dado que ésta sólo es accesible a través de una escalera empinada y muy estrecha ⁴⁶ (con lo cual surge el interrogante de cómo la cripta se utilizó realmente ⁴⁷).

6. En el panel 1 de las pinturas conservadas debajo de la cúpula aparece una dama noble que lleva un cordón de perlas en el cabello

(lám. 24a, despl. 3). Schlunk la mencionó como «letzte einer Gruppe vielleicht höfischer Gestalten», apoyándose presumiblemente en el juicio de una destacada colega: «Zu bemerken ist, dass nach M. R. Alföldi die Perlenkette im 4. Jh. als Rangabzeichen des Herrscherhauses angesehen werden darf»⁴⁸. Sin embargo, esta valoración, emitida por M. R. Alföldi y referida a los famosos frescos recientemente recompuestos de Tréveris, no ha encontrado la aprobación de H. Brandenburg⁴⁹.

7. Schlunk ha intentado, repetidas veces, comparar la única fisonomía bien conservada de Centcelles, es decir, la del *dominus* en A 5 (lám. 3) con los retratos de emperadores constantinianos. Desde luego, hay que advertir las dificultades que se derivan del problemático surtido de retratos disponibles, puesto que en mosaico no ha llegado hasta nosotros ni una representación segura de ningún miembro de la familia constantiniana⁵⁰, y en lo concerniente a Constante se da la circunstancia de que faltan hasta cabezas escultóricas que se le pudieran asignar con certeza. Hemos de reconocer que el número de retratos plásticos que se relacionan más o menos fiablemente con los hijos de Constantino, es escaso, y además en la actualidad los investigadores han desistido casi en general de sus tentativas de atribuir esas cabezas individualmente, ya que estamos más bien ante efigies idealizadas, impersonales, dependientes del prototipo paternal; algo parecido ocurre con las representaciones de Constante en las monedas: Apenas nos descubren rasgos personales de él⁵¹. Ante estos obstáculos Schlunk creía poder percibir —hace tres decenios— al menos un inmediato aire de familia entre el *dominus* de Centcelles y la cabeza neoyorquina de Constantino (lám. 90a, e)⁵². Pero esa observación era difícil de mantener y él mismo no la repitió. El rostro de nuestro dueño cazador está compuesto de teselas minúsculas de colores muy vivos: Este hombre de aspecto adulto, con aire tranquilo y serio, tiene una barba bien reconocible⁵³, acaso las comisuras de los labios algo caídos y el cabello oscuro, formando un contorno redondeado sobre la frente alta en la cual se destacan unas arrugas, reproducidas por medio de unas hiladas de teselas que difieren entre sí en sus colores y parcialmente en la profundidad de su impresión en el lecho de cal. Esta cara no nos muestra ninguna relación sensible con los conocidos retratos oficiales de los emperadores constantinianos —exceptuando la peculiaridad importante de la mirada elevada. En todo caso tendremos presente que nuestro retrato de Centcelles se encuentra en un contexto histórico, monumental

e iconográfico que, en suma, no tiene parangón en el arte constantiniano, y una vez aceptada la identidad imperial del *dominus* (véase el apartado 2), será precisamente este contexto especial el que nos otorgará la explicación de esa manera tan peculiar de representarlo.

8. Schlunk esperaba encontrar una última corroboración de su propuesta en el capítulo 69 de la *Historia Arianorum* de Atanasio, obra que el Padre de la Iglesia redactó en 357/358, o sea, en un momento de persecución, destierro y profundísima ruptura con el superviviente hermano mayor de Constante, el emperador Constancio II (quien, a su vez, había eliminado en el 351-353 al usurpador occidental Magnencio, convirtiéndose en dueño universal del imperio). Atanasio acusa al emperador de una serie de faltas gravísimas. Entre ellas concreta, en cuanto a Constante, que Constancio II «se ha atrevido a pecar contra su hermano; y hace como si le erigiera un *μνημεῖον*, sin embargo ha entregado a Olympias, la prometida de éste, a los bárbaros...»⁵⁴. Es éste el único testimonio literario que nos habla inmediatamente de un monumento para Constante. Pero a la hora de examinarlo con más sensibilidad, nos damos cuenta de que el pasaje se presta más a la exégesis negativa reclamada por Arce que a la interpretación afirmativa hecha en su día por Schlunk⁵⁵, porque no contiene ninguna información en indicativo acerca del ominoso edificio aludido ni tampoco le asigna ningún lugar geográfico, defraudando por de pronto toda esperanza de sacar conclusiones relativas a la mera existencia de un monumento para Constante y al problema de asignar dueño a la sala con cúpula de Centelles. En breve: La cita, como tal, no ayuda a poner en claro la incógnita referente a la posible existencia de tal monumento y, en el supuesto de que hubiera existido, no nos da ninguna ubicación. Es más: Incluso cuando tenemos presente el carácter abiertamente polémico de este panfleto, cuyo autor pretende cargar sobre Constancio II una serie de durísimas inculpaciones personales profiriendo hasta exageraciones injustificables⁵⁶, debemos tomar muy en serio la declaración atanasiana del 357/358, según la cual el emperador no hizo sino pura propaganda con la construcción o el proyecto de construir un edificio conmemorativo para Constante, pues en este período, varios años después de la muerte de aquél, Atanasio sólo pudo hacer semejante afirmación cuando realmente era del dominio público que Constancio II había faltado al deber de terminar un monumento a su hermano. En el probable caso de que hubiera de descartarse a Constancio II como promotor imperial de nuestro conjunto musivario, po-

dremos sustituirlo por otro personaje igualmente de condición soberana. Volveremos a ocuparnos de ésto con más detalle.

A manera de resumen provisional podemos reunir las siguientes conclusiones: La discusión que expusimos en el apartado 1 nos llevó a contar con un promotor imperial del ámbito funerario de Centcelles. Al parecer, era esa persona quien hizo realizar, en el registro superior de los mosaicos, cuatro paneles con escenas imperiales cuya constelación era del agrado suyo. El encargo por parte de un emperador nos hace postular necesariamente que el dueño del monumento sepulcral fuera también un emperador; a este titular lo encontramos en otra figura del programa iconográfico: en el protagonista destacado del registro inferior, de temas de cacería, extremo que se corrobora en el apartado 2. Las circunstancias enfocadas en 3 y 4 apuntan además hacia el emperador Constante como dueño del monumento. En cambio, el argumento 'imperial', aducido con el número 5, ha sido abandonado por el propio Schlunk (aunque hemos encontrado otra razón para eliminarlo). Los argumentos 6 y 7, 'imperiales' y 'constantinianos', tampoco son convincentes, y altamente cuestionable nos parece la alegación 8, hecha por Schlunk para sostener a los aspirantes Constante (como dueño) y Constancio II (como promotor). Sin embargo, estas últimas negativas no afectan en absoluto la viabilidad de un concepto que asigna el sepulcro de Centcelles a Constante; ni siquiera el resultado provisional del apartado 7 lo hará vacilar. En la presente contribución seguiremos detallando lo que ya se puede constatar a estas alturas: que hasta ahora, nadie ha interpuesto una objeción contundente contra la explicación de la sala con cúpula de Centcelles como sepulcro del emperador Constante.

LA CACERÍA

Vayan aquí algunas observaciones que pueden profundizar nuestra comprensión de la iconografía en su contexto imperial.

La zona inferior de los mosaicos, dedicada al tema cinegético (A), ofrece ocho imágenes cuya separación se realiza con elementos pictóricos de las propias imágenes y, por consiguiente, poco llamativos (despl. 2, 4). La sucesión de estas escenas no hay que entenderla como un desarrollo circular que tomara la villa (A 1), representada en el lado sur, como punto de partida y llegada, sino, por el contrario, como dos secuencias de representaciones que tienen análogamente su punto

de partida en la imagen destacada y muy importante del *dominus*, rodeado por sus compañeros de caza (A 5), que se localiza en el eje visual del norte. Cada secuencia por su parte se va extendiendo hacia la suntuosa representación de la vasta morada aristocrática, esta última a escala mucho más reducida. Mas hay un rasgo que llama especialmente la atención: En el lado este las tres escenas intercaladas (A 6, A 7, A 8) se desarrollan uniformemente en dirección hacia la villa, sin acusar ninguna conexión lógica en cuanto a sus temas (ayudantes conduciendo animales de carga, el encuentro con un jabalí y la vuelta de los cazadores a casa). En cambio, las tres escenas del oeste (A 4, A 3, A 2) ofrecen unos contenidos muy estrechamente relacionados entre sí (preparación, ejecución y final de una cacería de ciervos), pero en esta secuencia hay una imagen que no sigue el esquema general de orientación: la propia cacería de ciervos (A 3), que en vez de desarrollarse hacia la villa, se realiza en sentido contrario, sin respetar las acciones de las dos escenas contiguas, según parece a primera vista. Este hecho ha sido recogido por Schlunk con el comentario: «Was den Entwerfer der Darstellung zu dieser Richtungsänderung bewogen hat, ist uns nicht deutlich geworden»⁵⁸.

Hay una posible explicación primaria y puramente formal, que radica en la observación de que la mayoría de las cacerías de ciervos tar-doantiguas se mueven hacia la derecha. Por tanto, podría argumentarse que el delineante de nuestra cacería simplemente se hubiera atenido a esta regla; sin embargo, el argumento por sí sólo no resulta satisfactorio en el contexto tan refinado de Centcelles. Tanto en mosaicos como en sarcófagos y en las artes menores se reiteran cacerías de ciervos dirigidas hacia la izquierda⁵⁹ (fig. 35, 38, 39). Se supone que la predilección generalizada por la orientación hacia la derecha estaría relacionada con su noción como 'dirección de los vencedores', noción que ha sido ilustrada por J. Engemann mediante los frisos del Arco de Galerio, con referencia también a diversos sarcófagos de caza⁶⁰. En Centcelles, el movimiento de A 3 hacia la derecha, que sigue la tradición iconográfica pero que rompe al mismo tiempo el esquema compositivo del registro A, trae en todo caso una clara ventaja de escenificación: La red que limita la imagen A 3 en su lado derecho pone también en evidencia cuál será la tarea del contiguo grupo de ayudantes (A 4) que están caminando con sus redes, palos y cuerdas hacia la izquierda, es decir, directamente hacia el dispositivo que será el resultado de su trabajo. Naturalmente, se produce así una ruptura obvia entre la caza de ciervos (A 3) y la escena vecina del otro lado, de la cierva muerta, trans-

portada hacia la izquierda en 'dirección de los vencidos' (A 2), pero esta ruptura incluso podría haber correspondido a una necesidad del propósito alegórico vigente en estas representaciones, extremo que volveremos a abordar.

Al tratar de nuestra iconografía cinegética encontraremos gran cantidad de imágenes de comparación que se emparejan bien con algunas escenas de Centcelles y que pertenecen a dos esferas fundamentalmente distintas, es decir, al mundo cotidiano y al dominio funerario; de forma casi correspondiente, los dos grupos se subsumen a las categorías de los mosaicos de pavimento (o pinturas murales muy parecidas) y de los relieves de sarcófagos, respectivamente. Es curioso constatar con Schlunk que los ejemplos comparativos para Centcelles proceden indistintamente de ambas esferas ⁶¹: Diversos ayudantes de caza y aceñileros con sus trajes característicos y con las tareas que les están asignadas, la caza del jabalí, así como los caballos, animales de carga y perros de las escenas A 4, A 5, A 6 y A 7 se encasillan con toda naturalidad entre los ejemplos corrientes y, en algunos casos pertenecientes a la *volkstümliche Strömung* (corriente popularizante), ejemplos que no sólo se registran en los mosaicos pavimentales en una serie de lujosas propiedades tardoantiguas de occidente (ante todo africanas e italianas), sino igualmente sobre un numeroso grupo de sarcófagos, principalmente sarcófagos de batidas de caza ⁶². En cambio, nuestra representación de la villa (A 1) denota una inspiración basada exclusivamente en la riqueza iconográfica de los mosaicos. Los demás actores e instantáneas mencionados se prestan obviamente a aparecer en contextos ya sean cotidianos o funerarios, y así se produce, respecto a nuestro caso concreto de una cacería desplegada en el ámbito sepulcral de Centcelles, el interrogante iconológico acerca de la esencia de su mensaje.

Según L. Schneider habría que contar con un mensaje inherente a la propia imagen como tal, sin regirse por el contexto funcional del respectivo monumento: «Gewiss sind Begräbnis und ein Empfang im Hause nicht das gleiche, doch wer sagt uns, dass beim Benutzungsvollzug, d. h. bei der Rezeption von Bildern in einem Grabbau und von Bodenmosaiken in einer Villa nicht ähnliche Bedürfnisse befriedigt wurden, durch Vermittlung ähnlicher oder gar gleicher Inhalte?» ⁶³. Sin embargo, mientras que tales criterios no se puedan perfilar claramente en relación con Centcelles, me atenderé al concepto de que los temas y motivos aludidos se explican, muy probablemente, como meros elementos 'movibles' para redondear y acentuar el *sujet* de la cacería. Este concepto se impone con mayor razón al aparecer en la misma zona

cinagética otro grupo de representaciones que acusan de manera evidente y llamativa su irregularidad respecto a las convenciones iconográficas —sea por modificación de composiciones conocidas, sea por introducciones inéditas. Se trata precisamente de aquellas imágenes que nos presentan al *dominus* mismo (A 5, A 8, A 3 relacionada con A 2). En las actitudes de este personaje se pone de relieve la absoluta peculiaridad de nuestra cacería; más aún: Las mencionadas escenas nos proporcionarán también la confirmación del destino funerario que tenía Centcelles ⁶⁴.

Los cazadores de A 5 rodean simétricamente al dueño, acompañándole de tal forma que por las alturas de sus cabezas que en ambos lados crecen irregularmente hacia el centro, dirigen la mirada al gran protagonista cuya cabeza es la más elevada (lám. 12, 42). A la derecha y a la izquierda hay dos figuras convencionales, es decir, unos mozos con un perro y con dos caballos, respectivamente. El caballo del primer plano, que tiene la marca de hierro candente *LC*, lleva silla de montar y arnés suntuoso (lám. 8a). El *dominus* cuyo rostro hemos descrito más arriba (apartado 7) y cuya figura, colocada de frente, atrae aún más la atención por el vestido largo, impropio de una cacería (fig. 9), está pronunciando una alocución a los acompañantes. En esta alocución del dueño muerto, se manifiesta ya un distanciamiento muy sensible no sólo de los mosaicos de caza propios de muchas villas tardoantiguas que giran en torno a conceptos como el dominio activo de la naturaleza, la *virtus* y el *otium*, sino también de las composiciones sobre los mencionados sarcófagos de batidas. Ni en éstas ni en aquéllos existen representaciones parecidas ⁶⁵.

En los escasos restos de la escena A 8 (lám. 46b) encontramos otra vez al dueño, montado a caballo: Es el segundo de los dos jinetes que se están dirigiendo hacia la villa; tiene la mano derecha levantada y luce un atuendo con un dibujo soberbio. Su caballo está provisto de arnés suntuoso y una manta preciosa. El rostro del dueño no se ha conservado, pero la línea que marca el borde de su vestido en el cuello nos acredita que originariamente había vuelto su mirada hacia el visitante del monumento. En comparación con los jinetes de otras composiciones de la Antigüedad Tardía, normalmente mucho más vivaces y animados, nuestra representación frontal y de tanta tranquilidad resulta extraordinaria, realzando de nuevo la distancia de otros ejemplos corrientes. El saludo triunfante ⁶⁶, que forma parte de la iconografía tradicional, encontrándose aplacado aquí por el nuevo concepto de tranquilidad, se repite en el jinete acompañante y halla un evidente eco

formal en la actitud de oración que ofrecen los Tres Jóvenes (B 13) del registro cristiano. Por lo tanto, esta referencia a la salvación divina se ha puesto justamente encima del gesto victorioso de los cazadores.

La caza de los ciervos (A 3; lám. 38a), escena de tamaño enorme (6,70 m) con abundancia de pormenores, se convierte en pieza clave, gracias a su buen estado de conservación. Vemos a dos jinetes siguiendo cada uno a dos ciervas y un ciervo hacia la red, a través de un recorrido preestablecido y marcado con cuerdas que llevan plumas.

De este modo el primer jinete está rodeado por tres ciervos a cada lado. Viste una túnica con ese típico cuello parduzco sobre los hombros (*alicula*) que en la Antigüedad Tardía solían llevar los sirvientes, gente sencilla del campo, pastores y cazadores⁶⁷; su caballo no lleva silla de montar (lám. 5/6). En vista de estos detalles, Schlunk llegó a la conclusión de que este cazador pertenecía a las clases bajas⁶⁸, pero en realidad existen más argumentos a favor de mi convicción (aceptada ya por Engemann y B. Domagalski⁶⁹) de que nos encontramos de nuevo ante el dueño de la cacería y del monumento: Si comparamos esta representación con los sarcófagos de batidas de caza, reconocemos regularmente al dueño muerto en la figura del jinete central de la caza de ciervos⁷⁰, y el cuello evidencia poco sobre la categoría social del personaje, porque los sarcófagos nos muestran que en algunos casos incluso el dueño, a pesar de su nobleza, viste la *alicula* modesta y aventurera, circunstancia que ha sido señalada por B. Andreae. Así, los sarcófagos de Cahors (tetrárquico tardío), Arlés C (ca. 330; lám. 76c) y de la Villa Doria Pamphilj en Roma (hacia 330) presentan a su ocupante precisamente con este accesorio⁷¹. El resto de la vestimenta de nuestro jinete sí aboga por su elevado rango: Su túnica no tiene cinturón, es de un color blanquecino y está adornada con un *orbiculus* azul brillante y con ribetes dobles de la misma tonalidad en las mangas. Además, está montado en un caballo cuyas crines parecen trenzadas (lám. 7b) y cuya anca vuelve a estar marcada con las letras *LC*, esto es, con la del *dominus* que hemos registrado ya en la escena central de la alocución (A 5; lám. 8a). Finalmente, el argumento más importante está en el hecho de que el jinete aparta su atención de la cacería y que su cara⁷³, elevada sobre el cordón-guía, compuesta por mosaico pequeño y conservada hasta casi su tercera parte, mira de frente al espectador. Estamos, pues, otra vez ante el dueño del monumento de Centcelles.

A primera vista se esperaría obtener unas sólidas conclusiones fáciles aplicables a esta escena desde los sarcófagos de batidas de caza.

Pero a pesar de su análoga función sepulcral se notan, de nuevo, varias diferencias reveladoras ⁷⁴:

La sola postura frontal de la cabeza del dueño en A 3 nos daría toda la razón para postular aquí un significado especial ⁷⁵. Muestra una presencia estática; de él emana una extraña quietud que afecta a la escena entera, y se le nota alejado de lo que ocurre en torno a él ⁷⁶, donde los sucesos son, además, sumamente apacibles. En Centcelles podemos apreciar una cacería de ciervos que —rasgo escasísimo— se lleva a cabo sin armas ni perros. La diferencia con las escenas mencionadas de los sarcófagos es verdaderamente asombrosa: En aquéllas abundan los ciervos muertos o reventados, perseguidos por perros, echados al suelo o atropellados con los caballos y amenazados o atravesados por lanzas, mientras que aquí observamos una escena sin violencia alguna (lam. 38a, 76b-d), donde lo importante no es el momento dramático del apogeo de la caza (nótese las ropas vistosas del *dominus*, impropias de una cacería, su tranquilidad y la falta del gesto triunfante con el brazo levantado) y donde se evita toda alusión a la muerte material y visible.

Ante este fondo, el movimiento de la cacería de ciervos hacia la derecha, o sea, en dirección contraria, que produce una fuerte ruptura con respecto a la vecina escena A 2, halla una explicación especialmente válida, ya que de esta manera parece como si toda la escena A 3 ‘huyera de la muerte’, por decirlo así, de la muerte que se relegó al cuadro contiguo: Allí sí se contempla a una cierva abierta en canal, tendida sobre el lomo de un animal de carga que la transporta hacia la izquierda en dirección a la villa ⁷⁷ (lám. 37b, 38a, despl. 4).

Entre ambas imágenes vemos al segundo jinete (lám. 7a). Su actitud tampoco se presta a interpretaciones muy concluyentes en cuanto a lo que podría ser el momento decisivo de una caza. Sigue al dueño hacia la derecha, pero volviendo la cabeza en dirección contraria, hacia la cierva muerta. Toda la tensión se concentra en el giro que realiza el cuerpo del jinete. Con mucho acierto Schlunk ha hecho hincapié en la observación de que el tratamiento artístico de este giro, con el busto, los brazos, la cabeza, el cuello y la capucha levantada, está completamente malogrado. Se presenta como si de un muñeco desmontable se tratara cuya parte superior (vista al sesgo por delante) ha sido mal colocada sobre la parte inferior (vista por detrás). Schlunk comentó: «Hier hat sich der Mosaizist bei der Wiedergabe des sich zurückwendenden Reiters offensichtlich durch verschiedene Vorbilder irreführen lassen. Aus einer älteren Komposition dürfte ein derartiger Irrtum kaum übernommen sein» ⁷⁸.

Debemos suponer que la figura del jinete encapuchado revestía mucha importancia dentro del programa iconográfico, puesto que fue ejecutado, evidentemente, sin modelos pictóricos conocidos, forzando incluso una representación que no corresponde a la calidad artística de las demás partes de la decoración. Por consiguiente, su existencia exige una explicación plausible. Ahora bien, una vez constatado que no aparece ningún jinete encapuchado sobre los mosaicos cinegéticos de las villas lujosas, mosaicos con episodios más triviales en comparación, podemos recurrir a la escultura de los sarcófagos de batidas, obteniendo al mismo tiempo un argumento contundente a favor de la interpretación funeraria de nuestro friso inferior ⁷⁹: Según un estudio de Andreae, el jinete encapuchado suele aparecer casi regularmente en los relieves de ese grupo de sarcófagos, siendo allí, eso sí, una figura extraordinariamente pequeña, que en la mayoría de los casos va en cabeza de la cacería de ciervos, con una extraña actitud de no participación ⁸⁰. Basándose en un trabajo de W. Deonna ⁸¹, Andreae llega a la conclusión, seguramente correcta, de que en los sarcófagos se trata de un *genius cucullatus*, o sea, un genio que, al igual que Telesforo, lleva una capucha y podría ejercer el papel de un genio de la muerte. Andreae describe a este genio de los sarcófagos, que encabeza la comitiva de la cacería, como indicador de su verdadera finalidad, la muerte terrenal, aunque su figura sea más ambigua, ya que es impensable que el dueño de la cacería y del sepulcro quede enredado personalmente en la red. Siguiendo con Andreae, él triunfa en un entorno de muerte, que no significa el fin sino la consumación de la vida ⁸².

En cuanto al jinete encapuchado de Centelles, apenas se puede dudar de su identificación análoga —sin perjuicio de su estatura considerable— como de un genio de la muerte. Pero de nuevo se impone aquí la tendencia a diferir en puntos esenciales de la tradición habitual de los sarcófagos: El encapuchado no va delante, sino detrás, y se aparta rotundamente del *dominus* mirando hacia la escena de la cierva muerta, porque es sólo allí donde la muerte se hace visible, mientras que en el entorno del dueño no se percibe nada parecido ⁸³. Esta asombrosa configuración nos lleva a la conclusión que en el caso de Centelles se ha optado por representar al titular imperial de la sala sepulcral de una manera única, exclusiva y sin precedentes (lo que queda patente por el encapuchado malogrado), manera que garantizaba sobre todo la visualización del difunto en clara separación de todo lo que pudiera relacionarse con la muerte material y visible; incluso el genio de la muerte aparta la vista de este *dominus* ⁸⁴.

¿Cuáles habrán sido los factores determinantes para que se hubiera elegido este modo de representación? El encapuchado, ¿sólo aparta la vista porque el dueño, como emperador romano, no es de hecho un 'mortal corriente' o hay que atribuir su actitud a la presunción de que ya no tiene destinatario cuando el difunto es cristiano? Probablemente hay que tener en cuenta los dos criterios. Indudablemente, las innovaciones iconográficas confieren a este friso conmemorativo de un emperador romano unas imágenes muy apropiadas a su categoría, lo que se pone de manifiesto al recordar, una vez más, que estas imágenes se formularon precisamente frente a las convenciones de los sarcófagos de batidas de caza que desplegaban una iconografía de tradición pagana. Dentro del gran conjunto de sarcófagos de caza constituyen un grupo apartado, debido a la peculiaridad de las escenas plasmadas en ellos (lám. 76b-d). Tuvieron sus comienzos en época tetrárquica y a partir de 325/330 éste era el tipo por antonomasia de los sarcófagos de caza de entonces; se exportaban muchos ejemplares desde Roma, donde se fabricaban en gran número. El círculo de sus compradores se componía naturalmente de miembros de la clase más pudiente — prevaleciendo los latifundistas, según una suposición plausible de Andreae. Dada su diseminación desde Italia hasta Galia e Hispania, la iconografía alegorizante de estas piezas era ampliamente conocida⁸⁵. A la hora de hacer balance de los temas presentados en ellos, encontramos en el primer lugar la cacería de ciervos, donde era colocado, con el debido énfasis, el mismo dueño, ocupando normalmente el punto central; este tema suele ser el dominante, también en cuanto al espacio requerido. En segundo lugar registramos el encuentro con el jabalí, escena igualmente muy apreciada y cargada de una larga tradición, que no obstante ocupa mucho menos espacio en los sarcófagos de batidas. En cambio, la presencia de la caza del oso o del león escasea sensiblemente⁸⁶.

En Centcelles asistimos a la reaparición de los dos primeros tipos de caza. Ahora bien, mientras el encuentro con el jabalí (A 7; lám. 11b, 46a), intercalado aquí como episodio secundario, no experimenta ningún cambio frente a su tradición iconográfica, la escena principal del *dominus* cazando ciervos (A 3; lám. 38a) nos ha hecho enumerar una serie de modificaciones decisivas de elementos esenciales: El dueño, siempre protagonista activo en la cacería, se convierte en un personaje ajeno a este entorno, su cabeza ha efectuado un giro del perfil a la posición frontal, y su tradicional gesto con el brazo alzado ha sido transferido a la escena A 8 (lám. 46b), muy tranquila aquélla también, donde se

ve reduplicado, dominando toda la parte conservada de la composición. En A 3 se ha rehusado de antemano cualquier opción para destacar al dueño según las convenciones iconográficas de la *virtus* (y hay que subrayar que Constante fue en realidad un cazador apasionado ⁸⁷).

Mediante estas modificaciones, nuestro *dominus* se diferencia considerablemente de los dueños 'corrientes' de los sarcófagos elitistas del siglo IV, lo que aboga especialmente por la absoluta preeminencia social del difunto y acaso también por su condición cristiana ⁸⁸, condición que queda patente, de todos modos a través del friso intermedio B con sus cuadros bíblicos. En este contexto no deja de llamar la atención que durante aquella época incluso hubiera cristianos que aceptaban como última morada unos sarcófagos de tradicionales batidas de caza lo que demuestran suficientemente los casos de Saint-Alleyre, Arlés C y Osimo ⁸⁹; por consiguiente, son tanto más reveladoras las innovaciones iconográficas creadas para el emperador cristiano Constante, quien aparece como un jinete al que se ha fijado en un movimiento hacia la derecha (en 'dirección de la victoria'), junto a seis ciervos que no son víctimas de una caza violenta, sino actores que se reparten en dos grupos bien ordenados a ambos lados del dueño difunto y que no sufren ningún tipo de daño ⁹⁰. Cuadra bien la nueva actitud del jinete encapuchado, vinculado a nociones paganas, que desvía su atención del *dominus*; aquí ha perdido a un destinatario.

EL RETRATO DEL DUEÑO

Una vez descrito el mensaje que gira en torno a la consumación de la vida de Constante, el retrato que de este dueño nos acerca la escena A 5 (lám. 3) entra, de improviso, en una categoría extraordinaria, desconocida hasta ahora; se revela como un retrato imperial en un contexto muy personal y verdaderamente inédito — por muy espionosa que pueda parecer esta conclusión. Ya hemos hecho alusión a ella en el apartado 7. Es curioso que fueran, en primer lugar, dos objeciones lanzadas contra la adjudicación a Constante, propuesta por Schlunk, las que me condujeran a esta valoración:

H. P. L'Orange sostuvo, en el libro sobre «Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen» (1984), que la cabeza del dueño de Centcelles no se correspondiera al tipo constantiniano; «besonders fehlt der konstantinische Haarbogen (Archivoltenfrisur) über Stirn und Schläfen». De estar justificada, esta objeción nos

llevaría a la desasociación de nuestro retrato de Constante — por falta de coincidencia con los retratos constantinianos oficiales. Ya en 1977/78 Arce había comparado al *dominus* de Centcelles con una cabeza privada de Aquileia (lám. 90e, f) cuya cronología se ha fijado entre las mitades de los siglos IV y V. Efectivamente, la cabeza plástica en cuestión ofrece unos notables paralelos con la de Centcelles, sea en la forma del peinado, sea en las profundas arrugas de la frente o en las comisuras de los labios. El haber señalado este paralelismo es un mérito indudable de Arce quien prosiguió insinuando que el rostro de Centcelles igualmente había que considerarlo un retrato privado; de nuevo se desprendía que era absolutamente ilícito asignarlo al emperador Constante ⁹².

No obstante, creo que acabo de referir dos posturas que incluyen un mismo planteamiento erróneo: Todos los estudiosos que se han ocupado de la precaria cabeza de A 5 —no siendo excepción el propio Schlunk (cf. arriba, apartado 7)— parecen haber partido, inconcientemente, de la premisa de los retratos constantinianos oficiales y su factura bien conocida. Esa era la que esperaban, esa era la que echaban en falta, y al no tratarse de una cabeza que se pareciera al tipo habitual constantiniano o se callaban o daban a entender que por tanto había que descartar la supuesta vinculación con el hijo de Constantino. Todo esto se hace obsoleto si aceptamos conjuntamente lo que sólo aparenta excluirse mutuamente: La relación vertical con el principal cuadro áulico (C 5) otorga al destacado cazador una directa asociación a la esfera imperial, mientras que su relación horizontal dentro del friso cinagético, con sus escenas alegorizantes, lo integra como actor en un contexto muy personal, creado para él como difunto, es decir, en una alegoría cinagética de la consumación de su existencia, contexto éste que no tiene parangón entre los demás monumentos sepulcrales imperiales que se conservaron de aquella época ⁹³. Aquí en Centcelles es más que lícito, pues, contar con una presencia del titular, o sea, de Constante, el único emperador posible, concebida, eso sí, como trascendental por un lado, pero por otro lado también discrepante de los corrientes retratos de época constantiniana, y tanto más al enterarnos de lo que constató W. von Sydow: «Für die rundplastischen Porträts waren wie in früheren Jahrhunderten der Stil und die Auffassung der Hofkunst massgebend. Andererseits fallen aber gerade im 4. Jh. die häufigen Abweichungen von dem offiziellen Porträttyp auf. Sie weisen darauf hin, dass die Verbindlichkeit der offiziellen 'imago' im 4. Jh. eher geringer geworden ist» ⁹⁴. Añádase a ello un argumento que abordaremos más adelante: que el soberano que mandó hacer los mo-

saicos de Centcelles no era, como argumentaremos, originario de la dinastía constantiniana, lo que nos permite presumir su empeño aún mayor por establecer una continuidad entre Constante y su propia persona, y eso también con respecto a su presencia física, caracterizada por el ideal militar ⁹⁵.

LA PERSPECTIVA DEL MÁS ALLÁ

La introducción de diferentes personajes imperiales a través de dos maneras fundamentalmente distintas de representarlas —en la celsitud y suntuosidad ceremonial de una esfera áulica (C) y en una alegoría de la consumación existencial (A)— es lo que confiere a la iconografía de Centcelles un peculiar potencial disyuntivo. Este potencial se ve aún más aumentado debido a la interposición de un registro bíblico (B) ⁹⁶. Así, la interpretación de este conjunto de imágenes no sólo nos exige el esfuerzo para analizar las escenas de tronos y de la cacería, con sus protagonistas y contenidos tan diferentes, sino que también nos sugiere la presencia simultánea de tradicionales conceptos paganos y de nuevas ideas cristianas, tal como cabe esperarlas, particularmente, en la iconografía de un sepulcro imperial constantiniano, puesto que en esta época de cambios, al mediar el siglo IV, la nueva fe ha conmovido amplios sectores de la población y motivado un giro importante en la producción artística, especialmente en el arte oficial del imperio. Al estudiar estos aspectos con más detenimiento vamos a fijarnos, además, en un mecanismo concreto de hacer el mensaje perceptible para los espectadores.

El visitante que entraba en la sala con cúpula desde el sur, miraría hacia arriba, captando en seguida la importante escena central, colocada en frente de él, donde aparece el dueño de la cacería y de todo el monumento, rodeado por sus compañeros (A 5). Encima encontraría al Buen Pastor (B 9), luego al entronizado con una especie de *vestis alba triumphalis* (C 5), y finalmente llegaría al *tondo* de la cima (D), con sus figuras probablemente suspendidas, que de nuevo aparecen sobre fondo dorado, imagen del cielo, según un comentario acertado de Schlunk ⁹⁷ (despl. 1, 2, 4-6).

Partiendo de este eje iban revelándose también los desarrollos horizontales de los registros musivarios. Ahora bien, mientras que las escenas con tronos continúan claramente, en cuanto a sus aspectos religiosos, las fuertes connotaciones sagradas que se unían tradicionalmente a la esfera imperial, las cuatro estaciones que todavía se presen-

tan personificadas como figuras de jóvenes (C 2, C 4, C 6, [C 8]; campos que virtualmente llegan a 'sostener' el medallón celestial), transmiten un sentimiento de participación en la eternidad del universo sin un discernimiento claro sobre si tal concepto es motivado por creencias paganas o cristianas ⁹⁸, aunque la zona B de paneles del Viejo y del Nuevo Testamento hable, evidentemente, de la fe cristiana, registro a cuyo Buen Pastor se subordina, a su vez, el *dominus* de la caza en la zona básica.

Este dueño del monumento sepulcral, el orador de A 5 (lám. 11, 32, 42), eleva los ojos hacia la imagen celestial, resplandeciente de oro, que corona el cénit del hemisferio, imagen circular como si se tratase de un *opaion* ⁹⁹. De este modo, nuestro protagonista se suma a la fila de los *Augusti* paganos y cristianos del siglo IV que, según los testimonios contemporáneos, tenían asegurado para el más allá un lugar de luminosidad eterna ¹⁰⁰. Así, respecto a Constancio Cloro (muerto en 306) dice el *Panegyricus* de 310: «Cuando le esperaba su traslado a los dioses, miró hacia Océano, el procreador de los dioses que siempre vuelve a dar nueva fuerza a las ardientes estrellas el cielo, así que desde aquel lugar, antes de llegar a disfrutar de la claridad eterna, ya vio una luz de día casi permanente» ¹⁰¹. Asimismo, un oráculo le predijo a Juliano (muerto en 363) que sería elevado al «aula de los antepasados, llena de luz celestial» ¹⁰², y para Teodosio (muerto en 395) estaba previsto, según Ambrosio, un lugar inundado de «luz eterna» y lleno de «permanente tranquilidad» ¹⁰³. Al igual que estos soberanos, también Constante espera ascender a la luz, o sea, al reino de los cielos, adonde, según Eusebio, ya había llegado su propio padre, Constantino ¹⁰⁴. Lo que no podemos determinar en Centelles es si la imagen en la cima de la cúpula (lám. 23c, 56, 64, 65; medallón originariamente decisivo para el mensaje, por desgracia gravemente dañado) estaba animada directamente por una especulación de esta índole o si el dueño demostraba esta certidumbre solamente con su mirada elevada y su alocución ¹⁰⁵.

Pero ciertamente el *dominus* desempeña, al mismo tiempo, una función de mediador: Bien es verdad que el *tondo* del cénit permitía a los mismos visitantes de la sala 'lanzar una mirada a la esfera celestial' (y esta inclusión de los espectadores constituye, desde luego, una diferencia importante frente a los retratos escultóricos con la mirada levantada); sin embargo, con más concreción aún se les acercaba lo celestial por la actitud del dueño: Éste ha dirigido su atención hacia arriba, donde se fija en el lugar de su último destino o incluso —sólo

podemos especular al respecto— en la imagen de su propia acogida en el cielo. Por otra parte, está pronunciando una alocución que no sólo quiere cautivar a los compañeros de la misma escena pictórica, sino en primer lugar al público que se encuentre a sus pies en la sala sepulcral. Prueba de ello es la postura de su cuerpo que aquí, y sólo aquí, se presenta de frente en toda su estatura. Por medio de tal escenificación, el interés del público se concentra ante todo en este cazador dominante, el emperador Constante, caracterizado por el aire de inspirada mediación que acabamos de describir, personaje que no obstante deja fuera de dudas, ya *a priori*, la exclusividad apropiada de su rango que le distingue de toda persona que contemple los mosaicos y que se deriva en gran parte de su relación directa y preestablecida con lo divino.

EL PROMOTOR IMPERIAL

Si reconocemos los indicios que nos confirman la sala de Centcelles como monumento sepulcral para Constante, asesinado a principios del año 350, surge forzosamente otro interrogante: ¿Quién mandó acondicionar esta sala, con su decoración tan significativa, para el emperador muerto y cuáles serían las implicaciones históricas derivables de las posibles respuestas?

Sólo hay dos nombres que pueden entrar en la discusión: El monumento de Centcelles, o se creó por encargo de Constancio II, hermano del dueño, o por encargo del usurpador del imperio occidental, Magnencio, quien lució la púrpura en lugar del impopular Constante (véase arriba apartado 3) hasta ser eliminado por el primero mediante una serie de acciones militares (septiembre del 351: derrota en las proximidades de Mursa en la batalla más sangrienta del siglo; verano del 352: huída desde Aquileia a Galia con la subsiguiente pérdida de Hispania; agosto del 353: suicidio en Lyon ¹⁰⁶). Como es sabido, no se puede comprobar la propuesta hecha por Schlunk en lo que se refiere al promotor preferido por él, Constancio II (cf. arriba apartado 8); en cambio, ya se puede adelantar aquí que llegaremos, sopesando bien los argumentos, a algunas consideraciones que favorecen mi nueva propuesta en torno a Magnencio, despejando las dudas casi por completo.

El primer punto a tener presente es la ausencia de fuentes contemporáneas que nos hablen de la finalización de algún monumento para Constante. Esta ausencia tiene especial significación en el caso del emperador Constancio II, cuyas acciones eran muy comentadas: La tradición histórica no nos acredita que éste hubiese acondicionado un

monumento digno para su hermano muerto, lo que es tanto más llamativo porque en el fondo, al menos a primera vista, cualquier observador esperarí­a de Constancio II tal iniciativa, sea en un determinado lugar del territorio imperial (como Centcelles), o sea en el contexto del *Apostoleion* de Constantinopla. Desde luego, Constantino no había concebido el *Apostoleion* como un ámbi­to para sepulturas dinásticas ni tampoco como un mausoleo familiar ¹⁰⁷ —conforme a ello se erigió, alrededor del año 350, en la Via Nomentana de Roma, aquel mausoleo que acogerí­a los restos mortales de sus hijas Constantina (muerta el 354) y Elena (muerta el 360 o 361) ¹⁰⁸—, y Constancio II respetó esta disposici­on hecha por su padre hasta que en los años 360 y 361 su esposa Eusebia y él mismo encontraron su ú­ltima morada en el *Apostoleion* ¹⁰⁹.

Aún es más: En el período hasta 352/353 sólo podrí­a contarse con un auténtico mausoleo de Constante, encargado por Constancio II, o al menos con un sepelio de los restos mortales, ordenado por aquél, en el caso de que Magnencio le hubiese entregado el cadáver de su víctima — y todo esto, encima, sólo en el supuesto de que el cuerpo no hubiese desaparecido enseguida una vez perpetrado el asesinato.

Pero tenemos que acentuar que aún en el 357 o 358 Atanasio denunció la negligencia del emperador al respecto: «Así se ha atrevido a pecar contra su hermano; y hace como si le erigiera un *μνημείον*, sin embargo ha entregado a Olympias, la prometida de éste, a los bárbaros...». Ya hemos puesto en claro que esta frase del Padre de la Iglesia, según la cual Constancio II sólo fingí­a hacer el monumento, no constituye ninguna base suficiente para construir una relación entre Centcelles y el soberano como promotor (véase apartado 8). Ciertamente, después de la conclusi­on de la guerra contra Magnencio el emperador permaneci­o en Occidente — temporalmente en Galia y particularmente en Milán, volviendo sólo en el 359 desde Sirmio al Oriente; por tanto, su itinerario le llevó efectivamente, durante el período en cuesti­on, a lugares no demasiado alejados de Centcelles, lo que podrí­a acaso reforzar especulaciones a favor de Constancio II como promotor. No obstante, ahí está el testimonio de Atanasio quien nos afirma que el emperador hasta alrededor de 357/358 no había concluido ningún monumento para su desafortunado hermano.

Carecemos de cualquier informaci­on adicional que nos esclarezca de forma explícita la actitud de Constancio II en este asunto. Si llegamos a decir que el ú­ltimo hijo reinante de Constantino, por lo visto, no tomó medidas verdaderamente efectivas para acabar con rapidez

un monumento digno de su hermano —ni por el acondicionamiento de la obra de Centcelles ni en otro lugar— habremos de reconocer que estamos manejando, por de pronto, una aceptación casi *ex silentio* que exigirá argumentos accesorios, aunque la infructuosidad de nuestra búsqueda de otras fuentes sobre este asunto viene a favorecerla notablemente; sobre todo hay que destacar el silencio de Amiano Marcelino (cuya crónica se nos conserva a partir del año 353). Si Constancio II dejó de honrar a su hermano difunto con el trato debido, esta negligencia podría hallar su explicación en el desarrollo histórico de su relación con Constante que temporalmente había sido, incluso, tensa y al final distante ¹¹⁰, relación difícil que se perpetuó más allá de la desaparición de Constante en el conflicto de confesiones que siguió vigente: Todavía en los años 357 y 358 Atanasio presentó al emperador difunto propagandísticamente como merecedor de «feliz y eterna» memoria, como «sobremanera piadoso» y «sumamente temeroso de Dios» ¹¹¹; Constante seguía siendo reconocido como uno de los principales defensores de la confesión nicena ortodoxa, reprimida con vehemencia por Constancio II.

Ahora bien, tras la aportación de P. Grierson, quien estimó que Constancio II probablemente no había tomado medidas para apoderarse del cadáver de Constante, Arce ha ampliado la argumentación negativa, convirtiéndose en el crítico más severo de la propuesta de Schlunk: Empleó la cita de Atanasio como otra objeción más contra la explicación de Centcelles como mausoleo de Constante ¹¹². Pero por muy indicado que sea el escepticismo referente a la posibilidad de la construcción de tal mausoleo por Constancio II, es sin duda prematuro excluir del todo, basándose sólo en Atanasio, la existencia de un edificio sepulcral para Constante. Ni siquiera la desaparición de los restos mortales —fácil de imaginar ante las circunstancias de este asesinato cometido por unos esbirros en la persona de un fugitivo— nos desautorizaría a contar con la existencia del monumento, puesto que no faltan menciones historiográficas de cenotafios para emperadores romanos ¹¹³.

Fijemos ahora la atención en el escenario alternativo, centrado en Magnencio como impulsor del monumento funerario de Centcelles. A primera vista puede parecer paradójico que el mismo usurpador hubiese honrado al *Augusto* recién eliminado con un monumento tan suntuoso; sin embargo, acertaremos a comprender semejante iniciativa precisamente como parte de su empeño para mantenerse en la nueva posición. Una vez terminado el levantamiento con resultados favora-

bles al insumiso, la eliminación física de Constante garantizaba a Magnencio que su poder, de hecho, se establecería por algún tiempo, pero a más largo plazo las tareas primordiales consistirían en la interpretación ideológica del derrocamiento efectuado y en la consolidación pragmática de lo alcanzado: Constante, hijo del gran Constantino, había poseído todos los requisitos para la legitimación oficial, y como el antiguo soldado Magnencio no podía igualarse ni remotamente a aquél, su primera necesidad era, sobre todo, el aseguramiento de su sucesión forzada, recurriendo a todos los medios a su alcance.

Naturalmente, los homenajes que se les había dispensado o negado a los emperadores romanos después de su defunción, siempre habían expresado el grado de su estimación general o particular, pero también las aspiraciones de los vivientes. En el período que aquí nos interesa, es especialmente el caso de Constantino (muerto el 337) el que nos proporciona un cuadro modélico de actuaciones honoríficas: El monarca, respetado en vida por todas partes y finado de muerte natural, recibe grandes honras fúnebres y halla sepultura, por disposición propia y deseo de sus sucesores, en un lugar designado por él mismo, teniendo asegurada la perpetua conmemoración honrosa. Por supuesto, en este caso ideal la legitimidad de la sucesión se ve subrayada ya por un digno despliegue material y ritual de la celebración funeraria (aunque, eso sí, el número de designados a la sucesión del 337 se vio reducido por un baño de sangre).

No obstante, para nuestro contexto tienen un interés especial los ejemplos de emperadores eliminados por procedimientos violentos, abundantes en el siglo de los *Soldatenkaiser*. Según la nueva relación preparada por Johnson, entre los emperadores muertos por acciones espontáneas de sus propias tropas, sólo figuran tres que fueron ostentosamente mutilados y totalmente deshonorados: Heliogábalo (222) y los dos Maximinos (238)¹¹⁴; a otros cuantos, en cambio, se les concedió un mausoleo o un cenotafio o incluso la *consecratio*. Los casos más claros —con alguna pequeña reserva ocasional debida a la precariedad de las fuentes— son las muertes de Severo Alejandro (235), Galieno (268), Tacito y Florianio (276) y de Probo (282), destinatario, tras el asesinato, de un «colosal monumento sepulcral con terraplén elevado», si nos fiamos de la información disponible¹¹⁵. Así captamos, ya en el siglo III, una tendencia a tratar con respeto los restos mortales y las reputaciones de los emperadores recién liquidados. Incluso la persona de Filipo el Árabe fue distinguida mediante la *consecratio*, a pesar de

que lo había quitado de en medio su directo sucesor Decio, librándole una batalla (249) ¹¹⁶.

De entre las víctimas de las rivalidades tetrárquicas podemos destacar a Severo II (muerto el 307), quien obtuvo su última morada, con la aprobación de Maxencio, en el mausoleo de Galieno ¹¹⁷, y a Maximiano (muerto el 310), quien fue destinatario, sucesivamente, de la *consecratio*, la *damnatio memoriae* y finalmente de la rehabilitación concedida por Constantino y quien fue honrado, probablemente, durante uno de los períodos favorables a su memoria, con un sepelio imperial en un mausoleo milanés especialmente asignado a él ¹¹⁸.

En los diferentes casos concretos, esta repetida 'benevolencia' hacia los emperadores antecesores o competidores una vez eliminados hallará su explicación en diferentes motivos posibles: sentimientos de expiación, 'conciencia de clase' así como generosidad propagandística y simplemente oportunismo político en general. Volviendo a los acontecimientos de mediados del siglo IV, parece plenamente imaginable, en vista de las circunstancias históricas, que el usurpador Magnencio también hubiera sido 'benévolo' con su víctima, siguiendo el espíritu de los ejemplos enumerados. A Magnencio se le vino encima la tarea de aplacar el escándalo manifiesto de su rebelión. Su justificación más inmediata residía, por supuesto, en la impopularidad generalizada que había caracterizado a Constante en los últimos tiempos de su reinado, facilitándole al usurpador el papel de un liberador. Pero por otro lado no resulta incoherente la idea de que Magnencio hubiera estado dispuesto y resuelto a concederle un edificio sepulcral a Constante, pues un gesto como este era muy conveniente para establecer una vinculación con su prominente víctima, realizando la pretendida continuidad ¹¹⁹ y persiguiendo así también unas sólidas ventajas políticas. De todos modos cabe presumir que, en cuanto a las relaciones personales, no había existido ninguna animadversión particular por parte de Magnencio contra Constante, bajo el cual había avanzado en su carrera militar y quien incluso le había salvado una vez la vida, según Zonaras ¹²⁰, y cuya eliminación fue orquestada con la participación de otros conjurados que posiblemente obraron con más energía que el propio Magnencio ¹²¹. Ni siquiera el espíritu más bien pagano del usurpador redarguiría la propuesta aquí planteada, porque «su política religiosa se inspiró en un oportunismo constante» ¹²². Mientras que persistía la posibilidad de llegar a un acuerdo pacífico y a una demarcación de esferas de poder con su adversario oriental Constancio II, el razonamiento político debió obligar a Magnencio a enviarle señales

de *goodwill* ¹²³, y es precisamente este cuadro de necesidades y actuaciones condicionadas el que va completándose si suponemos que el acondicionamiento de la sala con cúpula de Centcelles fue patrocinado por el partido del usurpador Magnencio ¹²⁴. Entonces nada nos impedirá contar con la presencia en Centcelles de unos pintores y mosaistas extraordinarios, y más concretamente, con una obra del taller áulico constantiniano.

VISIÓN ARMONIOSA DE UNA TETRARQUÍA DISCORDE

Ahora bien, cabe esperar que Magnencio, además de introducir debidamente en el programa iconográfico a Constante, titular del monumento sepulcral, con su convicción religiosa y su perspectiva del más allá (A, B, D), también hubiera hecho una referencia a la actualidad política y al futuro, y tal propósito lo realizó efectivamente en las escenas con tronos (C) ¹²⁵. Al principio de esta aportación (apartado 1) ya hemos constatado, sirviéndonos de fotos y dibujos de las decisivas cabezas musivarias (véase aquí las ilustraciones *a, b, d*), que el individuo entronizado de C 5, debido a la forma marcadamente maciza de su cara, es sin duda distinto del *dominus* de A 5, situado en el mismo eje debajo de él, y que debemos contar, así mismo, en cuanto a las cuatro escenas de los entronizados en su entorno áulico, con más de un único emperador como protagonista (lo que ya suponía Schlunk en su día); para llegar a esta segunda consideración nos hemos apoyado en la probable desigualdad que ostenta la cabeza del entronizado en C 5 frente a la del actor principal en C 3 y en los distintos colores de los atuendos imperiales.

Respecto a esta cuestión podemos citar un pasaje de la reseña, actualmente en prensa, que Engemann consagró a la monografía sobre Centcelles ¹²⁶. Este colega ha elaborado unas directrices muy prometedoras para el esclarecimiento definitivo del problema que estamos manejando, y como ha tenido la amabilidad de hacerme llegar a tiempo su manuscrito, estoy en condiciones de incorporar y aprovechar su valoración de las escenas con tronos. Mientras que yo había reflexionado temporalmente sobre un esquema compositivo con dos emperadores representados de forma entrecruzada en dos imágenes cada uno (basándome en la observación de un eje principal norte-sur = C 5 - C 1 y otro transversal este-oeste = C 7 - C 3 y barajando como aspirantes a Magnencio y Constancio II), las siguientes consideraciones de Enge-

mann, traducidas aquí al castellano, me indujeron, junto a otras observaciones, a descartar mi aludida especulación:

«En el contexto de las escenas con tronos existe, pues, un rasgo que nos indica de manera muy concreta e inequívoca, a mi juicio, que los cuatro entronizados representan a distintos soberanos: Consiste en las distintas posiciones de las cuatro cátedras en relación a los ejes centrales de los paneles. Estas imágenes con tronos no están delineadas alrededor de unos ejes de simetría con un trono central y visto de frente (como, por ejemplo, en la *Largitio* del Arco de Constantino), sino que muestran unos tronos colocados lateralmente y más o menos distanciados del eje central... A la hora de hacer la comparación de las escenas con tronos [lám. 19a, 20a, 21a, 22a] ... nos damos cuenta de una graduación evidente: Sólo una de las imágenes con soberanos, la del eje principal del mosaico (C 5), encima del dueño de la cacería y del Buen Pastor que además destaca por su emplazamiento entre las personificaciones de las estaciones primaveral y estival, tiene el trono tan cerca del eje central del panel que la cabeza de su ocupante aparece en un punto central. En el campo C 1 el trono y el entronizado están algo descentrados hacia la derecha (del espectador), es decir, hacia el lado de menor dignidad según la valoración antigua. En la imagen C 3 la cátedra está tan desplazada del eje hacia la derecha, que se aprecia al entronizado en el centro de la mitad derecha del panel. El campo C 7 no permite ninguna afirmación a este respecto, dado que las dos teselas conservadas de color rojo oscuro (cf. la descripción pág. 90) no formaron parte, necesariamente, del respaldo del trono; igual pueden pertenecer a la vestimenta original del entronizado. Es posible que la cátedra se encontrara inmediatamente delante de los pies de la figura de la derecha. Lo cierto es, de todas maneras, que no puede haber estado tanto a la derecha como el trono del campo opuesto C 3. Por tanto, se colocó a un solo soberano entronizado en el centro de su panel, lo que nos permite concluir —ateniéndonos a las reglas de las imágenes de soberanos tardoantiguas— que éste ostentó una categoría más elevada frente a los demás emperadores cuyos tronos aparecen corridos hacia los lados de los campos. Puesto que también en los paneles opuestos entre sí los tronos tienen posiciones desiguales, se puede excluir la idea de que se hubiera representado sólo a dos soberanos en dos parejas de imágenes»¹²⁷.

Así, el reparto en cuatro de los soberanos en el registro superior es deducible, principalmente, de la posición de los tronos que además evidencian una jerarquización de las escenas por el orden C 5 - C 1 - C 7 - C 3.

Llama la atención el hecho de que el mismo orden jerárquico resulte de la aplicación de otros criterios distintos que vamos a especificar aquí en colaboración muy estrecha con D. Korol, a quien agradezco también unos consejos e ideas esenciales para las posteriores conclusiones: La anchura de los paneles de C 5 a C 3 ¹²⁸ disminuye ligeramente, al igual que la anchura de los propios entronizados ofrecidos en ellos, fácil de medir a la altura pectoral (mientras que el trono en C 1, en cuanto a su anchura, aventaja algo a los de C 5 y C 3: despl. 6), y las vestimentas de estos emperadores con sus ornamentos tienen mayor suntuosidad en C 5 (blanca con púrpura roja y oro; por lo visto se trata de una *vestis alba triumphalis*), seguido por C 1 (también blanca, pero con aplicaciones menos ostentosas) y C 3 (purpúrea azul con púrpura roja y oro, siendo los diseños ornamentales en comparación muy simples) ¹²⁹.

En lo que atañe a las acciones de los entronizados, el panel del eje principal vuelve a ocupar el primer puesto:

C 5 / norte (lám. 21, 23b, despl. 10): El soberano con el *herma* tan llamativo aparece en una ceremonia de autodistinción —presumiblemente con una diadema imperial ¹³⁰—, elevándose con este gesto por encima de sus colegas. La figura asistente a su izquierda podría aportar el incensario que mencionamos al principio.

C 1 / sur (lám. 19, despl. 8): El protagonista lleva en la mano izquierda una especie de *mappa* —tal y como comenzó a usarse a modo de insignia imperial al mediar el siglo IV ¹³¹—, mientras que un probable *torquatus* se le acerca con las manos tapadas por un paño o vestido purpúreo azul ¹³².

C 7 / este (lám. 22, despl. 11): El entronizado recibe obviamente un homenaje dispensado por unos bárbaros, siendo el personaje arrodillado acaso explicable, basándose en su vestido rojo, como un príncipe bárbaro ¹³³.

C 3 / oeste (lám. 20, 23a, despl. 9): Su colega de enfrente parece introducir al niño vestido de rojo en una alta función oficial ¹³⁴.

Si lográsemos una identificación nominal de los cuatro emperadores, obtendríamos al mismo tiempo una fijación cronológica muy exacta de nuestros mosaicos. El interrogante central fue formulado por Engemann hacia el final de su citada reseña: «¿En qué momentos del si-

glo IV hubo cuatro soberanos?». En respuesta, él mismo ha ofrecido tres constelaciones cuatripartitas: Constantino *Augustus* con los *Caesares* Crispo, Constantino II y Constancio II (324-326) o, respectivamente, con los *Caesares* Constantino II, Constancio II y Constante (333-335) y, en tercer lugar, Magnencio y Constancio II con sus *Caesares* Decencio (a partir de 350) y Galo (a partir de 351).

La primera constelación ha sido eliminada en seguida por Engemann por demasiado temprana o, en el supuesto de retrospectividad, por incluir a la persona de Crispo quien había perdido entretanto la vida y el honor por orden de su padre Constantino. A la segunda alternativa, en cambio, le concede buenas posibilidades, alegando que «una constelación de soberanos compuesta por un *Augustus* y tres *Caesares* con edades y antigüedades escalonadas es la que mejor corresponde a la disposición de las cuatro imágenes de soberanos de Centcelles, de las cuales una se antepone en varios aspectos; además armoniza bien con las posiciones de los tronos en los cuatro paneles». Sin embargo, hay que objetar que el ‘Constantino’ que resultaría como protagonista de C 5 tendría una cabeza excesivamente tosca (véase aquí las ilustraciones *b*), pues no existe ningún retrato seguro de Constantino que ofrezca una forma de cráneo comparable. Además, el entronizado de C 1, con otro atuendo blanco, se distinguiría demasiado de sus ‘hermanos’ en C 3 y probablemente en C 7 (destruido).

Por consiguiente, queremos dar preferencia a un reparto que incluya a Magnencio, que iría bien con las puntualizaciones históricas que aportamos previamente, reflejando de inmediato la actualidad tras la toma del poder por parte de Magnencio, reparto, en definitiva, que tampoco ha sido descartado por Engemann: «Una representación de dos *Augusti* y dos *Caesares* (con Magnencio en el espacio más importante C 5) es coherente con los datos de las escenas con tronos, si presumimos que el legítimo *Augustus* Constancio II figuraba en el campo C 1, sobre un trono ligeramente desviado hacia el lado». En el mismo sentido nos orienta el mencionado esquema entrecruzado resultante de los colores de las vestimentas, que son blancas en los dos soberanos del eje principal y azules, probablemente, en los dos entronizados el eje transversal.

No encontramos ninguna dificultad al identificar al soberano de C 5 como Magnencio, quien tenía en aquella época casi cincuenta años: La cabeza maciza de esta figura ¹³⁵ armoniza con nuestros conocimientos sobre unos rasgos físicos del usurpador, su «constitución particularmente fuerte» y su cara «bastante redonda», «tosca», «extraordina-

riamente gorda» y «carnosa»¹³⁶. El hecho de que le acompañe, un poco detrás de él, un busto o una estatua confeccionada con tonos azulados, que fue interpretada por Schlunk como un herma¹³⁷ (lám. 21a, b), nos da otra pista más: Dado el carácter altamente oficial de la escena, en este caso no se puede tratar de un herma sepulcral¹³⁸, y dado que esta figura tiene una presencia demasiado significativa como para desempeñar meras funciones decorativas, es fácil de comprender que el entronizado se nos presenta como un emperador de espíritu pagano, pues no conocemos ningún herma cristianizado que se ofrezca en presentación tan singular¹³⁹, desprendiéndose para C 5, sin forzar los hechos, su explicación como figura divina pagana. Hay cierta posibilidad de que esta figura, en vez de reproducir un herma pagano, sea la representación de otra divinidad pagana, pero, en cualquier caso, resulta incuestionable que este elemento iconográfico aparezca aquí como un paralelismo tardío a precedentes conocidos: En el grupo de tetrarcas pintado en el ábside del santuario del campamento militar de Luxor se encontrará, en un segundo plano entre los *Augusti* del centro, un busto nimbado de Júpiter¹⁴⁰, y en la escena con tronos del Arco de Galerio apreciamos, además de los emperadores, unos dioses y unas personificaciones¹⁴¹. En Centelles, nadie pudo haberse permitido la vinculación iconográfica con una divinidad pagana sino un soberano de ideas más bien paganas, un soberano como Magnencio.

La figura de Magnencio en C 5 ostenta entre las manos una especie de cinta ancha y multicolor (lám. 21a, despl. 10), probablemente una diadema¹⁴², máxima distinción para demostrar el dominio soberano que a la vez pone de manifiesto su conciencia de sí mismo como un *Augustus* de pleno derecho, atestiguando un momento histórico en el que la preocupación diplomática por la mayor antigüedad y legitimidad del emperador oriental Constancio II ya no pesaba tanto como al principio de la rebeldía¹⁴³.

A Constancio II nos inclinamos a reconocerle en el segundo entronizado de vestido blanco que domina el panel complementario C 1, menos prominente, en la parte sur de este eje principal donde el trono (aun siendo el más ancho de todos) aparece en una posición algo descentrada hacia la derecha (del espectador), o sea, hacia el lado izquierdo, de menos dignidad, dentro de la imagen. Deducimos que Magnencio, con esta manipulación, quiso asignar aquí al otro *Augustus* un puesto secundario con respecto a sí mismo, dentro del reparto en cuatro. De este modo habría aprovechado su condición de impulsor de nues-

tros mosaicos a favor de sí mismo y en contra de su homólogo de mayor antigüedad en el imperio ¹⁴⁴.

En cuanto al eje transversal, nos parece factible identificar allí a Decencio, familiar (¿hermano?) de Magnencio, ascendido por éste a *Caesar* en junio del año 350, probablemente, y titular de esta dignidad hasta los últimos días del usurpador (353) ¹⁴⁵, así como al antiguo oficial y ‘usurpador leal’ Vetranion quien lució la púrpura en Iliria desde el 1 de marzo hasta el 25 de diciembre del año 350 y abdicó, tras diversos contactos con Magnencio y Constancio II, en favor de este último ¹⁴⁶. A la persona de Galo, primo de Constancio II y *Caesar* suyo (marzo del 351-finales del 354) le damos, en principio, menos posibilidades como aspirante a uno de los tronos en el eje este-oeste de Centcelles, y a esta relegación suya nos han inducido sobre todo los mencionados contactos entre Magnencio y Vetranion, contactos que nos demuestran que el usurpador del Occidente acarició temporalmente, en el transcurso del año 350, serias esperanzas de sacar adelante la constelación de poderes Magnencio - Decencio / Constancio II - Vetranion. También hay que tener en cuenta que toda posibilidad de un acuerdo conciliador se perdió definitivamente con la batalla de Mursa en septiembre del 351.

La asignación de los dos aspirantes —que por lo demás, a diferencia de Magnencio, no acuñaron moneda alguna llevando la diadema— a sus correspondientes escenas de trono, debe obedecer de nuevo a la jerarquización de dignidades que aquí, en el eje transversal, se infiere otra vez de las posiciones de los tronos (véase arriba Engemann): Como este asiento en el campo C 7 estaba más cerca del centro, suponemos aquí, en el panel oriental, una representación de Vetranion recibiendo un homenaje de los bárbaros. La preferencia iconográfica de Vetranion, postulada por nosotros, se explica con la circunstancia de que él mismo se concibió como un *Augustus* — aunque de categoría inferior a la de Constancio II ¹⁴⁸. Así, la ceremonia del nombramiento de un niño para una alta función oficial que vemos en el campo C 3 del oeste, queda para el *Caesar* Decencio, lo que nos parece tanto más convincente cuando observamos que la evidente ausencia de barba que caracteriza a este entronizado (cf. las ilustraciones *a*) cuadra muy bien con los retratos que poseemos de Decencio sobre monedas ¹⁴⁹.

A título de síntesis podemos constatar que el emperador de la escena principal en el norte se da a conocer como Magnencio lo que conlleva la lógica atribución de los restantes paneles en el sur, este y oeste a Constancio II, Vetranion y Decencio. Magnencio es el único aspi-

rante en época postetrárquica que cubre la totalidad de los tres criterios determinantes: la cabeza tan tosca, la asociación con una figura divina pagana y la participación en una constelación cuatripartita de emperadores. Nuestras imágenes con tronos constituyen otro ejemplo más de la 'iconografía de cuatro emperadores' surgida en la tetrarquía, ejemplo en el cual pervive el «Ideal des koordinierten Kaisertums» (L'Orange¹⁵⁰). Al mismo tiempo sacamos un indicio valioso para la datación del mosaico de Centcelles, puesto que el descrito reparto en cuatro corresponde a una situación efímera que de hecho sólo existió desde el verano hasta finales del año 350.

VALORACIÓN FINAL: CENTCELLES COMO MONUMENTO CONMEMORATIVO Y TESTIMONIO DE UN PROYECTO FRACASADO

La ubicación de la sala dedicada a Constante en una villa no alejada de la carretera zaragozana, en las cercanías de Tarragona (fig. 1), o sea, de este importante centro político-administrativo y de comunicaciones, se realizó probablemente por razones similares a las que habían inducido al propio Constante a huir, precisamente, en dirección a Hispania (Tarragona); no las conocemos, pero suponemos que éste había esperado alcanzar allí un refugio seguro y obtener apoyo¹⁵¹. Tampoco sabemos si la villa de Centcelles, cuya obra inacabada tuvo que acoger de improviso el recinto sepulcral de Constante, estaba vinculada previa y directamente a este emperador¹⁵². El inesperado cambio de destino por razón del cual una representativa sala redonda con nichos se convirtió en edificio sepulcral y se acabó de construir aisladamente, nos da otra prueba más de que el patrocinador en cuestión fue Magnencio, pues este procedimiento se debió a la apremiante urgencia que se había apoderado del usurpador: La rápida conclusión de los trabajos prevaleció, en este caso, sobre la opción de diseñar un nuevo edificio con esta finalidad concreta y levantarlo desde los cimientos¹⁵³ — siempre y teniendo en cuenta que la disposición de nuestra sala con cúpula no dejaba de evocar, tipológicamente, los conocidos mausoleos imperiales¹⁵⁴.

Corrían los primeros meses del 350 cuando Hispania cayó en manos del usurpador¹⁵⁵ y suponemos que éste no dudó después en encargarse con rapidez del acondicionamiento de la sala para su antecesor eliminado, es decir, el cierre del hemisferio, la realización de la decoración y la instalación de la cripta. El existente taller áulico de mosaístas estaría plenamente capacitado para llevar a cabo, también

técnicamente, una empresa de esta envergadura que supuso la colocación de dos millones largos de teselas sólo en la cúpula. Desconocemos si este trabajo se inició antes o sólo después de estrenarse la constelación de cuatro soberanos, hacia mediados del año 350, de la que, por otra parte, estamos prácticamente seguros que es la misma que se refleja en las cuatro escenas con tronos de Centcelles. No podemos arrojar luz sobre la duda si la colocación del mosaico —llevada a cabo, por lo demás, sucesivamente en zonas anulares desde la cima hasta la base de la cúpula¹⁵⁶— había concluido ya a principios del 351 cuando la noticia de la abdicación de Vetranion llegó a Occidente; pero tras este cambio, el valor de actualidad de la iconografía descrita quedó forzosamente perjudicado, así que un eventual remate posterior de los trabajos en el mosaico no nos parecería imaginable sino con cierto quiebro en el concepto interpretativo¹⁵⁷. Finalmente, en la segunda mitad del 352, o como mucho a comienzos del 353, cuando Magnencio perdió Hispania¹⁵⁸, la decoración de la cúpula haría ya tiempo que estaba completamente acabada (mientras que el complejo arquitectónico no llegó nunca a completarse como un conjunto monumental coherente, permaneciendo en aquel estado indeterminado, tan raro, que caracteriza a toda la empresa, una vez más, como iniciada por el potentado Magnencio que por último quedó vencido y eliminado)¹⁵⁹.

La cúpula de Centcelles nos atestigua una doble intención de su impulsor Magnencio: Quiso dotar al recinto sepulcral de Constante de un mensaje pictórico adecuado a este tipo de monumentos funerarios imperiales y en particular a su dueño cristiano, y por otro lado quiso manifestar sus propios conceptos y deseos políticos. La urgencia de la realización artística, bajo una constelación de poderes poco estable y efímera, y el contenido político que acentúa el tema de la legitimación en base a la continuidad e integración, ponen en evidencia, prácticamente, la relación entre Magnencio como promotor y Constante como titular del monumento. La estrecha asociación, en el mosaico hemisférico, de iconografía sepulcral y de ostentosa escenificación imperial, confiere a este conjunto de imágenes su alto significado como testimonio singular de historia y arte tardoantiguos.

ACHIM ARBEITER en colaboración con DIETER KOROL

NOTAS

1. *La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el importante apoyo que he encontrado siempre en el Instituto Arqueológico Alemán, de Madrid. Presento aquí una traducción libre del texto alemán que ha aparecido en las «Madrider Mitteilungen» 30, 1989, pp. 289-331. Al preparar la versión castellana utilicé una serie de pasajes y términos preestablecidos por Gisela Llop con motivo de una conferencia mía. La corrección y puesta a punto de mi traducción provisional se debe a M.^a Milagros Sánchez Fernández, Laureano de Frutos y otras personas. Los nuevos titulares intercalados intentan agilizar la orientación de los lectores acerca de los aspectos abordados en esta aportación.*

Un primer manuscrito de este artículo fue leído por D. Korol del F. J. Dölger-Institut de Bonn, quien se había ocupado ya con detalle de Centcelles en el marco de sus estudios con W. N. Schumacher, redactando un trabajo para examinarse (Friburgo, 1974, sin publicar), y en el transcurso de un seminario dirigido por él en 1987 en la universidad de Bonn. Su insistencia para que se guardara el máximo cuidado en el análisis de los restos musivos nos llevó a la realización conjunta y pormenorizada de un estudio de los eminentes retratos que se conservan en Centcelles, estudio que ha generado la mayoría de los resultados aquí presentados sobre los actores principales, no idénticos, de las cuatro escenas con tronos y de la cacería. Al mismo tiempo llegaron a confirmarse mis ideas, formuladas previamente como mera hipótesis, sobre el papel de Magnencio. A D. Korol también le estoy agradecido en muchos aspectos por su crítica provechosa y sobre todo por su buena disposición para sopesar minuciosamente conmigo toda la problemática del mosaico hemisférico y su condicionamiento histórico. Él leyó también las subsiguientes redacciones del manuscrito y aportó incansablemente un gran número de indicaciones y datos esenciales. — Cuando ya estaba terminando la preparación de mi artículo, J. Engemann tuvo la amabilidad de transmitirme el texto de sus puntualizaciones sobre *Die Mosaikdarstellungen des Kuppelsaals in Centelles. Anlässlich der Publikation von Helmut Schlunk (+)* para el «Jahrbuch für Antike und Christentum» 32, 1989. Sobre su contribución trataré hacia el final de este artículo, en el contexto de una interpretación global del monumento. — B. Domagalski permitió generosamente que tomara en consideración aquí su nuevo libro abajo citado, antes de ser publicado. — Discutí el tema distendidamente con J. Arce, que explicará su postura divergente en las páginas del «Archivo Español de Arqueología», donde hará referencia a la nueva monografía sobre Centcelles y al presente trabajo. — Agradezco a varios colegas y amigos su ayuda y sus sugerencias: M. Blech, K. Döring, T. Hauschild, R. Knickmeier, S. Noack-Haley, C. Puerta, S. Schröder, A. Stylow y W. Trillmich. U. Städtler y J. Patterson se encargaron amablemente de los trabajos gráficos y fotográficos, respectivamente.

Abreviaturas:

- ANDRAE 1980 = B. ANDRAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, Berlín, 1980.
 ARCE 1977/78 = J. ARCE, *Retratos imperiales tardo-romanos de Hispania: La evidencia epigráfica*, «Archivo Español de Arqueología» 50/51, 1977/78, pp. 253-268, de nuevo en: J. A., *España entre el mundo antiguo y el mundo medieval*, Madrid, 1988, pp. 149-168 fig. 4.
 ARCE 1988 = J. ARCE, *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988.
 BASTIEN 1983 = P. BASTIEN, *Le monnayage de Magnence (350-353)*, 2.^a ed., Wetteren, 1983.
 DOMAGALSKI 1990 = B. DOMAGALSKI, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, Münster, 1990, en prensa.
 ENGEMANN 1988 = J. ENGEMANN, voz *Herrscherbild*, Reallexikon für Antike und Christentum XIV, 1988, col. 966-1047.
 GABELMANN 1984 = H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt, 1984.
 HAUSCHILD 1969/72 = T. HAUSCHILD, *Untersuchungen im Monument von Centcelles*, Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 1969), 1972, pp. 333-338 lám. 145-149.
 Informe preliminar 1962 = H. SCHLUNK, T. HAUSCHILD, *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles = Excavaciones arqueológicas en España*, 18, Madrid, 1962.
 JOHNSON 1986 = M. J. JOHNSON, *Late Antique Imperial Mausolea*, tesis, Princeton, 1986.
 L'ORANGE 1984 = H. P. L'ORANGE, ayudado por R. Unger, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr.*, Berlín, 1984.
 MacCORMACK 1981 = S. G. MacCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, Los Angeles, London, 1981.
 SCHLUNK 1959 = H. SCHLUNK, *Untersuchungen im frühchristlichen Mausoleum von Centcelles*, en: *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlín, 1959, pp. 344-365.

SCHLUNK 1969/72 = H. SCHLUNK, *Bericht über die Arbeiten in der Mosaikkuppel von Centelles*, Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 1969), 1972, pp. 459-476 lám. 200-210.

SCHLUNK 1977 = H. SCHLUNK, *Iberische Halbinsel*, en: B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum = Propyläen Kunstgeschichte, suppl. I, Frankfurt, Berlin, Wien, 1977, pp. 272-288 lám. 316-345.

SCHLUNK - HAUSCHILD 1978 = H. SCHLUNK, T. HAUSCHILD, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz, 1978.

SCHLUNK 1988 = H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centelles*. Aus dem Nachlass für den Druck bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von A. Arbeiter, Mainz, 1988.

WAURICK 1973 = G. WAURICK, *Untersuchungen zur Lage der römischen Kaisergräber in der Zeit von Augustus bis Constantin*, «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums», Mainz 20, 1973, pp. 107-146.

2. SCHLUNK 1988. Tras la conclusión de los trabajos preparativos para la monografía he continuado desarrollando mis valoraciones, exponiéndolas mediante conferencias en Hamburgo, Bonn y Madrid. Algunas observaciones sucintas han aparecido, además, en el anuncio que dediqué a la obra de Schlunk, en Das Münster 41, 1988, pp. 327-329. El presente artículo refleja otra nueva actualización de mis ideas, tras cuya redacción me declaro en reiterada deuda con D. KOROL (cf. nota 1). Me apoyo en las ilustraciones ya publicadas y en esta ocasión me limito a publicar, por vez primera y por iniciativa de D. KOROL, un montaje comparativo de los importantes retratos, en una lámina a color y los correspondientes dibujos (ilustraciones a-d).

3. Véase hasta ahora: H. G. NIEMEYER - C. RÜGER, *Vorbericht über die Arbeiten in Centelles 2*, «Madrider Mitteilungen» 3, 1962, pp. 101-118 lám. 22; T. HAUSCHILD, *Vorbericht über die Arbeiten in Centelles 3. Der spätantike Bau*, «Madrider Mitteilungen» 6, 1965, pp. 127-138 fig. 1-4 lám. 41-52; T. HAUSCHILD, *Die Grabungen in Centelles*, «Archäologischer Anzeiger», 1966, pp. 86-92; C. B. RÜGER, *Vorbericht über die Arbeiten in Centelles 4. Datierende römische Keramik*, «Madrider Mitteilungen» 10, 1969, pp. 251-275; HAUSCHILD 1969/72, p. 337; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 121. Véase también más abajo, con nota 10.

4. SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, pp. 27, 121, 127; SCHLUNK 1988, pp. 146-155 notas 15, 222.

5. La pertenencia de los mosaicos de la cúpula a la tradición occidental se hace obvia tanto por la iconografía como por el estilo de las imágenes de comparación aducidas para las zonas A (cacería) y B (escenas bíblicas); así, explícitamente, SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 27. Ya en el Informe preliminar 1962, p. 67, SCHLUNK subrayó que «tenemos ante nosotros no un producto provincial, sino un importante monumento artístico de la época romana tardía»; en esta materia compárese también SCHLUNK 1988, p. 152 nota 117; F. B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, Heidelberg, 1977, N.º 268; J.-G. GORGES, *Les villas hispano-romaines...*, París, 1979, p. 158; JOHNSON 1986, p. 107. — El estilo perceptible en Centelles se prestaría como materia muy prometedora para estudios adicionales.

6. T. HAUSCHILD, *Vorbericht 3* (cf. nota 3), en part. p. 137; HAUSCHILD 1969/72, pp. 334s.

7. Ibidem, pp. 129, 135s., 138 y 335s., respectivamente; H. G. NIEMEYER, *Einführung in die Archäologie*, Darmstadt, 1968, p. 78 fig. 10; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, pp. 120s.; SCHLUNK 1988, pp. XIII s. (prólogo de T. HAUSCHILD), 4s.

8. T. HAUSCHILD, *Ein römischer Zentralbau bei Tarragona*, «Madrider Mitteilungen» 11, 1970, pp. 139-160 lám. 35-42; J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971, pp. 143-163, mencionando Centelles pp. 161-163; K. STAEBLER, *voz Grabbau*, Reallexikon für Antike und Christentum XII, 1983, en part. col. 416s., 421s.; ahora con detalle JOHNSON 1986, pp. 151, 154-160.

9. Acerca de la suposición divergente de A. GRABAR, H. BRANDENBURG, B. BRENK y B. DOMAGALSKI cf. nota 64.

10. T. HAUSCHILD, *Die Grabungen in Centelles*, «Archäologischer Anzeiger», 1966, p. 91, refiriéndose a H. G. NIEMEYER, C. RÜGER, *Vorbericht über die Arbeiten in Centelles 2*, «Madrider Mitteilungen» 3, 1962, p. 117.

11. E. WEIGAND, *Byzantinische Zeitschrift* 43, 1950, p. 217; H. SCHLUNK, «Archäologischer Anzeiger», 1954 (publ. 1955), pp. 457s.; SCHLUNK 1959, pp. 357-363.

12. SCHLUNK 1969/72, pp. 475s.; SCHLUNK 1977, p. 273; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, pp. 27, 126s.; SCHLUNK 1988, pp. 153s.

13. SCHLUNK 1988, p. X (prólogo de T. HAUSCHILD).

14. Ibidem, nota 222.

15. Reunido en SCHLUNK 1988, pp. 135-145, 153, con amplio material comparativo; consúltese también GABELMANN 1984, pp. 208-210; ENGEMANN 1988, col. 1014. Como novedad en el inventario de las conocidas imágenes de soberanos aparece aquí el trono rojo y peraltado con un respaldo redondeado en su parte superior, reconocible sobre todo en C 5 (SCHLUNK 1988, despl. 10); su forma tiene, dentro de la iconografía imperial, su único parangón en escenas del viaje en carruaje: W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Roma, 1978, pp. 46s. lám. 21; SCHLUNK 1988, lám. 89b. De todos modos era factible representar a Dios Padre (que podía aparecer como un soberano terrenal con la venda real: D. KOROL, *Zum Bild der Vertreibung Adams und Evas in der neuen Katakomben an der Via Latina und zur anthropomorphen Darstellung Gottvaters*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 22, 1979, pp. 175-189, en part. p. 188 lám. 9d) no sólo sobre la *sella curulis* (A. ULLRICH, *Kain und Abel in der Kunst*, Bamberg, 1981, fig. 25), sino también sobre un trono con respaldo redondeado, podio y *suppedaneum* que se deriva del tipo de la cátedra (H. KAISER-MINN, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts*, Münster, 1981, lám. 3f, 7a, 10a, 43, sobre terminología y tipología ibidem p. 6 nota 26, con una cita de T. KLAUSER, *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike*, Münster, 1927, p. 10: «Die Unterschiede zwischen diesem Sitztypus [cathedra] und dem solium haben sich allmählich stark verwischt. Im gleichen Masse verlor die Bezeichnung cathedra ihre spezielle Bedeutung, bis sie endlich wie das entsprechende griechische Wort auf jeden Sitz angewandt werden konnte»; véase además A. TAMBURELLO, voz *Trono*, Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale VII, 1966, en part. pp. 1015-1017). Así, pues, las escenas con emperador sobre unos asientos aún más elevados que hallamos en Centelles denotan una concentración y acrecencia adicional de los medios en la iconografía imperial tardoantigua. Mencionemos el hecho notable de que era posible mostrar, en su audiencia, a uno de los altos funcionarios tardoantiguos, responsables directamente ante el emperador, sobre un asiento-insignia semejante con su correspondiente escabel: J. RONKE, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief...*, BAR International Series 370, 1987, pp. 190-194 fig. 166, donde interpreta con acierto un relieve de tapa de sarcófago (mediados del siglo IV) procedente de Porto, hoy día en Ostia. Sin embargo, ese asiento queda bastante más bajo que los ejemplos imperiales de Centelles. — El rasgo desacostumbrado de la falta del cinturón en las vestimentas de los soberanos de Centelles se repite en la figura de José, concebido probablemente como virrey de Egipto, que lleva igualmente una túnica larga de mangas anchas, tal como se encuentra en la nueva catacumba de la Via Latina en Roma (L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom...*, 2.^a ed., Münster, 1979, p. 72 con nota 451 lám. 14a). — Acerca de la probable diadema y del pañuelo cf. notas 142 y 16, 131, respectivamente. — Acerca del uso de incienso en el ceremonial cortesano véase A. ALFÖLDI, *Die Ausgestaltung des Zeremoniells am römischen Kaiserhofe*, «Römische Mitteilungen» 49, 1934, reimpresso en: A. A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt, 1970, pp. 114s. H. KRUSE, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Paderborn, 1934, pp. 35s., y O. NUSSBAUM, voz *Geleit*, *Reallexikon für Antike und Christentum* IX, 1976, en part. col. 975, especifican pasajes de distintas fuentes antiguas y tardoantiguas según las cuales se honraba al *Augustus* con incienso, bien personalmente con motivo de su *adventus* o bien a su efigie. Compárese además W. W. MÜLLER, voz *Weihrauch*, *Paulys Realencyclopädie...* supl. XV, 1978, col. 759 y en part. 764, quien recoge el rito de echar incienso en un pebetero, rezando mientras, rito desarrollado durante la celebración de los oficios divinos con motivo de la coronación de Justino II y su esposa Sofia. Este relato tiene un interés especial para nuestra escena C 5, que será interpretada como una especie de investidura o más bien de autodistinción. Una compilación de incensarios conservados e ilustraciones históricas ofrece H. LECIERQ, voz *Encensoir*, *DACL* V, 1, 1922, col. 21-33, lo que invita a su confrontación con SCHLUNK 1988, p. 86 lám. 21a despl. 10.

16. Así, la cátedra peraltada con escabel (mosaico de pavimento de un ágape funerario en Edessa, fechado en el 269, hoy destruido: K. PARLASCA, III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna, 1980), 1983, pp. 227s.), los antebrazos y manos cubiertos por un paño (frescos de la cámara sepulcral de Silistra, después de la mitad del siglo IV: L. SCHNEIDER, *Die Domäne als Weltbild...*, Wiesbaden, 1983, pp. 43s.) y el pañuelo que se parece a un manipulo (pintura de la difunta Markia en un arcosolio de la catacumba siracusana de la Vigna Cassia, segunda mitad del siglo IV: O. GARANA, *Le catacombe siciliane e i loro martiri*, Palermo, 1961, p. 294 con lám. a color), todos reproducidos en SCHLUNK 1988, fig. 47 lám. 87b, 89e.

17. SCHLUNK 1988, p. 74: «Die goldenen Steine dürften zu einer Kette oder einem Reif gehört haben, den der Mann um den Hals trug.» Constatado independientemente, en el semina-

rio de Bonn sobre Centcelles de 1987, por N. LATTERI (estudiante que además registró, apoyándose en fotos detalladas a color e instrucciones de D. KOROL, que la persona representada al margen izquierdo de C 1 [despl. 8] no extiende solamente una mano hacia adelante, sino las dos, juntándolas presumiblemente a modo de cuenco).

18. En materia del *torques* cf. D. KOROL, *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola*, Münster, 1987, pp. 88-90, 164s.; L. CASTRO PÉREZ, *Los torques de los romanos*, «Gallaecia» 9/10, 1987, pp. 97-119. — En la figura de la derecha de C 3 vemos una cosa redondeada de color rojo que aparece igualmente en la región de su cuello (SCHLUNK 1988, pp. 79s. lám. 20a, c despl. 9); no obstante, en ese caso parece tratarse de un ribete en el escote al que se junta inmediatamente.

19. SCHLUNK 1988, p. 5.

20. En el panel C 7 ('escena con jarro'; SCHLUNK 1988, lám. 22 despl. 11) la figura vestida de rojo no es un niño como suponía SCHLUNK l. c., pp. 91s., sino un adulto arrodillado: Al compararlo con el niño vestido de rojo de la 'escena del lector' C 3 (ibidem, lám. 20 despl. 9) notamos la clara diferencia del tamaño de los ojos; además, el niño de C 3 es conducido por la mano de la figura que se encuentra a su espalda —lo que constituye, por lo demás, una repetición de un motivo representado sobre la tapa del sarcófago Ludovisi (GABELMANN 1984, lám. 30,2)— mientras que la figura de igual colocación en C 7 sujetaba seguramente con ambas manos las asas del jarro. Por consiguiente, la interpretación de la figura de C 7 en cuestión debe partir de su reconocimiento como un adulto arrodillado que tal vez esté aportando ofrendas o humillándose como un prisionero; al parecer estamos ante un personaje bárbaro (véase más adelante con nota 133). Estos esclarecimientos se han generado de nuevo en base a un cuidadoso análisis efectuado por N. LATTERI (cf. nota 17).

21. SCHLUNK 1969/72, p. 469; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 125; SCHLUNK 1988, p. 139. Para más datos sobre la norma tardoantigua que daba siempre mayor dignidad a lo que estaba a la derecha del soberano (o sea, a la izquierda del espectador), consúltese ENGEMANN 1988, col. 998-1001.

22. SCHLUNK 1988, nota 178.

23. GABELMANN 1984, p. 210.

24. Respecto a C, compárese GABELMANN 1984, p. 208: «Im Vergleich zu früheren Wiedergaben des Schemas der Profilaudienz zeigen die Szenen in Centcelles ihre spätantike Entstehung daran, dass die Oberkörper und Köpfe der Hauptfiguren nicht im Profil gegeben, sondern frontal herausgewendet sind. Die Köpfe der Umstehenden sind dagegen niemals in die Frontale, sondern immer zur Hauptperson hingewendet».

25. SCHLUNK 1988, pp. 119, 136, 141, 153.

26. R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlín, Leipzig, 1929, pp. 5s., 59.

27. GABELMANN 1984, pp. 209s. — De todas formas se aprecian aquí unas acciones del ceremonial imperial, es decir, de este mundo terrenal; no se trata de unas escenas con un «défunt divinisé», tal como las define erróneamente G. CVETKOVIĆ-TOMASEVIĆ, *Représentations du cosmos sphérique...*, en: *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, París, 1983, pp. 330, 333s. lám. 213; cf. aquí nota 96. No podemos despejar el interrogante si las cuatro escenas con tronos de Centcelles quieren evocar unas audiencias imperiales concretas e históricamente bien determinables. El problema de la historicidad de semejantes representaciones tardoantiguas lo comenta con detalle ENGEMANN 1988, col. 988-992, 1001-1004.

28. SCHLUNK 1988, p. 115.

29. Una comparación con los cuadros B 5 (no interpretado; SCHLUNK 1988, lám. 12, 48b despl. 7) o B 13 (Tres Jóvenes en el horno; ibidem, lám. 13, 53, 54a) evidencia que en Centcelles las direcciones de ciertas miradas se indican con determinación (véase también lám. 66-69).

30. Según Eusebio, *Vita Constantini* 4, 15, la reglamentación para confeccionar esas efigies de miradas levantadas procedió del propio emperador. Cf. Amiano Marcelino, *Historia romana* 21, 16, 19, respecto a Constancio II. Proliferan las aportaciones a este tema: H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo y o. l., 1947, p. 93; MacCORMACK 1981, pp. 38s.; L'ORANGE 1984, p. 86; P. ZANKER, en: K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Kapitولينischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz, 1985, pp. 143, 157; D. DE CHAPEAUROUGE, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 2.^a ed., Darmstadt, 1987, pp. 52s.; D. H. WRIGHT, *The True Face of Constantine the Great*, *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, en part. pp. 506s.; ENGEMANN 1988, pp. 1030s.

31. SCHLUNK 1959, p. 361; SCHLUNK, en: Informe preliminar 1962, nota 110; SCHLUNK 1988, p. 149.

32. SCHLUNK 1988, pp. 119, 153.
33. ARCE 1977/78, p. 264s., ha presentado un retrato esculpido, privado, de Aquileia (SCHLUNK 1988, lám. 90f) como ejemplo de una mirada igualmente elevada al cielo, con el fin de desmentir la exclusividad de este rasgo en los reclamados retratos imperiales. Frente a eso, hay que matizar que H. P. L'ORANGE, *The Antique Origin of Medieval Portraiture*, de nuevo en: H. P. L., *Likeness and Icon...*, Odense, 1973, pp. 99, 101, a cuyo testimonio apela ARCE, sólo había presentado esta pieza para demostrar una tendencia expresiva hacia la revelación del «visionary inner life». Por lo demás, las dataciones de la cabeza en cuestión llegan hasta mediados del siglo V: SCHLUNK 1988, nota 199.
34. A diferencia de D. KOROL que no quiere excluir por completo ni a un promotor ni a un dueño precedentes de entre los funcionarios u oficiales más eminentes (cf. últimamente también W. TRONZO, *The Via Latina Catacomb...*, University Park, London, 1986, p. 75; R. JONES, *Burial Customs of Rome and the Provinces*, en: *The Roman World*, II, ed. J. Wachter, London, New York, 1987, pp. 818s.; ENGEMANN 1988, col. 1015) yo no veo ningún motivo para poner en duda una inmediata iniciativa imperial. Hay que atribuir especial importancia a la circunstancia de que el conjunto de las imágenes con tronos se explicará como reflejo de una situación histórica puntualmente definible, con expresión clara de un programa concreto de dominio imperial, lo que implica naturalmente la premisa de un encargo imperial y apunta también hacia un dueño imperial del sepulcro provisto de un destacado protagonismo iconográfico.
35. SCHLUNK 1988, pp. 156s. con nota 224.
36. E. GARRIDO GONZÁLEZ, *Observaciones sobre un emperador cristiano: Fl. Jul. Constante*, «*Lucentum*» 3, 1984, pp. 261-278 (sobre la juventud de Constante hasta 340), en part. pp. 262s.
37. J. MOREAU, voz *Constans* (= aditamento al Reallexikon für Antike und Christentum), «*Jahrbuch für Antike und Christentum*» 2, 1959, en part. p. 180; BASTIEN 1983, pp. 8-11; no consulté: E. G. WILSON, *Studies in the Lives of the Sons of Constantine*, tesis Vancouver 1977.
38. SCHLUNK-HAUSCHILD 1978, p. 121; JOHNSON 1986, en part. pp. 101-108, 153. De su lista de medidas, p. 335, se infiere que Centcelles es el más pequeño de los monumentos que integran este grupo. Véase también ARCE 1988, p. 120f.
39. Existían otros mosaicos en las cúpulas del edificio milanés de S. Vittore, asignado a Maximiano, de las rotondas romanas de Elena y Contantina así como del probable mausoleo imperial Sant'Aquilino, también situado en Milán (JOHNSON 1986, pp. 58, 77, 97s., 115, 169s.); los últimos tres edificios tenían, al igual que Centcelles, mosaicos en las bóvedas de sus nichos (ibidem, pp. 76, 96, 114s.). En la Tor de' Schiavi, ubicada cerca de Roma, la cúpula estaba pintada (ibidem, pp. 71-73). En lugar del habitual revestimiento con mármol de las paredes, que ciertamente falta en el mausoleo de Diocleciano en Split, nuestro monumento de Centcelles ofrece unas pinturas murales (ibidem, pp. 168-170).
40. N. DUVAL, en: «*Revue archéologique*», 1977, fasc. 1, p. 117. Añádese a ello el argumento importante de la finalización aislada, renunciándose a la conclusión íntegra de la obra de la villa; véase la evaluación histórica de ello hacia el final de este artículo, con nota 153.
41. SCHLUNK 1959, p. 359; SCHLUNK 1988, p. 148; J. UNTERMANN, *Namenkundliche Bemerkungen zu Constantí und Centcelles*, «*Madriker Mitteilungen*» 8, 1967, pp. 226-229. Hay una objeción poco tajante proferida por ARCE 1977/78, p. 266.
42. SCHLUNK 1959, pp. 359s. Reproducida por E. LIAÑO MARTÍNEZ, *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, I, Madrid, 1983, lám. 1. Negativos del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid núms. PLF 1236-1238, A 693 (detalle).
43. P. DE PALOL, *Arqueología Cristiana de la España romana, siglos IV-VI*, Madrid, Valladolid, 1967, p. 131, observó que el promotor del sepulcro, Jaime II, realmente hizo traer «unas piedras de Sicilia». ARCE 1977/78, p. 266.
44. JOHNSON 1986, p. 108, refiriéndose a J. DEËR, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge (Mass.), 1959.
45. R. DELBRUECK, *Antike Porphywerke*, Berlin, Leipzig, 1932, p. 169.
46. Cf. HAUSCHILD 1969/72, p. 336. Según el mismo autor, en: Informe preliminar 1962, pp. 47s. fig. 6 lám. 31, el ancho de la escalera es de 0,50 m, aproximadamente. La bañera de pórfido tiene 2,90 m de largo, 1,10 m de ancho y 0,74 m de alto. Agradezco a J. M. Fuguet i Monné el haberme facilitado estas medidas.
47. Sobre la función de criptas en mausoleos imperiales registremos las siguientes puntualizaciones de JOHNSON 1986, p. 175: «In the monuments which have crypts, the sarcophagi were undoubtedly placed there. ... The clearest evidence of this function for crypts comes from the recent discovery of sarcophagus fragments in the crypt of the Tor de' Schiavi. Although there has been some controversy about the function of the crypt in the mausoleum of Diocletian, it

is highly possible, if not certain, that it held his sarcophagus». El acceso a la cripta de Split es tan estrecho que JOHNSON, o. c., pp. 49, 53, acepta una inclusión del sarcófago aún durante la construcción del edificio: «This could have been done to protect the sarcophagus from being removed surreptitiously. The fact that the sarcophagus was broken into pieces later is an indication that this was the only way that it could have been removed». — Si dejamos aparte la opción de explicar la cripta de Centelles como el lugar de un sepulcro meramente ficticio dentro de un monumento-cenotafio, tendríamos que contar aquí con un procedimiento análogo al de Split (lo que anularía una objeción hecha por DOMAGALSKI 1990, pp. 84s.). Efectivamente podrían alegarse argumentos a favor de una verdadera utilización primitiva de la cripta: el esfuerzo empleado para instalar incluso otra cámara debajo de la cripta, al parecer, con el fin de mantener ésta seca (T. HAUSCHILD, en: Informe preliminar 1962, pp. 48-50 fig. 7 lám. 32,2), y la probabilidad de que el acceso a la cripta, por lo visto previamente practicable a través de una rampa, sólo se estrechara notablemente por la escalera empinada en el curso de la terminación del monumento (comunicación oral de T. HAUSCHILD).

48. SCHLUNK 1988, p. 97; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 127, siguiendo a M. R.-ALFÖLDI, *Helena nobilissima femina...*, Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 10, 1959/60, pp. 79-90, en part. nota 45.

49. H. BRANDENBURG, *Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung*, Boreas 8, 1985, pp. 143-189, en part. pp. 154, 172-175. La importante cuestión de la posición histórica de las pinturas treverenses (cf. recientemente ENGEMANN 1988, col. 1018s.) no recibiría por tanto ninguna aclaración en base a estos cordones de perlas, lo que nos impide igualmente extraer conclusiones de la pintura análoga de Centelles. — La sugestiva confrontación, hecha por SCHLUNK 1959, p. 358 fig. 13s. y 1988, p. 147 lám. 91d, e, de uno de los amorcillos treverenses con nuestro joven de la primavera (C 6), no requiere ningún comentario en el presente estudio porque estaba ideada en primera línea como comparación estilística; no había ninguna intención expresa de aprovecharla para la interpretación imperial de la sala con cúpula.

50. Tómese en consideración los juicios negativos, emitidos con respecto a Aquileia (retratos del aula constantiniana meridional), Piazza Armerina y S. Costanza en Roma por H. P. L'ORANGE y M. WEGNER, en: L'ORANGE 1984, pp. 119, 128, 134, 138, 143, 153, 155, y W. JOBST, *Die Büsten im Weingartenmosaik von Santa Costanza*, «Römische Mitteilungen» 83, 1976, pp. 431-437 lám. 151s.; cf. también ARCE 1977/78, p. 264. Más ponderador se muestra, respecto a Aquileia y Piazza Armerina, ENGEMANN 1988, col. 1011-1014.

51. Según Eusebio, *Vita Constantini* 1, 1, Constantino sigue viviendo en sus hijos con sus propiedades personales, por así decir. Compárese MacCORMACK 1981, pp. 38, 119. Consúltese también R. DELBRUECK, *Spätantike Kaiserporträts...*, Berlin, Leipzig, 1933, pp. 22s.; W. VON SYDOW, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn, 1969, pp. 63-65; R. CALZA, *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d. C.)*, Roma, 1972, en part. pp. 323-334; ARCE 1977/78, p. 264; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 127; L'ORANGE 1984, pp. 86s.; P. ZANKER, en: o. c. nota 30, p. 146; JOHNSON 1986, p. 107; D. H. WRIGHT, o. c. nota 30, p. 507. En materia de las monedas cf. L'ORANGE 1984, p. 85.

52. SCHLUNK 1959, p. 361; SCHLUNK 1988, p. 150.

53. Contrariamente a SCHLUNK, l. c., veo esta barba con toda claridad, al igual que ARCE 1977/78, p. 265. El rasgo se comenta con más atención en la nota 95.

54. «οὐτος γὰρ καὶ εἰς τὸν ἀδελφὸν ἀσβεῖν τετόμηκε καὶ προσηγορεῖται μὲν οἰκοδομῆν αὐτῷ μνηεῖον. τὴν δὲ μνηστὴν αὐτοῦ τὴν Ὀκλιεῖδα βαρβάρους ἐκδέδωκεν...»

J. P. MIGNÉ, *Patrologia graeca*, XXV, 1857, col. 775s.; St. Athanasius, *Select Works and Letters*, ed. A. ROBERTSON, Grand Rapids, s.a., p. 296; Athanasius, *Werke*, II, 1, ed. H.-G. OPITZ, Berlin, 1941, p. 221. La habitual datación de la obra en el año 358 ha sido ampliada por M. TETZ, voz *Athanasius von Alexandrien*, Theologische Realenzyklopädie IV, 1979, p. 344, al marco cronológico de 357/358. Cf. también nota 56. — Las diferentes posibilidades de traducir la palabra *μνηεῖον* tienen, desde luego, cierta relevancia para la problemática aquí discutida.

55. ARCE 1977/78, pp. 265s.: «Nada permite pensar que tal *μνηεῖον* se construyera nunca ni que, en su caso, éste fuera el mausoleo de Centelles». Suavizado en ARCE 1988, p. 115; compárese nota 112. SCHLUNK 1959, pp. 360s.; SCHLUNK 1969/72, p. 476; SCHLUNK 1977, p. 273. SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, pp. 27, 127; SCHLUNK 1988, pp. 148, 153s.; repetido recientemente sin ningún comentario por A. DEMANDT, *Die Spätantike: römische Geschichte von Diocletian bis Justinian; 284-565*, München, 1989, p. 83 nota 17.

56. La inculpación por la cual etiquetó a Constancio II como instigador de los asesinatos que habían eliminado a Dalmacio y Hanibaliano, es decir, a dos de sus designados colegas en el poder, previstos por Constantino (sobre este asunto O. SEECK, voz *Constantius II*, Pauly

Realencyclopädie... IV, 1, 1900, col. 1046; J. MOREAU, voz *Constantius II* [= aditamento al Reallexikon für Antike und Christentum], «Jahrbuch für Antike und Christentum» 2, 1959, en part. p. 164) es tan poco tajante como la simplificación según la cual el emperador había entregado a la prometida de Constante, Olympias, a los bárbaros, reproche este segundo que no tomó en cuenta que el suceso correspondió en realidad a una prudente política matrimonial con el rey cristiano de Armenia, Arsakes (Amiano Marcelino, *Historia romana* 20, 11, 2s.; R. KLEIN, *Constantius II und die christliche Kirche*, Darmstadt, 1977, pp. 200, 211s.). Acerca de la *Historia Arianorum* y las circunstancias de su redacción cf. W. TIETZE, *Lucifer con Calaris und die Kirchenpolitik des Constantius II*..., tesis Tübingen, 1976, en part. pp. 231, 237-241 (donde hallamos citada también la calificación emitida por E. SCHWARTZ quien vio en la obra un «panfleto chisporroteando de odio»); L. W. BARNARD, *Athanasius and the Roman State*, Latomus 36, 1977, en part. pp. 430-436. Un resumen breve de los acontecimientos entre 350 y 361 lo ofrece M. TETZ, o. c. nota 54, pp. 339-341, con bibliografía.

57. Una promoción del monumento por parte de este emperador 'oriental' parece que SCHLUNK también quería verla confirmada en consonancia con sus alusiones a una manera «oriental» de construir la cúpula de Centcelles, con anillos horizontales de piedra, toba y ladrillos, y a su esquema, igualmente «oriental», de zonas anulares de imágenes: SCHLUNK, en: Informe preliminar 1962, p. 62; HAUSCHILD 1969/72, p. 337; SCHLUNK - HAUSCHILD 1978, p. 120; T. HAUSCHILD, *Técnicas y maneras de construir en la arquitectura paleocristiana hispánica*, II Reunión de Arqueología Paleocristiana Hispánica (Montserrat 1978), Barcelona, 1982, esp. pp. 73s.; SCHLUNK 1988, pp. 3-5. Por el contrario, N. DUVAL, en: II Reunión..., p. 53, ha argumentado que la manera de construir no proporciona las suficientes evidencias como para dilucidar esta cuestión. La referida insinuación de SCHLUNK se ve contrarrestada, además, por la patente clasificación occidental, en estilo e iconografía, de los frisos musivos inferiores; cf. nota 5.

58. SCHLUNK 1988, p. 102.

59. Piazza Armerina, mosaico de la 'Piccola Caccia' (A. CARANDINI, A. RICCI, A. DE VOS, *Filosofiana. The Villa of Piazza Armerina*..., Palermo, 1982, lám. 24); Pisa, Camposanto, sarcófago de batida de caza (ANDREAE 1980 N.º 71 lám. 92, 6-8); Kaiseraugst, Römermuseum, 'Meerstadtplatte' (*Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen, 1984, lám. 128,2).

60. J. ENGEMANN, *Akklamationsrichtung, Sieger- und Besiegtenrichtung auf dem Galeriusbogen in Saloniki*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 22, 1979, en part. pp. 157s. con nota 23 (allí unos títulos bibliográficos más antiguos).

61. SCHLUNK 1988, pp. 100-114.

62. I. EGGER, *Die Jagd auf römischen Sarkophagen und Mosaiken. Ein ikonographischer Vergleich*, tesis Wien, 1976, en part. pp. 148-165; K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*..., Oxford, 1978, pp. 46-64; ANDREAE 1980, pp. 111-133.

63. L. SCHNEIDER, o. c. nota 16, p. 90.

64. Según la opinión divergente de A. GRABAR, *Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains*, «Cahiers archéologiques» 12, 1962, p. 394s., y una reflexión de B. BRENK, *Spätantike und frühes Christentum = Propyläen Kunstgeschichte*, suppl. I, Frankfurt, Berlin, Wien, 1977, p. 50, no es imperioso que las imágenes cinéticas se concibieran para un contexto sepulcral; ambos han pensado aquí simplemente en una representación del pasatiempo decoroso y alegre de un propietario pudiente como era habitual en numerosos mosaicos de suelo; unos criterios parecidos manifiestan también H. BRANDENBURG, en: *Römische Quartalschrift*... 63, 1968, p. 64 nota 31, y DOMAGALSKI 1990, p. 84s. Sin embargo, la mera colocación de nuestro mosaico, en la altura de una cúpula, ya implica una distinción más que óptica, frente a los mosaicos de pavimento. Pero más concretamente nos evidencian las escenas con el *dominus*, que a continuación se estudiarán, que en la impresión general de este registro prevalecen los acentos adecuados a un edificio funerario y a su encumbrado dueño; éstos desaconsejarán toda tentativa de extraer un mensaje más bien superficial y cotidiano.

65. Compárese el texto correspondiente a la nota 28.

66. Cf. SCHLUNK 1988, nota 87.

67. *Ibidem*, nota 55.

68. *Ibidem*, p. 107.

69. ENGEMANN 1988, col. 1015; DOMAGALSKI 1990, p. 84.

70. ANDREAE 1980, p. 112 lám. 93-95.

71. *Ibidem*, p. 111 núms. 3, 22, 185 lám. 93,5, 94,4, 95,1, 99,1, 108,2 (dataciones según ANDREAE). Añádesse un fragmento reproducido por E. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, p. 86. Otro dueño montado a caballo con la *alicula*, cazando el jabalí en este caso, se presenta en el gran mosaico cinético del Esquilino, hoy conservado en el Antiquarium Co-

munale de Roma: J. AYMARD, *Quelques scènes de chasse...*, Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité, 54, 1937, en part. pp. 44-49 lám. 1b.

72. SCHLUNK 1988, p. 27, describió la túnica, erróneamente, como marrón con reflejos blancos. No obstante, en comparación con el cuello parduzco sobre los hombros, la diferencia de colores se hace incuestionable; las líneas marrones sólo marcan las arrugas que tiene la túnica blanca.

73. Su representación retratística se distingue algo de la del cazador principal en A 5 (compárese las ilustraciones *c* y *d*, aquí adjuntas), pero esta ligera discrepancia no rebasa los límites de tolerancia que siempre tenemos que aceptar, contando con los distintos mosaístas realizadores; confróntese las cabezas, igualmente divergentes, de Licinio, en el Arco de Constantino: L'ORANGE 1984, lám. 28s.

74. I. EGGER, o. c. nota 62, p. 159, declara la batida de Centcelles como «kanonisch» con respecto a la tradición iconográfica — afirmación que se descalifica a primera vista.

75. Por lo que yo sé, el único paralelismo se da en el fragmento Avignon I de un temprano sarcófago infantil de ca. 330: ANDREAE 1980, p. 119 N.º 5 lám. 92,1, 96,1. En las demás cazas de ciervos la mirada del *dominus* montado a caballo, se dirige siempre hacia el episodio cinegético.

76. Compárese, respecto a la postura, la imagen de Constancio II como jinete —aunque se presente suntuosamente engalanado— que aparece en la fuente de *largitiones* de Leningrado: R. DELBRUECK, o. c. nota 51, pp. 147-151 lám. 57; MacCORMACK 1981, pp. 43s., 213 lám. 16.

77. Este tema iconográfico escasea; se puede asociar con la escena del transporte a casa de una pieza abatida sobre el lomo de un burro, desplegada en una tapa de sarcófago procedente de Ince Blundell Hall, actualmente en el Merseyside County Museum, de Liverpool: B. ASHMOLÉ, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, Oxford, 1929, N.º 307 lám. 48; ANDREAE 1980, N.º 37 (no descarta una fechación en el siglo III).

78. SCHLUNK 1988, p. 106.

79. Prescindo conscientemente de otro posible punto de apoyo de esta explicación sepulcral: SCHLUNK 1988, p. 115, ha hecho hincapié en un gesto con la mano que hace uno de los compañeros de caza en A 5 (o. c., fig. 9 lám. 11a, 77f), postulando su interpretación como expresión de duelo; sin embargo, este extremo requiere todavía unas indagaciones más cuidadosas, a mi juicio. ENGEMANN, en su comentario sobre la monografía (cf. nota 1), ha adoptado ya una postura negativa acerca de este avance de SCHLUNK.

80. ANDREAE 1980, pp. 130s.

81. W. DEONNA, *De Téléphore au «moine bourru». Dieux, génies et démons encapuchonnés*, Berchem-Bruxelles, 1955, en part. p. 123. Véase también R. EGGER, *Der hilfreiche Kleine im Kapuzenmantel*, Jahreshfte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 37, 1948, pp. 90-111; I. TRENCSENYI-WALDAPFEL, *Untersuchungen zur Religionsgeschichte*, Amsterdam, 1966, en part. pp. 462-465, con indicaciones bibliográficas.

82. ANDREAE 1980, p. 132.

83. La suposición de que los contenidos de los dos episodios se relacionen entre sí, a modo de antítesis, se ve favorecida también por la presencia, en ambos, de la misma cuerda con plumas que las une en el fondo.

84. En los sarcófagos se aprecia varias veces a una segunda figura encapuchada que se encuentra al lado de la red (ANDREAE 1980, p. 131); en Centcelles, ésta se ha suprimido. — Sin acertar con la problemática, queda la constatación hecha por DOMAGALSKI 1990, p. 85 (que obviamente se formuló en réplica a mi conferencia de Bonn): «Auch der Reiter mit dem Kapuzenmäntelchen, der sonst nur auf sepulkralen Denkmälern mit der Hirschjagd erscheint, und den B. Andreae als Todesgenius verstehen möchte, ist hier unspezifisch, da er die Treibjagd weder anführt noch sich am Netz befindet». — El que en principio un genio sí pudo tener protagonismo en la iconografía de Constante, quedó en claro con la aportación de F. RICHARD, *Le «génie» de la mer sur deux gemmes et un médaillon de Constant*, Bulletin de la Société Française de Numismatique 35, 1980, pp. 773s. lám. 1,5.

85. ANDREAE 1988, pp. 111-133, en part. pp. 111, 133, 140 con lám.

86. Ibidem, esquema p. 113.

87. Libanio, *Or.* 59 § 148, *Libanii opera*, ed. R. FOERSTER, IV, Leipzig, 1908, p. 284.

88. Constante era el único hijo de Constantino que había recibido el bautismo ya en un momento temprano; cf. J. MOREAU, o. c. nota 37, p. 180.

89. J.-M. ROUQUETTE, *Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille (Arles)*, en: Comptes rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1974, pp. 254-273, y contestación de H. MARROU, en part. p. 274 (Saint-Alleyre, Arlés C); ANDREAE 1980, Núms. 3, 59 (Arlés C, Osimo); L. GUYON, voz *Arles*, Reallexikon für Antike und Christentum, supl., entrega 4, 1989, col. 611; DOMAGALSKI 1990, pp. 81s. (Arlés C, Osimo).

90. Apenas se podrá aclarar si en este caso influía también el concepto del ciervo como símbolo de la añoranza de Dios, según el salmo 41,2 — concepto cuya presencia presumió H. FOURNET-PILIPENKO, en: *Karthago* 11, 1961, pp. 111s. N.º 74 lám. 12, a la vista de un fragmento de tapa de un sarcófago cristiano con una cacería de ciervos procedente de Damous el-Karita junto a Karthago. DOMAGALSKI 1990, pp. 82, 85, 169, toma con razón unas posturas escépticas y negativas ante semejantes perspectivas de explicación, pero hay que tener en cuenta que él se opone de antemano a la interpretación sepulcral de Centcelles (cf. aquí notas 64, 84).

91. Según ENGEMANN 1988, col. 1015, tendríamos aquí, de inscribirse el registro cinegético en un marco imperial, «wenigstens ein spätantikes Herrscherbild ... , das den Kaiser bei der Jagd zeigte, die einzige der von Gregor v. Naz. aufgeführten imperialen Bildszenen (or. 4, 80 [SC 309, 204]), für die bisher (ausser den wiederverwendeten Tondi am Konstantinsbogen) kein Beispiel vorlag...» — en este caso lo tendríamos, eso sí, en un contexto sepulcral.

92. L'ORANGE 1984, p. 130. ARCE 1977/78, p. 265; véase también nota 33.

93. Cf. nota 91. — De muy distinta factura son los probables retratos de Diocleciano y de la emperatriz Prisca, ambos rodeados de sendos *clipei*, que se nos ofrecen en el friso esculpido del mausoleo de Split, rico en motivos sepulcrales tradicionales como, por ejemplo, amorcillos cazadores: J. y T. MARASOVIĆ, *Der Palast des Diokletian*, Wien, München, 1969, lám. 61-89; JOHNSON 1986, pp. 55, 171.

94. W. VON SYDOW, o. c. nota 51, pp. 58-62, cita de p. 62.

95. Serán los especialistas en retratística los que tendrán que calibrar las consecuencias espinosas de mis reflexiones y comprobar su solidez; yo, por mi parte, opino que en Centcelles las condiciones especiales del interesado, y por tanto también de la manera de transmitir el mensaje, suministran suficientes motivos para que nuestra efígie imperial adquiera sus propiedades tan extraordinarias. Queda por ver en qué medida ésta nos define unos auténticos rasgos individuales de Constante. — La observación de que el dueño cazador de Centcelles lleva barba (que confirmamos aquí nota 53), evidencia aducida por ARCE 1977/78, p. 265, para redargüir la propuesta relativa a Constante, pierde su contundencia al considerar que los retratos afeitados, aun constituyendo una característica del estilo áulico constantiniano, tenían su contraste en las barbas que abundan no sólo en las efígies privadas contemporáneas, sino también en la retratística de los emperadores no constantinianos a partir del año 350. Consúltese H. JUCKER, *Zwei konstantinische Porträtköpfe in Karthago...*, en: *Gestalt und Geschichte = Homenaje a K. Scheffold*, Bern, 1967, en part. p. 195; W. VON SYDOW, o. c. nota 51, pp. 36s.; L'ORANGE 1984, pp. 90s.; D. H. WRIGHT, o. c. nota 30, p. 507. — Conviene mencionar aquí otros dos emperadores representados con barbas: El primero aparece en un vidrio procedente de Roma (G. N. BRANDS, *Ein Glasschalenfragment im Antiquarium Comunale in Rom*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 26, 1983, pp. 107-127 lám. 22-24; L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Schale für ein Kaiserjubiläum*, en: *Glas der Caesaren*, Catálogo de la exposición, Köln, 1988, pp. 223s.) y el segundo en forma de una pequeña cabeza marmórea de Mérida (J. ARCE, *Posible retrato de un emperador del bajo imperio de Augusta Emerita*, «Habis» 5, 1974, pp. 153-159 lám. 3-6). Sus posibilidades de perfilarse como emperadores constantinianos son buenas en el primer caso y cuestionables en el segundo. — En cuanto al empeño de subrayar, a través de la retratística, una deseada continuidad política, véase también nota 119.

96. La interpretación global de los frisos anulares de Centcelles en términos cosmológicos, mantenida por G. CVETKOVIĆ-TOMASEVIĆ, l. c. nota 27, no es convincente. Los cuadros con tronos (donde quiere reconocer al «défunt divinisé»), las estaciones del año y las imágenes cristianas las clasifica como pertenecientes a la esfera segunda/sobreterrenal del cosmos (pasando por alto la cenefa ornamental más llamativa de todas, que separa las zonas C y B), mientras que incluye las escenas de caza en la esfera tercera/terrenal. Con esto somete el programa iconográfico a un esquematismo excesivamente forzado que está condenado, desde un principio, al fracaso por la indudable ambientación terrenal de nuestras audiencias cortesanas que ya constatamos más arriba (apartado I con nota 26).

97. SCHLUNK 1959, p. 363; SCHLUNK 1988, p. 151.

98. La coexistencia de escenas cristianas y personificaciones de las cuatro estaciones la encontramos ejemplificada también, con carácter especialmente instructivo, en la bóveda de época constantiniana mediana del cubículo 21 de la catacumba romana SS. Marcellino e Pietro: H. BRANDENBURG, en: B. Brenk, o. c. nota 64, p. 134, lám. a color 49, 51; G. DECKERS, H. R. SEELIGER, G. MIETKE, *Die Katakomben «Santi Marcellino e Pietro»*. *Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano, Münster, 1987, pp. 321-323 N.º 67 lám. a color 47s.

99. Ni uno de los mausoleos imperiales tardoantiguos existentes tiene este tipo de lucernario (JOHNSON 1986, pp. 64s., 167); sin embargo, J. J. RASCH, *Das Maxentius-Mausoleum an der*

Via Appia in Rom, Mainz, 1984, p. 65, ha reconstruido ese elemento en el edificio estudiado por él. Compárese, además, el medallón celeste pintado en la Tor de' Schiavi, cerca de Roma, según el grabado de Bartoli (SCHLUNK 1988, lám. 70b), comentado por JOHNSON 1986, pp. 72s.

100. MacCORMACK 1981, pp. 108s., 136; JOHNSON 1986, p. 216s.; cf. también F. CUMONT, *Lux perpetua*, Paris, 1949, p. 292.

101. *Panegyriques latins* 7, 7, 1, ed. E. GALLETTIER, II, Paris, 1952, pp. 59s.

102. Eunapio, *Historia*, fragm. 26, citado según MacCORMACK 1981, p. 136 con nota 212.

103. Ambrosio, *De obitu Theodosii* 32, CSEL LXXIII, 7, ed. O. FALLER, Wien, 1955, p. 388.

104. Eusebio, *Vita Constantini* 1, 2; cf. *ibidem* 4, 69. Véase también MacCORMACK 1981, pp. 119s.; G. BONAMENTE, *Apoteosi e imperatori cristiani*, en: *I cristiani e l'impero nel IV secolo = Atti del Colloquio sul Cristianesimo nel Mondo Antico* (Macerata, 1987), 1988, en part. p. 110.

105. Esta manera de representar a Constante, con la mirada dirigida al cielo, soluciona ya, pensándolo bien, el problema de cómo era concebible siquiera un emperador cristiano, después de su muerte, en relación a lo divino. Por supuesto, surge al mismo tiempo el interrogante de la imagen que podía crearse en el espacio circular celeste del cénit. A mi juicio son admisibles las conjeturas de SCHLUNK 1988, nota 159, quien se imaginaba a las dos figuras conservadas del lado izquierdo como suspendidas y carentes de rasgos individuales; igualmente me parece defendible su sugerencia, aventurada a base de restos musivos, de complementar, entre dos o tres de los mencionados acompañantes a cada lado, una figura principal vestida de blanco. — Es lícito suponer que este sitio de la cima hubiera sido, hasta entonces, el emplazamiento apropiado para la representación de una apoteosis: El *Divus Titus* aparece en el cénit de la bóveda de cañón del arco que se le consagró (E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, I, Tübingen, 1961, fig. 144), e igualmente para el cénit del hemisferio de la Tor de' Schiavi ha sido propuesta una apoteosis (JOHNSON 1986, pp. 72s). — Bajo los emperadores paganos se había cultivado y visualizado el concepto de su desvanecimiento como dioses, formalizándolo por la ceremonia de la *consecratio*, pero bajo Constantino (muerto el 337) «hat der Kerngedanke des römischen Kaiserkultes, die Apotheose des Herrschers nach seinem Tode, sein Ende gefunden» (L. KOEP, *Die Konsekrationen Kaiser Constantins und ihre religionspolitische Bedeutung*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 1, 1958, pp. 94-104, cita de la p. 104; cf. también G. BONAMENTE, o. c. nota 104, pp. 107-142). Para él se emitieron por última vez unas monedas de *consecratio* que le sitúan en una representación marcada de ascensión al cielo, aunque hay que destacar en ellas la ambigüedad religiosa de su iconografía (L. KOEP, o. c., en part. pp. 99s.; consúltese también P. BRUUN, *The Consecration Coins of Constantine the Great*, *Arctos*, n. s. 1, 1954, pp. 19-31; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Zur Darstellung der Himmelfahrt Constantins des Grossen*, en: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum = Homenaje póstumo a A. Stüber*, Münster, 1982, pp. 215-224, en part. pp. 217, 220; MacCORMACK 1981, pp. 122-127). Para el medallón de Centcelles no podía ni plantearse la posibilidad de crear una apoteosis clásica según el modelo pagano. La especulación aportada por K. WESSEL, voz *Goldgrund*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, 1971, col. 883s., según la cual estaba ubicado aquí el «Repräsentationsbild des Verstorbenen (wohl des Kaisers Constans)» fue rechazada por SCHLUNK 1969/72, nota 10, como errónea, pero recientemente ENGEMANN 1988, col. 1014, ha formulado algo más globalmente, apoyándose en paralelismos en el aula sur de Aquilea y sobre el Plato de Anastasio de Sutton Hoo, la sugestiva intervención: «Unter den vor goldenem Grund stehenden Gestalten im Mittelclipeus muss sich wiederum ein Herrscherbild befinden haben, das dann im Schnittpunkt der Achsen der Jahreszeitengenien erschien (s. o. Sp. 1012; u. Sp. 1036)»; su idea agregada de que esta imagen del emperador contraía y condensaba el mensaje de las escenas con tronos, de forma análoga a las imágenes absidial y laterales, estas últimas con tronos, del santuario tetrárquico en Luxor (*ibidem* col. 996, 1004, 1014, fig. 3; cf. aquí nota 141), es difícil de asimilar cuando conjeturamos, como actor principal del medallón cenital, al dueño de este monumento que es, sin duda, de condición imperial pero que ya no está vivo, es decir, a una persona localizable en el más allá y netamente distinta de los protagonistas entronizados del registro C.

106. W. ENSSLIN, voz *Magnentius*, *Paulys Realencyclopädie...* XIV, 1, 1928, pp. 445-452; A. BALIL, *Aspectos hispánicos del reino de Magnencio*, *Arquivo de Beja* 23/24, 1966/67, pp. 173-206; BASTIEN 1983, pp. 7-25.

107. JOHNSON 1986, pp. 25, 27.

108. W. JOBST, o. c. nota 50, p. 432; JOHNSON 1986, p. 91.

109. JOHNSON 1986, pp. 82, 89, 280.

110. El conflicto se plasmó en una polémica confesional que culminó en la crisis de 345/346 con una amenaza de intervención contundente por parte de Constante. Los sucesos se encuen-

tran ahora plásticamente resumidos por H. R. BALDUS, *Constantius et Constans Augusti. Darstellungen des kaiserlichen Brüderpaares auf Prägungen der Jahre 340-350 n. Chr.*, «Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte» 34, 1984, pp. 82-106 lám. 11-14, en part. pp. 98-101: Se relata cómo Constante perdió la paciencia en vista del agravamiento que experimentó el cisma entre la ortodoxia y el arrianismo: «Er spielte seine gegenüber dem — durch die andauernden Perserkriege im Osten militärisch strapazierten — Bruder günstigere Position aus und schrieb ihm einen 'geharischten' Brief: Er drohte Constantius II. mit seinem persönlichen Eingreifen im Osten, das heisst mit Bürgerkrieg, falls der Bruder nicht endlich einlenke und u. a. den Athanasius auf seinen Patriarchensitz von Alexandria zurückkehren lasse. Constantius II., der sich bis dahin gegenüber den Wünschen des Bruders in bezug auf die Führer der Orthodoxie im östlichen Reichsteil stur ablehnend verhalten hatte, wurde durch das drohende Entstehen einer 'zweiten Front' in seinem Rücken zutiefst erschreckt: Eingedenk wohl auch des Schicksals Constantins II., bemühte er sich unvermittelt, mit versöhnlichen Gesten verschiedener Art seinen heissspornigen 'Amtskollegen' zu beschwichtigen. In bezug auf Athanasius heisst das: Mit einem Mal kam vom Ostkaiser die Erlaubnis, ja sogar mehrfache und den Herrscher fast schon demütigende Aufforderung zur Rückkehr des Patriarchen auf den Bischofsstuhl von Alexandria. Nach einer Phase diverser raffinierter Verzögerungen, während der Constantius II. weiterhin um den Erhalt des Friedens im Reich zittern musste, erfolgte die triumphale Heimkehr des Kirchenmannes im Herbst des Jahres 346.

Als besondere, die Eintracht mit Constans beschwörende Geste hatte sich Constantius II. eine weitere Massnahme ausgedacht: Er, als der Rangältere, proklamierte das Brüderpaar für das Gesamtreich zu eponymen Konsuln des Jahres 346... Constans hat die vom Kaiser vorgeschlagene und durchexerzierte Demonstration brüderlicher Eintracht ignoriert, ohne für 346 allerdings eigene Konsuln zu bestimmen — im offenen Krieg wie in der Zeit des Magnentius wenige Jahre später befand man sich dann doch noch nicht. Aber seine heftige Verärgerung wurde durch den für Constantius II. peinlichen und für das Jahrzehnt 340/350 singulären Schritt deutlich genug. Constantius II. nahm dem Bruder durch Gesten wie die Konsulproklamation und insbesondere den Rückruf des Athanasius letztlich aber doch 'den Wind aus den Segeln': Der Bürgerkrieg zwischen Ost und West wurde damit vermieden... Wir erfahren in der Folgezeit nichts mehr über nähere Kontakte der Brüder, die Beziehungen scheinen bis zum Ende des Jahrzehnts 340/350 auf distanzierendem Niveau eingefroren gewesen zu sein... 'Narben' hinterliess der Streit von 345/346 aber doch: In den letzten Jahren ihrer Koregentschaft haben die beiden Kaiser keinen gemeinsamen Konsulat mehr angetreten.» La correspondiente nota 92 dice: «Da nichtkaiserliche 'Kollegen' für sie offensichtlich nicht akzeptabel waren, überliessen die Herrscher den Konsulat einstweilen anderen Vornehmen. Auffällig ist der Gegensatz zur Zeit nach 351: Mit einem seiner Caesaren ist Constantius II. häufig eponymen Konsul gewesen.»

111. *Apologia ad Constantium 2* = Sources chrétiennes LVIIbis: Athanase d'Alexandrie. Deux apologies à l'empereur Constance pour sa fuite, ed. J. M. SZYMUSIAK, Paris, 1987, p. 88; *Historia Arianorum* 20, 2 y 29, 1 (véase apartado 8). Cf. también L. W. BARNARD, o. c. nota 56, p. 431; W. TIETZE, o. c. nota 56, p. 237.

112. P. GRIERSON, *The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042)*, *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, esp. pp. 24s.; ARCE 1977/78, pp. 265s. Recientemente éste se pronunció en términos menos rigurosos: «Las razones para ser escéptico las he expuesto en otro lugar, aunque el interrogante queda o debe quedar abierto» (ARCE 1988, p. 115): «Todavía estamos en la discusión sobre si el personaje representado en los mosaicos de Centelles es o no el emperador Constante...» (idem, en: *Retratos antiguos en Yugoslavia*, Catálogo de la exposición, Barcelona, Madrid, 1989, p. 179).

113. La *Historia Augusta* menciona cenotafios para Severo Alejandro (muerto el 235; 63, 3) y para Tácito y Florianio (muertos el 276; 15, 1).

114. JOHNSON 1986, pp. 20, 241-243; ARCE 1988, pp. 95s.

115. JOHNSON 1986, pp. 22, 241s., 251s., 255-257; ARCE 1988, pp. 96, 100s. La cita se basa en la traducción que da E. HOHL en el vol. II, Zürich, München, 1985, *Probus*, 21, 4.

116. JOHNSON 1986, pp. 247s. Compárese MacCORMACK 1981, p. 95: «... the emperor's status after death was an important, often crucial factor in establishing a legitimate succession. The dead emperor's *consecratio* and funeral supplied one of the few methods — at times the only one — of providing his successor with a legitimate, publicly ratifiable, succession.» — El guión, reiteradamente expuesto, que señaló al propio Filipo como beneficiario, en su momento, de un complot homicida contra Gordiano III (muerto el 244) quien recibió las honras fúnebres y la *consecratio* (así aún JOHNSON 1986, pp. 23, 245), se convirtió en obsoleto tras el estudio que dedicó X. LORJOT, en: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 2, Berlin, New York, 1975, pp. 770-774, a los sucesos.

117. JOHNSON 1986, pp. 22, 271; ARCE 1988, p. 107.

118. WAURICK 1973, pp. 121-124; JOHNSON 1986, pp. 55-59, 261-263; ARCE 1988, p. 105. Luego, ante Majencio y Licinio, hay que reconocer que Constantino endureció sensiblemente su proceder: JOHNSON 1986, pp. 273s., 276; ARCE 1988, pp. 107-110.

119. Tal afán por la continuidad (que significa legitimidad) se cristaliza ya en las primeras acuñaciones de Magnencio; cf. BASTIEN 1983, pp. 45s. acerca de unas emisiones de las cecas treverense y lugdunense: «Le portrait de Magnence, très juvénile comme dans toute l'émission, rappelle beaucoup celui de Constant», «L'effigie, comme il est de règle, s'apparente à celle de Constant». Véase también K. J. SHELTON, *Usurpers' Coins: The Case of Magnentius*, «Byzantinische Forschungen» 8, 1982, pp. 211-235 lám. 25-30, en part. pp. 216-218. Más datos complementarios se especifican en la nota 123.

120. Zonaras, *Epitome historiarum* 13, 5, ed. L. DINDORF, III, Leipzig, 1870, p. 189.

121. «Möglicherweise war er gar nicht der Kopf der Verschwörung, sondern lediglich eine Marionette in den Händen der wirklichen Verschwörer, des Prätorianerpräfekten Fabius Titianus und des Finanzministers Marcellinus»: J. P. KENT, B. OVERBECK, A. U. STYLOW, *Die römische Münze*, München, 1973, p. 65. Compárese también W. ENSSLIN, o. c. nota 106, col. 446.

122. BASTIEN 1983, pp. 8 (cita), 24, 268-272, comentando, entre otros, a J. ZIEGLER, *Zur religiösen Haltung der Gegenkaiser im 4. Jh. n. Chr.*, Kallmünz, 1970, pp. 53-74. Un Magnencio más bien pagano, pero a la vez oportunista fue bosquejado también por S. ELBERN, *Usurpatoren im spätromischen Reich*, Bonn, 1984, p. 102.

123. Efectivamente se conocen numerosas señales de esta índole: Magnencio envió en el temprano año 350 una embajada (infructuosa) al emperador, se empeñó en establecer unos lazos matrimoniales, hizo inscribir el nombre de Constancio II en miliarios junto al suyo y también expresó su deseo de ser reconocido como corregente a través de las amonedaciones: O. SEECK, voz *Constantius*, *Paulys Realencyclopädie...* VI, 1, 1900, en part. col. 1063-1065; BASTIEN 1983, pp. 12s., 17, 245; S. ELBERN, o. c. nota 122, p. 103, sobre el matrimonio con Justina que tenía relación familiar con la casa imperial; P. SALAMA, *L'empereur Magnence et les provinces africaines*, en: *Mélanges de numismatique offerts à Pierre Bastien...*, Wetteren, 1987, en part. p. 205; idem, *Bornes milliaires d'Afrique proconsulaire*, Roma, 1987, pp. 110s. nota 121. En materia de la propaganda numismática, consúltese la detallada aproximación de K. J. SHELTON, o. c. nota 119, pp. 218: «Magnentius, although a usurper, struck coin from existing imperial mints, worked within bureaucratic and technical structures within these institutions that antecede his revolt, and issued coins which carried images that spoke of his integration into an established imperial system»; 233: «The gold multiples and bronze medallions of Magnentius ... are thus easily understood to participate in a development firmly associated with the house of Constantine. Magnentius does not humble Constantinopolis with the blessings of Roma; he offers largesse to the citizens of the realm in both his name and that of Constantius II (fig. 5)» (cf. J. P. C. KENT, *The Family of Constantine I A. D. 337-364* = *The Roman Imperial Coinage*, VIII, London, 1981, p. 290; con ésto queda reemplazada la vieja interpretación hecha por BASTIEN, F. GNECCHI y B. OVERBECK y replicada por SHELTON, según la cual los aludidos medallones de bronce, de los primeros meses del 350, llevan una personificación de Constantinopla en actitud de humillarse); 234: «Magnentius, although or perhaps because he is a usurper, consistently represents himself, his deeds, and the allegories of his rule in the very same imagery employed by the princes of the house of Constantine».

124. Si nos preguntamos por qué Atanasio no alude en el mencionado pasaje de su *Historia Arianorum* de 357/358 (véase aquí el apartado 8) a tal monumento hispánico para Constante, encargado por Magnencio, podemos achacar este silencio al ímpetu polémico, estrictamente anti-constanciano del autor y además, y sobre todo, al hecho de que Atanasio poco antes había desmentido categóricamente cualquier contacto previo con Magnencio, figura fracasada en 353 y considerada oficialmente como un enemigo público; en consecuencia, no habría sido prudente abordar en este momento el tema de una eventual promoción del monumento a Constante por parte del usurpador. Su situación debía aconsejarle un completo mutismo en cuanto a Magnencio. El desmentido se había producido en la *Apología ad Constantium* (cf. nota 111) redactada por Atanasio en el 357 durante su exilio a raíz de una orden de búsqueda y captura dictada contra él por el emperador, obra que rebosa todavía de expresiones de respeto, lisonja y voluntad de llegar a un entendimiento con el monarca. En ella no sólo se había defendido del reproche de ser el antiguo instigador de los sentimientos anticonstancianos de Constante (2-5), sino también de la inculpación, entre otras, de haber hecho, en su día, causa común con Magnencio, con objetivo de alta traición (6-13). Ateniéndonos a un comentario hecho por W. TIETZE, o. c. nota 56, p. 31, podemos resumir que, según la acusación concreta, Atanasio se había puesto en contacto con Magnencio por medio de una carta, dando lugar a que unos emisarios del usurpador, envia-

dos a Asia Menor para reunirse con Constancio II y que tomaron el camino vía Libia y Egipto, negociaran con el patriarca en Alejandría; un pasaje en la *Historia romana* de Amiano Marcelino (15, 7, 7) realmente hace pensar que fue Atanasio quien tuvo la iniciativa en ese acercamiento. Véase también TIETZE, *ibidem*, pp. 32, 230-236; O. SEECK, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, IV, Berlín, 1911, p. 141; W. ENSSLIN, o. c. nota 106, p. 448; H. LIETZMANN, *Geschichte der Alten Kirche*, 4.^a/5.^a ed., Berlín, 1975, p. 863 = III 208s.; L. W. BARNARD, o. c. nota 56, pp. 431s.; R. KLEIN, o. c. nota 56, p. 53; M. TETZ, o. c. nota 54, pp. 339s.; S. ELBERN, *Das Verhalten kirchlicher Würdenträger gegenüber illegitimen Herrschern in der Spätantike*, Römische Quartalschrift... 81, 1986, en part. pp. 30s.

125. Si explicamos así la llamativa coincidencia de escenas sepulcrales y eminentemente oficiales, se disuelve su aparente incoherencia, lanzada precipitadamente por DOMAGALSKI 1990, p. 85, como argumento contra la explicación sepulcral de nuestro monumento (cf. aquí notas 64, 84).

126. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 32, 1989. Cf. aquí nota 1.

127. Como ejemplos de monumentos imperiales con colocaciones jerarquizadas de sus actores, ENGEMANN nombra la escena de los emperadores del Arco de Galerio, los relieves de los lados noroeste y sureste del zócalo del obelisco teodosiano en Estambul y el Misorio de Teodosio que se conserva en Madrid. Compárese ENGEMANN 1988, col. 998-1002.

128. SCHLUNK 1988, pp. 71, 77, 83, (89).

129. Los tres criterios siempre con una reserva respecto a la escena C 7, demasiado mutilada.

130. Como tal ya fue evaluada por SCHLUNK 1969/72, p. 470, y 1988, p. 140. Más datos aquí nota 142.

131. Amiano Marcelino, en su *Historia romana* 26, 6, 15, describe el atuendo que llevó el usurpador Procopio el día de su proclamación en 365 y observa como detalle: «*Purpureum itidem pannulum laeva manu gestabat*» (cf. A. ALFOLDI, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, Römische Mitteilungen 50, 1935, reimpresso en: A. A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt, 1970, pp. 34, 36, 57). Desgraciadamente no llegamos a saber nada sobre la forma de aquel pañuelo que podría hacer juego con el pañuelo de C 1 cuya comparación, a su vez, con otras representaciones de la *mappa*, lo evidencia como una pieza especialmente estrecha.

132. Véase más arriba, con notas 17s.

133. Véase nota 20. Sobre el motivo de los bárbaros que tributan homenaje —normalmente arrodillándose— ante el emperador, consúltese ahora ENGEMANN 1988, col. 1001s., 1009, refiriéndose a las escenas del lado noroeste del zócalo del obelisco teodosiano en Estambul, del 'Marfil Barberini' en París (*ibidem*, fig. 4, 7) y del lado oeste del zócalo de la Columna de Arcadio (E. H. FRESHFIELD, *Notes on a Vellum Album containing some original Sketches of Public Buildings and Monuments, drawn by a German Artist who visited Constantinople in 1574*, *Archaeologia* 72, 1922, pp. 100s. lám. 20).

134. Véase más arriba, con nota 26.

135. Hay minúsculos vestigios de unas piedrecitas al parecer oscuras en la parte inferior izquierda de la cara que podrían haber denotado una barba; aquí ilustración *h*.

136. W. ENSSLIN, o. c. nota 106, p. 445; A. JELOCNIK, *Les multiples d'or de Magnence découvertes à Emona*, «*Revue numismatique*» 6. s. 9, 1967, esp. pp. 223s. lám. 35-37; BASTIEN 1983, p. 7; D. STUTZINGER, en: *Spätantike und frühes Christentum*, Catálogo de la exposición, Frankfurt, 1983, pp. 439-441 núms. 50s., y L'ORANGE 1984, pp. 89s., 139s. lám. 62s. acerca de dos bustos de Magnencio.

137. SCHLUNK 1969/72, p. 470; SCHLUNK 1988, pp. 87, 140. — La utilización de teselas azules y grises azuladas para caracterizar unas esculturas de mármol se repite en paneles de pavimento de Lyon (escena de combate entre Amor y Pan con *herma* azul claro: SCHLUNK 1988, nota 172 lám. 88b) y de Karthago-Khéreddine (mosaico 'con el sacrificio de la grulla'; Apolo y Diana: *ibidem*, lám. 79d, y autopsia D. KOROL). Pero también se prestaban para el empleo de teselas azules unos seres tan vivaces y tampoco humanos como los amorcillos del mosaico de la vendimia en S. Costanza de Roma (G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967. lám. a color 4s.).

138. Idea que SCHLUNK 1988, nota 172, sólo parece haber considerado temporalmente.

139. H. WREDE, *Die spätantike Herme*, «*Jahrbuch für Antike und Christentum*» 30, 1987, pp. 118-148, en part. pp. 129-133.

140. ENGEMANN 1988, col. 1004 fig. 3, frente a J. DECKERS, en: *Spätantike und frühes Christentum*, o. c. nota 136, p. 283 nota 17 fig. 103.

141. H. P. LAUBSCHER, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlín, 1975, pp. 69-78 lám. 51; ENGEMANN 1988, col. 998s., 1004s. fig. 5. Acerca de la proximidad de divinidad y emperador véase también J. DECKERS, *Die Wandmalerei des tetrarchischen Lagerheligtums im*

Ammon-Tempel von Luxor. Römische Quartalschrift... 68, 1973, en part. pp. 20-22, con indicaciones de otros monumentos.

142. Subsisten los restos de una 'cinta' que se baja en una curva suave, compuesta de seis o siete hiladas de teselas. Los bordes superior e inferior son rojos y el espacio intersticial es azul, verde, amarillento y blanco; a ello se añaden posiblemente dos teselas doradas (SCHLUNK 1988, p. 85). Una definición nítida del tipo de diadema en base a las informaciones obtenibles en R. DELBRUECK, o. c. nota 51, pp. 58-66; M. R. ALFOLDI, *Die constantinische Goldprägung...*, Mainz, 1963, p. 93; K. WESSEL, voz *Insignien*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst III*, entrega 19, 1973, en part. pp. 373-377; E. P. DE LOOS-DIETZ, *Le bronze de Lyon supposé de Julien l'Apostat*, «Bulletin antieke Beschaving» 58, 1983, en part. pp. 122-124; H. VON HEINTZE, *Ein Bronzebüschchen des Kaisers Gratianus*, en: *Vivarium = Homenaje a T. Klauser*, Münster, 1984, pp. 145-150; M. RESTLE, voz *Herrschaftszeichen*, *Reallexikon für Antike und Christentum XIV*, 1988, en part. col. 951-954, se hace espinosa debido al mal estado de conservación, pero evidentemente estamos aquí ante una variación especial, destacada por su vistosa aplicación de piedras preciosas que podrían estar sujetas sobre una especie de venda o sobre unos eslabones móviles. En este respecto tenemos una interesante pieza de comparación en la diadema de la Walters Art Gallery de Baltimore, comentada por K. REYNOLDS BROWN, en: *Age of Spirituality*, Catálogo de la exposición, New York, 1979, p. 305 N.º 277. Ateniéndonos a lo conservado, no podemos excluir que el centro de la diadema de Centcelles se hubiera destacado por un elemento de adorno más grande. — Sobre la opción de hacer resaltar una diadema también por su tamaño cf. J. ENGEMANN, voz *Bedeutungsgröße (Bedeutungsmaßstab)*, *Lexikon des Mittelalters I*, 1980, col. 1781s.

143. Cf. nota 123.

144. En base a unas monedas de los dos últimos hijos supervivientes de Constantino, H. R. BALDUS, o. c. nota 110, pp. 83, 85, 96 lám. 11,3, 14,9, se ha ocupado en *passant* de la práctica habitual de realzar al emperador con más antigüedad, Constancio II, sobre Constante; no obstante, en su nota 27 matiza que Constante, como soberano acuñador, sí podía hacer ocasionalmente caso omiso de esta regla, poniéndose a sí mismo en el lugar preeminente. Con este precedente resulta tanto más imaginable que Magnencio hubiese relegado a Constancio II a una posición menos privilegiada, a pesar de su mayor antigüedad.

145. O. SEECK, voz *Decentius*, *Paulys Realencyclopädie...* IV, 2, 1901, col. 2268s. El momento de su ascenso a *Caesar* — aún fechado en 351 por I. DIDU, *Magno Magnencio. Problemi cronologici ed ampiezza della sua usurpazione. I dati epigrafici*, «Critica storica» 14, 1977, pp. 11-56, en part. pp. 26-34, J. P. C. KENT, o. c. nota 123, pp. 11, 241s., 290, y S. ELBERN, o. c. nota 122, p. 21, entre otros — ha sido confirmado en el verano del 350 con importantes argumentos inéditos por P. BASTIEN, *Décence, Poemenius, Problèmes de chronologie*, «Numismatica e Antichità classiche. Quaderni ticinesi» 12, 1983, pp. 177-189; cf. también BASTIEN 1983, p. 240-245. Este momento temprano había sido aceptado ya por J. SASEL, *The Struggle between Magnentius and Constantius II. for Italy and Illyricum*, *Ziva antika* 21, 1971, p. 208, y luego siguió también P. SALAMA, *L'empereur Magnence...* I, o. c. nota 123. J. y D. GRICOURT, *Le pronunciamiento de Népotien...*, en el mismo homenaje, en part. pp. 221, 231, favorecen incluso una llegada de Decencio al poder en junio del 350.

146. W. ENSSLIN, voz *Vetranio*, *Paulys Realencyclopädie...* 2.ª s. VIII A 2, 1958, col. 1838-1841; O. SEECK, o. c. nota 123, en part. col. 1063-1065; W. ENSSLIN, o. c. nota 106, en part. pp. 447-449. Ciertamente Vetranion se hizo aclamar por sus tropas como *Augustus*, recibiendo incluso una diadema enviada por Constancio II (Filostorgio, *Historia eclesiástica* 3, 22, ed. J. BIDEZ, 2.ª ed. atendida por F. WINKELMANN, Berlin, 1972, p. 49; no fue enviada por Magnencio, como señala BASTIEN 1983, p. 12), pero en las monedas nunca aparece con la diadema, sino solamente con la corona de laurel, insignia, por tanto, que le distinguía como un *Augustus* subordinado: A. ALFOLDI, o. c. nota 131, pp. 120s.; R. DELBRUECK, o. c. nota 51, p. 62; BASTIEN 1983, nota 47; S. ELBERN, o. c. nota 122, pp. 86s. Los acontecimientos han sido recogidos por J. SASEL, o. c. nota 145, pp. 205-216, con un elenco del intercambio diplomático entre el 1 de marzo y el 25 de diciembre de 350 (p. 209) que da fundamento a la suposición de que Magnencio sí pudo tener motivos, por algún tiempo, para ser optimista en cuanto a un arreglo estable con Vetranion: Por iniciativa del último se llegó en mayo del 350 a un entendimiento entre ambos emperadores, aunque parece que el contratante ilírico lo concibió desde el principio como mero compromiso revocable dentro del marco de sus maniobras tácticas.

147. En cuanto a Decencio, cf. BASTIEN 1983, p. 41; en cuanto a Vetranion, cf. nota 146.

148. Véase nota 146.

149. El niño podría imaginarse como miembro de la familia de Magnencio y Decencio, presente en la corte, de la cual tenemos noticia más tarde, en el momento de la masacre y el suicidio

que Magnencio llevó a cabo en agosto del año 353 en Lyon en vista de su situación desesperada: W. ENSSLIN, o. c. nota 106, p. 452. — Acerca de los retratos numismáticos de Decencio compárense las láminas de J. P. C. KENT, o. c. nota 123.

150. L'ORANGE 1984, p. 81.

151. Así ya se expresó J. ARCE, *El último siglo de la España romana: 284-409*, Madrid, 1982, pp. 25s. Cf. nota 155.

152. T. HAUSCHILD, *Vorbericht 3* (cf. nota 3), p. 138; HAUSCHILD 1969/72, p. 337.

153. Los conjuntos con acusada vecindad entre suntuosas viviendas y recintos sepulcrales proliferan en el siglo IV: Se constatan muchas veces en propiedades rurales de la clase rica y se observan también en las villas imperiales de Diocleciano y Majencio: WAURICK 1973, pp. 126-136, 141s.; JOHNSON 1986, pp. 147-149, 198, ambos con ejemplos de entre las villas hispánicas. Empero, lo insólito de Centelles consiste en la supresión de un diferenciado proyecto arquitectónico a favor de un solo ámbito sepulcral que se termina en medio de las demás estructuras abandonadas.

154. Cf. nota 38.

155. A. BALIL, o. c. nota 106, pp. 177s.; I. DIDU, o. c. nota 145, pp. 35s. J. ARCE, o. c. nota 151, ha expuesto su valoración según la cual el apoyo de Magnencio fue más bien inseguro en amplias zonas de la Hispania.

156. SCHLUNK 1988, p. 6 y pp. 173s. (E. HAWKINS).

157. No se puede despejar el interrogante de si la interpretación cuatripartita con inclusión de Vetrano daría paso, entonces, a una nueva exégesis de la misma iconografía con inclusión de Galo en el papel del cuarto emperador (como reflejo de la última tetrarquía mencionada por J. ENGEMANN, cf. aquí más arriba), y convendrá anteponer a semejante especulación las debidas reservas aunque hay que tener en cuenta que a Magnencio las esperanzas de poder fraguar un arreglo reconciliador con el Oriente sólo se le vinieron abajo, definitivamente, en la batalla de Mursa en septiembre del 351.

158. Así I. DIDU, l. c. nota 145, pp. 37s. La idea de relacionar un tesoro que se escondió en Tarragona, al parecer a principios del año 353, con estos sucesos es tentadora — idea que fue señalada de forma más bien escéptica por A. BALIL, *La política monetaria de la dinastía constantiniana y su reflejo en Hispania (una aportación)*, «Príncipe de Viana» 32, 1971, pp. 27-34, en part. pp. 33s.

159. Naturalmente surge la cuestión de la *damnatio memoriae*: ¿No cabe esperar, tras la eliminación de Magnencio, la correspondiente destrucción, por parte de Constancio II, de, al menos, determinados mensajes políticos? Respecto a las escenas con tronos no se podrá ni comprobar ni excluir, en vista del mal estado de conservación, unas intencionadas mutilaciones puntuales en un momento temprano aunque deberíamos tener muy presente la posibilidad de tal intervención. Por lo visto nunca hubo una consecuente *damnatio memoriae Magnentii*: Ciertamente Constancio II hizo exponer la cabeza cortada del usurpador en varias partes del imperio, según parece, para demostrar la suerte que aquél había corrido (Amiano Marcelino, *Historia romana* 22, 14, 4); cierto también que ordenó ocasionalmente unas purgas arbitrarias (ibidem, 14, 5, 1-3), que declaró a Magnencio enemigo público (compárese nota 124), lo que ocasionó la borradura de su nombre y del de Decencio de miliarios u otras inscripciones (I. DIDU, o. c. nota 145, pp. 35-42, 47; S. ELBERN, o. c. nota 122, p. 143), pero resulta evidente a través de los trabajos de P. SALAMA, o. c. nota 123, y de las puntualizaciones de P. BASSO, *La propaganda imperiale lungo le strade romane. il caso del miliare di Magnenzio al Museo Civico di Oderzo (Treviso)*, «Quaderni di Archeologia del Veneto» 3, 1987, pp. 167-171, que en los miliarios las picaduras posteriores de su nombre sólo se produjeron excepcionalmente. C. PUERTA publicará en su tesis doctoral una serie de miliarios hispánicos con inscripciones de Magnencio (que se encuentran todos en el noroeste de la península). — En lo que atañe al criterio de la autoridad respecto a Centelles a partir del 353, todo apunta hacia un abandono deliberado del complejo arquitectónico inacabado, lo que hace el efecto de una toma de postura contra Magnencio y t a m b i é n contra Constante.

Nota adicional: J. Arce ha llamado mi atención sobre el artículo de R. JARREGA DOMÍNGUEZ, *La ciudad de Tarraco y las repercusiones hispánicas de la rebelión de Magnencio: un problema histórico-arqueológico*, de próxima publicación en las «Studia historica». Sin tratar de Centelles, el autor comenta unos importantes datos complementarios, entre los que destaca el del hallazgo de un miliario de Magnencio en Martorell (Barcelona).