

En la cúpula de Centcelles

JAVIER ARCE

Université Charles de Gaulle-Lille 3
85, rue Yves Decugis, F-59650 Villeneuve d'Ascq
j.arce@wanadoo.fr

Manuel Sotomayor acaba de publicar, en esta revista, un detallado resumen de la discusión sobre las diversas interpretaciones ofrecidas por distintos investigadores referidas a los mosaicos, o mejor, a lo poco que resta de ellos, de la cúpula de Centcelles (Constantí, Tarragona) (Sotomayor, 2006). El tema lo merece porque Centcelles es una *crux* para los especialistas, pero, al mismo tiempo, un monumento único desde el punto de vista de su conservación y de los problemas históricos, arqueológicos e iconográficos que plantea. Sotomayor, un gran especialista en iconografía cristiana y en Historia de la Iglesia primitiva, pretende con su trabajo zanjar la cuestión: «la iconografía de la cúpula de Centcelles sigue siendo un enigma sin resolver definitivamente. Es más, pienso, que lo seguirá siendo, porque el estado de los mosaicos no tiene ya vuelta atrás» (Sotomayor, 2006: 168). Para él, la propuesta de Warland, es decir, la que ve en los mosaicos de la cúpula la auto-representación del *dominus* y la *domina* propietarios de la *villa*, es la más convincente: «aunque plantea ciertos interrogantes que deberán seguir siendo discutidos y analizados en el futuro. La interpretación áulica o imperial ha quedado bastante debilitada en sus argumentos iconográficos... tras la críticas de Warland y Arce. La propuesta episcopal de este último y de Isla es la que menos garantías ofrece, porque no se apoya en argumentos iconográficos, históricos o documentales más o menos coetáneos al monumento, aunque permanezca válida como posible sugerencia» (*ibid.*). Y aquí se terminó el problema. Sin embargo, las cosas no pueden acabar aquí.

En primer lugar, hay que destacar que las diferentes hipótesis, las diferentes argumentaciones propuestas, han «debilitado» las tesis iniciales de que Centcelles puede ser identificado con un monumento funerario imperial, sea un cenotafio, sea un «mausoleo»; opinión que, por otro lado, sigue todavía presente en muchos estudios y manuales. Ya no hablamos ni de la tumba de Constante ni de los cuatro emperadores que expresan la con-

cordia *imperatorum*. Nos movemos, pues, entre quienes piensan que en la cúpula de Centcelles hay una representación de carácter «civil», relacionada con la ostentación de unos propietarios ricos, y quienes proponen, como es mi caso, que se trata de una representación de un obispo en diversas actividades litúrgicas. Esto es ya significativo y muestra que la investigación está progresando hacia interpretaciones alternativas más sólidas y menos hipotéticas. Pero de esto Sotomayor se hace escaso eco en su trabajo. Dejando de lado que Sotomayor no ofrece ninguna solución alternativa, no ofrece *su* interpretación, hay que decir que tampoco afronta otros problemas fundamentales de Centcelles: ni se ocupa de la *cronología*, ni de la *función* del conjunto arquitectónico. Por mi parte, considero ambos problemas indisolublemente unidos a la iconografía y a las nuevas interpretaciones que se puedan avanzar sobre Centcelles.

Cronología y función

La cronología de Centcelles ha estado condicionada por una idea preconcebida. Si identificamos al personaje representado con el emperador Constante y deducimos por ello que el edificio es el mausoleo de este emperador, tenemos forzosamente que datar el edificio en el año 350, fecha de su muerte a manos del usurpador Magnencio, o algo más tarde. De la misma forma, si interpretamos las cuatro figuras sentadas de la cúpula con los emperadores Constante, Magnencio, Vetrano y Decencio, tendremos que deducir igualmente que el edificio se dataría en el año 350 o, como máximo, en 353. Ahora bien, si esta identificación no es correcta, la cronología de los mosaicos podría situarse en un momento posterior. Yo mismo avancé hace años que, ante la imposibilidad de reconocer a Constante en el retrato del personaje central y dados sus paralelismos con retratos más tardíos, la cronología se podría bajar hasta los años 370-380 (Arce, 1977-1978). Pero los mosaicos no siempre constituyen una guía precisa para establecer cronologías desde el punto de vista exclusivamente estilístico, a no ser que existan otros elementos arqueológicos que permitan más precisiones. De ahí la importancia (y la necesidad) de establecer, si es posible, una cronología a partir de otros criterios, como la cerámica, la lectura de los muros o la estratigrafía. Y esto es lo que nos falta en Centcelles. C. Rüger propuso establecer tres fases constructivas en Centcelles y situar la habitación con cúpula en la tercera, que se fecha a mediados del siglo IV (Rüger, 1969). Pero recientemente, Remolà, estudiando algunos materiales cerámicos que corresponden a depósitos significativos, llega a la conclusión de que las muestras de Centcelles se pueden llevar hasta la primera mitad del siglo V. Nada impide, por tanto, fechar Centcelles en época teodosiana (Remolà, 2002; Pérez, 2004: 147). Si la datación corresponde a esta época (datación que combina los criterios estilísticos y el análisis de la cerámica), se elimina prácticamente la posibilidad de que sea el mausoleo de uno de los hijos de Constantino. Además, los modelos iconográficos se amplían y pueden ras-

trearse en creaciones posteriores al 350. De hecho, muchos de los paralelos elegidos por Warland como ejemplos de su interpretación oscilan en cronologías que van desde el siglo III al VI (Warland, 1994 y 2002).

Por otro lado, está el problema de la identificación del edificio. ¿Es un edificio funerario que podría haber contenido un sarcófago (o varios) en el suelo de la estancia con cúpula? ¿Es un aula de recepción o de representación? Como señala Hauschild, en Centcelles «destaca en el centro un núcleo principal formado por dos salas, de planta central, una circular con nichos redondos y otra de forma cuadrilobulada, unidas por una puerta. Puesto que sólo la sala circular tenía acceso directo desde el exterior con una puerta casi monumental, este espacio se interpreta como antesala o vestíbulo solemne para la sala cuadrilobulada» (2002: 53). Según Hauschild este edificio, pensado para ser una *villa*, estaba incompleto cuando el edificio semiacabado se eligió para instalar unas termas: «Podemos pensar que la *villa*, planificada más bien para la representación de una persona, perdió su sentido cuando ésta murió, quizás prematuramente. Y como no había tiempo para edificar un mausoleo propio se eligió la casa inacabada como habitáculo para su último descanso» (2002: 36). Posible, pero no por fuerza *debía* de transformarse en mausoleo; podía seguir sirviendo de sala de recepción o representación y por ello se decoró su cúpula de la manera que se hizo (Arce, 2005: 262; sobre el problema de la cripta: Brenk, 2002). Es éste efectivamente un problema espinoso que requiere más análisis arqueológicos y estratigráficos o de estudios de muros. Pero sobre ellos el artículo de Sotomayor no hace referencia específica¹.

La iconografía: Silistria y Centcelles

Sotomayor está especialmente preocupado por la iconografía. Por ello, señala algunos desacuerdos con las propuestas de identificación que yo he hecho de algunas escenas de la cúpula y, en general, y como conclusión, considera que «la propuesta episcopal es la que menos garantías ofrece, ya que no presenta paralelos iconográficos, históricos o documentales más o menos coetáneos, aunque permanezca válida como posible sugerencia» (2006: 168). Ello significa que Sotomayor considera que la propuesta de Warland es la más convincente y que por tanto en Centcelles estamos en presencia de la representación del *dominus* y la *domina* propietarios de la *villa* o residencia, aunque sobre la *domina* también expresa Sotomayor sus dudas (2006: 161-162). Quiero precisar algunos detalles referidos a la iconografía.

1. Si bien se hace alguna alusión: «la iconografía de la cúpula... se presta a las más variadas interpretaciones (mausoleo o aula de representación) y en la identificación de su posible propietario o destinatario (el emperador Constancio, altos funcionarios imperiales, dueños aristócratas de la villa, el obispo de *Tarraco*)» (Sotomayor, 2006: 144). Un pequeño error: Centcelles fue identificado por Schlunk como el mausoleo de Constante y no como el de Constancio (II), que fue enterrado en Constantinopla.

Sotomayor no acierta a comprender mi lectura de las pinturas de Silistria y la diferencia que veo entre éstas y las escenas de Centcelles. Tanto en Silistria como en Centcelles, el personaje está vestido, señala Sotomayor (2006: 163), mientras que yo pienso «que los personajes de Centcelles no están recibiendo vestidos propios, ya están vestidos, y los ayudantes les llevan objetos y vestimentas suplementarios». En ambos casos, los personajes están vestidos, naturalmente, pero la diferencia reside en que en Silistria se representan dos acciones temporales, la que precede a la vestimenta del personaje (los ayudantes que le han llevado sus vestidos están representados en los lados) y al final el funcionario aparece vestido, mientras que en Centcelles los vestidos u objetos que se llevan al (o a los) personaje sentado son para que se los ponga, y de hecho se los está poniendo, como ocurre en la escena C5,² que en mi opinión permite hacer la distinción con Silistria y con otras escenas de mosaicos que representan «acciones rituales y simbólicas en las que se muestran insignias o indumentarias como medios de representación de rango social» (Sotomayor, 2006: 163). En uno de los diálogos de los *Hermeneumata Pseudo-Dositheana*, leemos a propósito de un niño de familia acomodada que se levanta por la mañana: «*Hoc primum facio: deposui dormitoria et sumpsit linteum, amictulum, pallium, fasciam, tunicam et reliqua indumenta... Deinde descendo de lecto, praecingor, pallium circundo collo, vestio me,... ut decet filium familias hominem ingenuum. Sic poposci caligas, bracas, udones, ocreas, calcior, calciatus sum, etc.*» (Dionisotti, 1982). Este niño aristocrático no está solo; pide que le lleven los vestidos, que le ayuden a vestirse: *Nutrix, nutritor, vesti me et calcia... da res, porrige calciamenta, da amictulum et pallium... accepi et reliqua*. Ésta es la acción representada en Silistria, es decir, sirvientes y ayudantes han llevado todos los vestidos al *dominus* y él aparece ya completamente vestido con todos los signos de su estatus social y administrativo. En Centcelles no es lo mismo, porque el personaje sentado incorpora objetos, vestidos, telas, a las que ya lleva. El sacerdote, en la liturgia de la misa, está ya vestido, lógicamente, pero en la sacristía se reviste, se coloca los ornamentos apropiados para la función que va a desempeñar. Para ello, dispone de los ayudantes pertinentes. De esto sabe mucho más que yo M. Sotomayor, obviamente. Por eso, entre otras razones, pienso que en Centcelles no se representan escenas de formulario tipificadas, sino que se representa una acción o, mejor, varias acciones.

¿Un *dominus* y una *domina*?

Respecto a que en Centcelles se halle representada la *domina* me parece altamente improbable por una razón: las personas que acompañan a la *domina* (a la mujer, a la dueña de

2. Describiendo la escena Sotomayor dice: «con los dedos sostiene, a la altura del pecho, como acercándose al cuello, un objeto poco definido, de forma ligeramente curva» (Sotomayor, 2006: 153 y fig. 3); yo lo he interpretado como una cinta, Schlunk como una diadema o cadena.

la casa) en estas escenas de formulario no son hombres, sino mujeres también. Esta situación se repite en todos los ejemplos aducidos por Warland, mientras que en Centcelles las personas de pie detrás o al lado de las cátedras son hombres (Warland, 2002: 23 y ss.). En el caso de Silistria hay, indistintamente, hombres y mujeres porque los representados en la escena central son el *dominus* y su esposa. Pero sobre esto Sotomayor no hace ningún comentario y se limita a señalar que para Warland algunas de las figuras detrás de las cátedras son mujeres, hecho que es imposible de comprobar si nos atenemos a las propias afirmaciones de Sotomayor, quien unas veces acepta la imposibilidad de leer los mosaicos y otras admite su interpretación sin más, como es el caso de la cátedra de «mimbre», defendida por Warland (y que acepta Sotomayor), pero que, en el estado de conservación de los mosaicos, no permite una tan precisa identificación.

¿Niños o personajes de menor rango?

En las escenas C3 y C7 hay representado un personaje pequeño que yo he considerado como un individuo de menor rango (aunque adulto) que el personaje sentado en la cátedra, siguiendo una tradición de la iconografía áulica tardorromana. El padre Sotomayor señala que esta interpretación «no parece válida porque el supuesto personaje de menor rango está entre otros personajes de su mismo rango que, sin embargo, son de mayor tamaño». En primer lugar, no sé por qué los otros personajes de al lado son «de su mismo rango» y, en segundo lugar, quiero recordar que en el *missorium* de Teodosio, el funcionario que recibe los *codicilli* de manos del emperador, aunque es un alto funcionario que lleva clámide y una ostentosa fíbula, está representado como un niño de menores dimensiones que el resto de los representados. Se da la aparente contradicción de que, siendo de mayor rango, está representado más pequeño que los *candidati* de las *scholae palatinae* que rodean al emperador en la escena. Por lo tanto, ningún problema para la validez de mi interpretación.

La escena de lectura

La escena de la lectura del volumen (escena C3) es quizás una de las más significativas para descartar la posibilidad de que los representados (o el representado) sea un emperador (Arce, 1994, 1998-1999 y 2002). Pero no creo que sea una escena de lectura «como en tantos sarcófagos de filósofos» (Sotomayor, 2006: 161). Cuando el filósofo lee, lo hace solo, no lee para los demás, o en todo caso lo hace para sus pupilos. En Centcelles, el personaje que lee está rodeado de personajes que presencian la escena. Estos personajes,

además, no son sus discípulos, sino sus ayudantes, los que le ayudan en la liturgia, los que le llevan los vestidos. No estamos aquí en presencia de «las ocupaciones literarias del *dominus* de la villa». La escena, por otro lado, no tiene ninguna similitud con las del mosaico de Arróniz de musas y filósofos. Allí, precisamente, los «lectores» o «filósofos» están solos inmersos en sus lecturas; no hay acompañantes detrás, ni servidores, ni discípulos.

Una iconografía sin paralelos

Yo mismo he reconocido, y Sotomayor lo menciona oportunamente, que no puedo ofrecer un paralelo preciso que muestre en una imagen (de pintura, de mosaico, de escultura) a un obispo sentado en su cátedra rodeado de sus ayudantes; cátedra que no acierto a comprender como Sotomayor acepta que «es de mimbre» como propone Warland, máxime cuando Sotomayor mismo reconoce «el pésimo estado de los mosaicos». Al no poder ofrecer este paralelo, mi interpretación es para Sotomayor inaceptable. Sin embargo, he presentado una imagen de un obispo con un *enchirion* exactamente igual al que lleva el personaje de la escena C1 de Centcelles. Sotomayor me reprocha que lo he encontrado en unas pinturas de Faras, datadas en el siglo x (2006: 165). Sotomayor, sin embargo, acepta paralelos para Centcelles, presentados por Warland, que son del siglo vi (como mínimo, si es que el mosaico de Sheikh Zouéde, del Museo de Ismailiya en el Delta de Egipto, es de esa fecha) y otros, como la cátedra de Maximiano, muy alejados en el tiempo de la cronología de Centcelles. El problema es que la representación de Faras obedece y representa una larga tradición que se remonta al siglo v, al menos, en la utilización de este adminículo en el mundo episcopal (Innemée, 1992, *apud* Arce 1995: 161). Y es un ejemplo tan válido como la panoplia de modelos de dispares cronologías utilizados por otros investigadores. El argumento de que por el hecho de que no exista paralelo no se puede dar una interpretación, resulta rígido e inaceptable científicamente. Nadie puede descartar que no aparezcan un día ejemplos más claros; nadie puede decir que no existieron; nadie puede decir que no existe un *unicum* o un hápax. El mosaico cosmogónico de *Emerita* no tiene paralelos, las pinturas de Qusayr Amra tampoco; al igual que tantos y tantos ejemplos que se podrían aducir. Hace poco tiempo mi colega R. Hanoune me ha mostrado un mosaico romano recientemente descubierto en Túnez que representa un asno amamantando a los dos gemelos, Rómulo y Remo. Lamento no poder ofrecer la imagen. Pero es, sin duda, un *unicum*. Por el momento, no tiene paralelos en la iconografía antigua; pero existe.

Contexto y coherencia de la lectura iconográfica

Si no tenemos paralelos iconográficos, tenemos muchos otros indicios, elementos de coherencia, de lectura iconográfica, de textos. Me gustaría volver sobre ellos una vez más, brevemente.

No hace falta insistir aquí en la importancia creciente de los obispos a partir de Constantino. Tanto en Occidente como en Oriente. Osio de Córdoba, Ambrosio, Synesio de Cirene son ejemplos claros de su poder, influencia, riqueza e intervención en los asuntos públicos. Alrededor del obispo hay una serie de personajes encargados de los más diversos asuntos (Sotinel, 1998: 118). En la *Vita* de Hilario de Arlés se menciona un *notarius* encargado de hacer la lectura en alta voz durante la comida del obispo (Sotinel, 1998: 118). La epístola 23 de Paulino de Nola nos habla de cómo su amigo Víctor le sirve en los asuntos domésticos: le afeita, le hace unciones de aceite, le lava los pies, le limpia los zapatos (Sotinel, *ibid.*). La escena de un obispo rodeado de sus ayudantes no es una invención ni resulta anormal.

La biografía de Meropius Pontius Paulinus nos ilustra de forma ejemplar de cómo un personaje que llegó a ser *consul suffectus*, *consularis Campaniae*, que poseía tierras y riquezas, abandonó sus cargos y llegó a ser obispo de Nola (PLRE, I, 1971, s.v. Meropius Pontius Paulinus). No es extraño, por tanto, encontrar obispos que han desempeñado anteriormente una vida civil dentro de la administración, que han sido *possesores* ricos, y que, en un momento dado, abandonando todos sus honores, se dedican a la función episcopal. Éste parece ser el caso de Centcelles, donde, creo, que se muestran escenas de la vida del personaje representado en su actividad laica y en su función episcopal posterior. Muchos de los elementos que encontramos en la iconografía de la cúpula de Centcelles pueden ser identificados con la actividad y autorepresentación de un obispo. La *cathedra* es un elemento clave y fuerte de la identificación. Pero hay más. La púrpura era un color propio de los vestidos del clero. Leemos en Isidoro que ello era así y, teniendo presentes las escenas de Centcelles, la descripción de algunos elementos de la vestimenta contribuyen a identificar los personajes de la cúpula con el estamento eclesiástico: «*Logium, quod Latine dicitur rationale, pannus duplex auro et quatuor textus coloribus, habens magnitudinem palmi per quadrum qui intexti erant duodecim pretiosissimi lapides*»: «El *logium* que en latín se llama *rationale* es un paño doble, tejido con oro y con cuatro colores... en él estaban sobrecosidas doce piedras preciosísimas» (*Etym.* 19, 21). Así, el incensario y la dalmática, de la que penden las *fimbriae*, aparecen en la escena C5 de Centcelles, mientras que la escena C7 (escena con jarra) puede corresponder a la representación de una acción en la que se usa el aceite o el agua para lavarse: *Quando autem orare volunt, manus lavent* (*Cannones Hypolti*, c. 224 y 241; Duchense, 1898: 504-522). Finalmente, la escena de lectura (C3), o de exhibición de la lectura sagrada, tiene su paralelo en unas pinturas de las catacumbas de Praetextato en Roma (Biscontti, 2000: 147-149, *Cathedra*; Pérez, 2004: 145 y n. 247). Todas ellas, por tanto, son aplicables a la esfera eclesiástica.

Está además el problema de la lectura global. Después de una primera cenefa decorada con escenas de caza que incluyen el indudable retrato del propietario y que representa

la actividad «laica», civil, del personaje, alusión probablemente a su carrera anterior, antes de llegar a ocupar su cargo episcopal, encontramos una segunda con escenas del Antiguo Testamento presididas por una que pertenece al repertorio del Nuevo Testamento: el Buen Pastor. La escena de caza no tiene por fuerza que estar relacionada con el mundo funerario; puede estarlo con la pasión por la actividad lúdica, por su carácter expresivo de la *virtus* o simplemente por la pasión por los placeres típicamente paganos: *venari, lavari, ludere, ridere, occ est vivere* (CIL, 8, 17938, Timgad). Estas escenas del Viejo y Nuevo Testamento, por su visibilidad, significado y tamaño, impregnan el programa iconográfico de Centcelles de un componente fuertemente cristiano, lo condicionan, y llevan al espectador a los cuadros o escenas superiores. Todo ello nos dirige a los cuatro individuos sentados en cátedras, que se presentan en la actividad propia del obispo, pastor de almas, que se ocupa de sus fieles y que se prepara para sus funciones. Todo esto constituye una lectura coherente y lógica, tan lógica, al menos, como la que ve en ellos un *dominus* y una *domina* en unas escenas de vida cotidiana para las que, por otro lado, la fuerte presencia de los símbolos cristianos no era necesaria si no es que se quería enfatizar de modo especial este aspecto. Pero en Centcelles la escena «de vida cotidiana», la escena de formulario, no es el elemento esencial, como en el mosaico del *Dominus Iulius*, por ejemplo, sino que lo esencial son las escenas que aluden al Nuevo y al Antiguo Testamento que preparan al espectador a la visión de los individuos sentados en cátedras.

Conozco que el Prof. Duval está en contra de la existencia de programas iconográficos en las *villae*, tal y como propuso A. Grabar (Duval, 2002). Pero yo no estoy convencido por sus argumentos. Me resulta difícil aceptar que no exista una coherencia de lectura en todo el conjunto y me parece casi imposible que no haya en Centcelles un programa elegido y seleccionado; máxime cuando la lectura de abajo arriba, y la situación de las figuras clave en los ejes más importantes de visibilidad, resulta tan coherente y comprensible. En la decoración de iglesias, de palacios, de monumentos funerarios, de aulas de recepción (sean civiles o eclesiásticas), hay una elección y selección programática dirigida al espectador, del mismo modo que existe para cada ambiente o espacio un repertorio determinado. Los ejemplos abundan. Y en Centcelles hay suficientes elementos que apuntan a la interpretación de que el (o los) representado es un obispo (no es lógico pensar que se trate de un diácono o presbítero).

La situación de *Tarraco* en la fecha de la creación de este monumento resulta también significativa y refuerza estos argumentos y esta interpretación. Me he referido antes a la importancia de la cronología del edificio y de los mosaicos, que Sotomayor no considera. Si nos situamos entre 370 y 390, como parece apuntar el estudio de la cerámica, en *Tarraco* reside una figura episcopal de importancia notable, el obispo Himerio (nótese su nombre griego, oriental), cuyo periodo al frente de la iglesia tarraconense «se caracteriza por el relanzamiento institucional de la sede episcopal tarraconense en un intento de contrarrestar el peso del obispo de Mérida» (Pérez, 2004: 151), al tiempo que mantiene intensas relaciones con Roma y su sede episcopal. No se trata, como prudentemente señala Meritxell Pérez, de identificar al personaje de Centcelles con Himerio, sino que en Centcelles

«más bien cabría pensar en una representación ideal o idealizada de cómo pudo concebirse la misión episcopal por parte de un obispo tardío afincado en *Tarraco* a cuya disposición tenía un complejo repertorio artístico lleno de elaborados contenidos simbólicos para contribuir a tal propósito» (Pérez, 2004: 153). En efecto, la imagen del obispo representada en Centcelles tiene mucho que ver con las imágenes y la iconografía de los filósofos, ya que éstos tenían muchos puntos en común con ellos.³ Por estas mismas fechas, además, es cuando comenzamos a tener retratos de obispos en mosaicos, siendo ejemplo de ello el de Ambrosio de San Vittore in Ciel d'Oro de Milán (AA.VV., 1990: 89).

Th. Hauschild considera que la técnica de la construcción de la cúpula de Centcelles tiene sus raíces en la parte oriental del Imperio. En Occidente aparece también este tipo de construcción en Spalato y en Milán (Hauschild, 2002: 56-57). La escena de caza de Centcelles parece que tiene origen oriental, en técnicas cinegéticas típicas descritas en la *Cynegetica* de Oppiano de Apamea (Fowden, 2005: 104).⁴ ¿Quiere decir esto que estamos ante un edificio y una iconografía, o parte de ella, de origen oriental propios de un propietario o usuario habituado a ella?

Conclusiones

M. Sotomayor considera que la propuesta episcopal para la cúpula de Centcelles es la que menos garantías ofrece, aunque permanezca válida como posible sugerencia, ya que no se apoya en argumentos iconográficos, históricos o documentales. Creo que en las líneas precedentes se han dado varios argumentos de todo tipo que resultan tan válidos o coherentes como los que ven en Centcelles las escenas de repertorio de un *dominus* y una *domina*. Incluso se ha evidenciado que algunos de los argumentos que defienden esta interpretación son inadecuados e insuficientes. Es más, creo que la coherencia global de la interpretación episcopal resulta más completa. Eso sí, no hay un paralelo, una escena igual en este momento, que presente de modo incontrovertible un obispo sentado en su cátedra rodeado de sus ayudantes. Pero estrictamente hablando tampoco hay un modelo exacto para la interpretación que considera que estamos en presencia de escenas formularias de representación de un *dominus* y una *domina*. Hay, en todo caso, elementos sueltos, dispersos en diferentes modelos iconográficos, pero no un paralelo exacto. En definitiva, es lo que sucede con la interpretación episcopal, a la que yo añado el contexto descrito aquí.

3. «Christians expected their bishops to interpret Scripture and to identify obligations. This they did through reflection, writing and oratory. Bishops had much in common, therefore, with philosophers and rhetors of the classical tradition» (Rousseau, 1999: 342).

4. Las escenas de caza de Qusayr Amra (Jordania), de mediados del siglo VIII, tienen muy pocos paralelos, excepto el mosaico de Centcelles. Los modelos iconográficos se perpetúan durante mucho tiempo y por ello no es impropio aducirlos a veces como ejemplo.

Es de agradecer a M. Sotomayor el haber puesto sus reparos y el haber analizado con tan gran brillantez las diferentes soluciones propuestas, pero en el orden de prioridades la interpretación episcopal resulta, a mi parecer, más acorde con los indicios que tenemos. Por otro lado, en fin, una interpretación de la cúpula de Centcelles como la representación de una iconografía imperial creo que puede quedar descartada.

Bibliografía

- AA.VV., 1990, *Milano, capitale dell' impero romano*, 286-402, Catálogo de la exposición, Milán.
- ARCE, J., 1977-1978, Retratos imperiales tardorromanos en Hispania: la evidencia epigráfica, *Archivo Español de Arqueología* 50/51, 253-268.
- ARCE, J., 1994, Constantinopla, Tarraco y Centcelles, *Bulletí Arqueològic* 16, 147-165.
- ARCE, J., 1998-1999, Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal, *Anas* 11-12, 155-160.
- ARCE, J., 2002, Nuevas reflexiones sobre la iconografía de la cúpula de Centcelles, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, Roma, 11-20.
- BISCONTI, F. (ed.), 2000, *Temi di iconografia paleocristiana*, Ciudad del Vaticano.
- BRENK, B., 2002, Zum Problem der Krypta unter spätantiken Rundbauten, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, Roma, 59-81.
- DIONISOTTI, A.C. 1982, From Ausonius Schooldays? A Schoolbook and its Relatives, *Journal of Roman Studies* 72, 83-125.
- DUCHESNE, L. 1898, *Origines du culte chrétien*, París.
- DUVAL, N., 2002, Le problème d'identification et de datation du monument de Centcelles, près de Tarragone, *Antiquité Tardive* 10, 443-459.
- FOWDEN, G., 2004, *Qusayr 'Amra. Art and the Ummayyad Elite in Late Antique Syria*, Berkeley, California.
- HAUSCHILD, Th., 2002, Centcelles: Exploraciones en la sala de la cúpula, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, Roma, 51-57.
- INNEMÉE, K.C., 1992, *Ecclesiastical Dress in the Mediaeval Near East*, Leiden.
- PÉREZ, M., 2004, *Tarraco Christiana*, tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona (manuscrito inédito).
- PLRE 1971, *Prosopography of the Later Roman Empire*, A.H.M. JONES, J. MARTINDALE y J. MORRIS (eds.), I, Cambridge.

- ROUSSEAU, P., 1999, Bishops, en G.W. BOWERSOCK, P. BROWN y O. GRABAR (eds.), *Late Antiquity. A Guide to Postclassical World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-Londres, 341-343.
- RÜGER, Ch., 1969, Vorbericht über die Arbeiten in Centcelles 4. Datierende römische Keramik, *Madrider Mitteilungen* 10, 251-275.
- REMOLÀ, J. A., 2002, Centcelles y las villae de Tarraco durante la Antigüedad Tardía, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, Roma, 97-112.
- SOTINEL, Cl. 1998, Le personnel épiscopal, en E. REBILLARD y Cl. SOTINEL (eds.), *L'évêque dans la cité du IV^e au V^e siècle*, CEFR 248, Roma, 105-126.
- SOTOMAYOR, M. 2006, La iconografía de Centcelles. Enigmas sin resolver, *Pyrenae* 37/1, 143-173.
- WARLAND, R., 1994, Status und Formular in der Rápresentation des spätantiken Führungsschicht, *Mitteilungen des Deutschen Archäologisches Instituts, Röm. Abt.* 101, 175-202.
- WARLAND, R., 2002, Die Kuppelmosaiken von Centcelles als Bildprogramm spätantiker Privatrepräsentation, en J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, 25, Roma, 21-35.