

VOLVIENDO A DISCUTIR SOBRE CENTCELLES

REVISITING CENTCELLES

Nadia CHAFEI *

Resumen

El programa iconográfico de la cúpula de la conocida aula VII del monumento de Centcelles revela una *comitencia* muy alta que se auto-celebra en un espacio privilegiado, en un clima cultural en el que la iconografía cristiana, que acaba de ascender al nivel de arte monumental, crea un lenguaje nuevo, basado en la reinterpretación de las formas expresivas en uso.

El friso bíblico ofrece un repertorio de imágenes que se encuentran con frecuencia pintadas en las catacumbas o esculpidas en los frentes de los sarcófagos, fundamentando la hipótesis del carácter funerario del monumento y tal vez, de la misma sala VII.

Abstract

The iconographic program of the cupola of the well-known VII hall of the Centcelles monument reveals a high recurrence of celebrations in a privileged space, in a cultural atmosphere in which Christian iconography, from now at the level of monumental art, creates a new language based on the reinterpretations of the expressive forms in use.

The biblical decoration offers a repertory of images which are often painted in the catacombs or sculpted on the front of sarcophagus, providing substance to the hypothesis about the funerary character of the monument and, specifically of the hall VII.

Palabras Clave

Centcelles, arte paleocristiano, Antigüedad Tardía, cúpula, mosaico.

Keywords

Centcelles, paleochristian art, Late Antiquity, dome, mosaic

El conjunto arquitectónico de Centcelles, edificado alrededor de la segunda mitad del siglo IV, fue objeto de una importante reforma, destinada, tal vez, a transformar una de sus dependencias (la sala VII) en una aula funeraria.

Sorprende, a los que se han ocupado de estudiar el monumento, el hecho de que, mientras aún no se había revocado el interior de todas las demás habitaciones, se acabó la sala con planta central cubierta por la cúpula, se decoraron las paredes mediante un ciclo de frescos y la cúpula se tapó entera con mosaicos (HAUSCHILD 2002); la implantación de un taller para la fabricación de teselas musivas, en la zona de las termas, parece confirmar el repentino cambio de destino que sufrió el edificio circular (HAUSCHILD 1993:45-46).

En el centro de la sala, debajo del suelo, se creó una habitación subterránea. A ésta, en principio, se accedía mediante una rampa que luego se sustituyó por una escalera mucho más estrecha, con respecto a la originaria apertura. Ese ambiente, según algunos, podría, en un momento dado, haber acogido un sarcófago (HAUSCHILD 2002).

* Universidad de Granada, Grupo de Investigación HUM-178. euridiceorfeo@hotmail.com

Para entender el motivo de la elección de la sala de la villa de Centcelles y su transformación en un monumento de posible carácter sepulcral, considero que hay que tener en cuenta los grandes mausoleos con planta central del bajo imperio.

Constantino, en Jerusalén, había monumentalizado el lugar de sepultura de Cristo en el Gólgota, mediante la construcción de un edificio basilical y de un *martyrium* con planta central. La enorme estructura circular que engloba el sepulcro de la resurrección, la “Rotonda” de la *Anastasis*, se convierte en el modelo en el que se inspiran los importantes mausoleos de la antigüedad tardía, que a su vez, retoma la planta de los *heroa*, los templos-tumba destinados a conmemorar al emperador difunto (KRAUTHEIMER 1986:57-68).

El programa iconográfico de la cúpula nos habla de una *comitencia* muy alta. El destinatario del edificio debía revestir un rol importante en el ámbito de la sociedad bajo-imperial; la riqueza y el lujo de este monumento constituyen un caso de gran relevancia en el horizonte monumental de la España de aquel entonces (ARBEITER 1993).

De las pinturas que cubrían las paredes quedan escasas huellas, entre las cuales ha sido posible reconocer un rostro femenino (fig. 1), que, como atestiguan las numerosas perlas de la diadema y la perla del pendiente izquierdo, resulta ser una *domina* del elevado ambiente social que condicionó la decoración (SCHLUNK 1988:13-14).

El friso cinegético tiene como modelos los pavimentos musivos de las grandes villas y los sarcófagos de caza de la antigüedad tardía (SCHLUNK 1988:98-115). Los miembros paganos de la clase dirigente romana veían en este tipo de decoración una adecuada expresión de los valores de la vida aristocrática y un emblema distintivo de su propia élite (BRANDENBURG 2004:11).

El tema venatorio, en efecto, caracterizaba los frentes de los sarcófagos haciendo alusión a la *virtus* que garantizaba la inmortalidad, mientras que en los pavimentos musivos no tenía vínculos con la esfera funeraria, siendo destinado a celebrar la

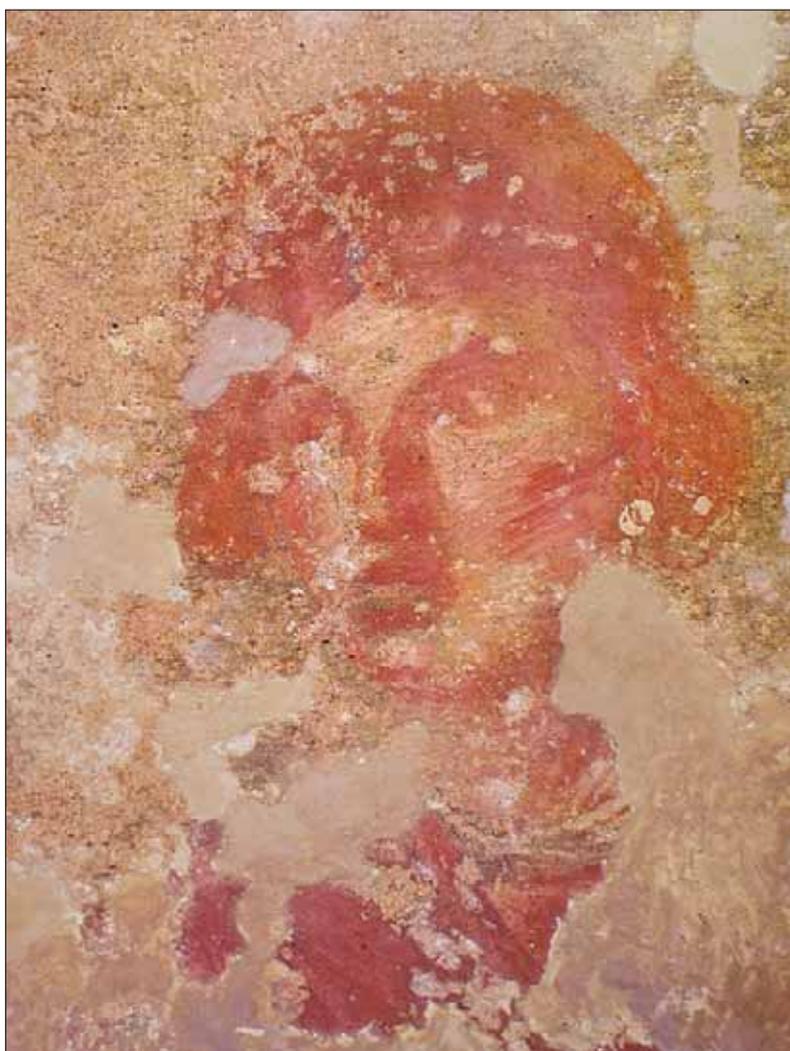


Fig. 1. Rostro femenino, M1 (da Schlunk 1988)

condición privilegiada de los *potentiores* y a recordar las costosas cacerías, celebradas en las lujosas villas en el campo; esta clase social se autorrepresentaba de este modo, exhibiendo uno de sus pasatiempos predilectos y afirmando, al mismo tiempo, su propio *status* (BAGGIO 1995:285-287)

Se trata de una iconografía bastante difundida que, en el caso de Centcelles, Achim Arbeiter ha interpretado según un peculiar significado cristiano y funerario.

El estudioso ha notado que en el friso cinegético de Centcelles existen algunas diferencias con respecto a la tradición iconográfica venatoria: la posición frontal del *Dominus* (fig. 2), que en lugar de centrar su atención en el venado, mira hacia el espectador, el volverse atrás del *cucullatus* (ANDREAE 1980:130-133) (en A5), el reflejo que el saludo del jinete (en A8) encuentra en la actitud de los tres Jóvenes Hebreos en el horno, la ausencia de armas. Teniendo en cuenta tales innovaciones y considerando que por encima de este friso hay imágenes claramente cristianas, en efecto, no se debería excluir la presencia, en el registro de la caza, de una alusión a la fe profesada por el propietario (ARBEITER y KOROL 1990).



Fig. 2. Los cazadores antes de comenzar la cacería, A5 (da Schlunk 1988)

Además, quiero recordar cómo, en la edad paleocristiana, los artistas y sus comitentes deben reinterpretar un vocabulario iconográfico previo, retomando esquemas ya utilizados por los paganos, a los cuales, ahora, se confiere un nuevo significado simbólico (GRABAR 1983:51-58). A la luz de todo esto, probablemente, se debería mirar la escena de la captura del ciervo (fig. 3) -que solía ser el sujeto dominante en los sarcófagos de caza, y que, no casualmente, en Centcelles ocupa el panel más amplio (A3) (ARBEITER y KOROL 1990)- desde una perspectiva cristiana; ese animal sugiere un significado simbólico bautismal, relacionado con lo que recita el salmo 41, 2 (“*sicut cervus desiderat ad fontes tuas anima mea desiderat ad te Deus*”) pero, sobre todo, hace alusión a un valor de tipo



Fig. 3. Cacería de ciervos, A3 (da Schlunk 1988)

regenerativo: los cuernos de los ciervos, que se renuevan periódicamente, se consideran, en efecto, en muchas culturas, símbolo de regeneración (TESTINI 1985). Este podría ser el caso del friso cinético de la cúpula.

No hay que olvidar la presencia -siempre en A3- del supuesto *genius cucullatus*, el genio de la muerte de los sarcófagos de caza (ANDREAE 1980:130-133), como posible alusión a la esfera funeraria.

El friso bíblico testimonia, de manera inequívoca, la fe cristiana del destinatario y su perspectiva de salvación (ARBEITER 1993). Ha sido posible identificar con certeza nueve escenas que resultan sacadas, bien del Antiguo, bien del Nuevo Testamento; la mayoría de éstas, tiene un carácter soteriológico, como en el caso de Daniel, Noé y de los Jóvenes Hebreos, y escatológico, en el caso de Lázaro y Jonás.

Son imágenes que se encuentran con frecuencia pintadas en las catacumbas o esculpidas en los frentes de los sarcófagos. Su presencia en un ambiente funerario adquiere el mismo significado que la oración del servicio fúnebre, la *commendatio animae*; ésta enumera casos de intervención divina en favor de un fiel y expresa el augurio: que Dios ejerza la misma benevolencia hacia la persona fallecida (GRABAR 1983:27-34).

Adán y Eva representan el concepto de la *felix culpa*, evocando la redención encarnada por la figura del Buen Pastor (fig. 4) GRABAR 1983:38-39).

En el eje norte, parece que se haya querido expresar una relación entre el Buen Pastor, imagen por excelencia del Cristo portador de la salvación (GRABAR 1983:28-29), y el *dominus* difunto, que aparece debajo, levantando la mirada hacia lo alto, en una inquieta actitud de búsqueda (ARBEITER 1993).

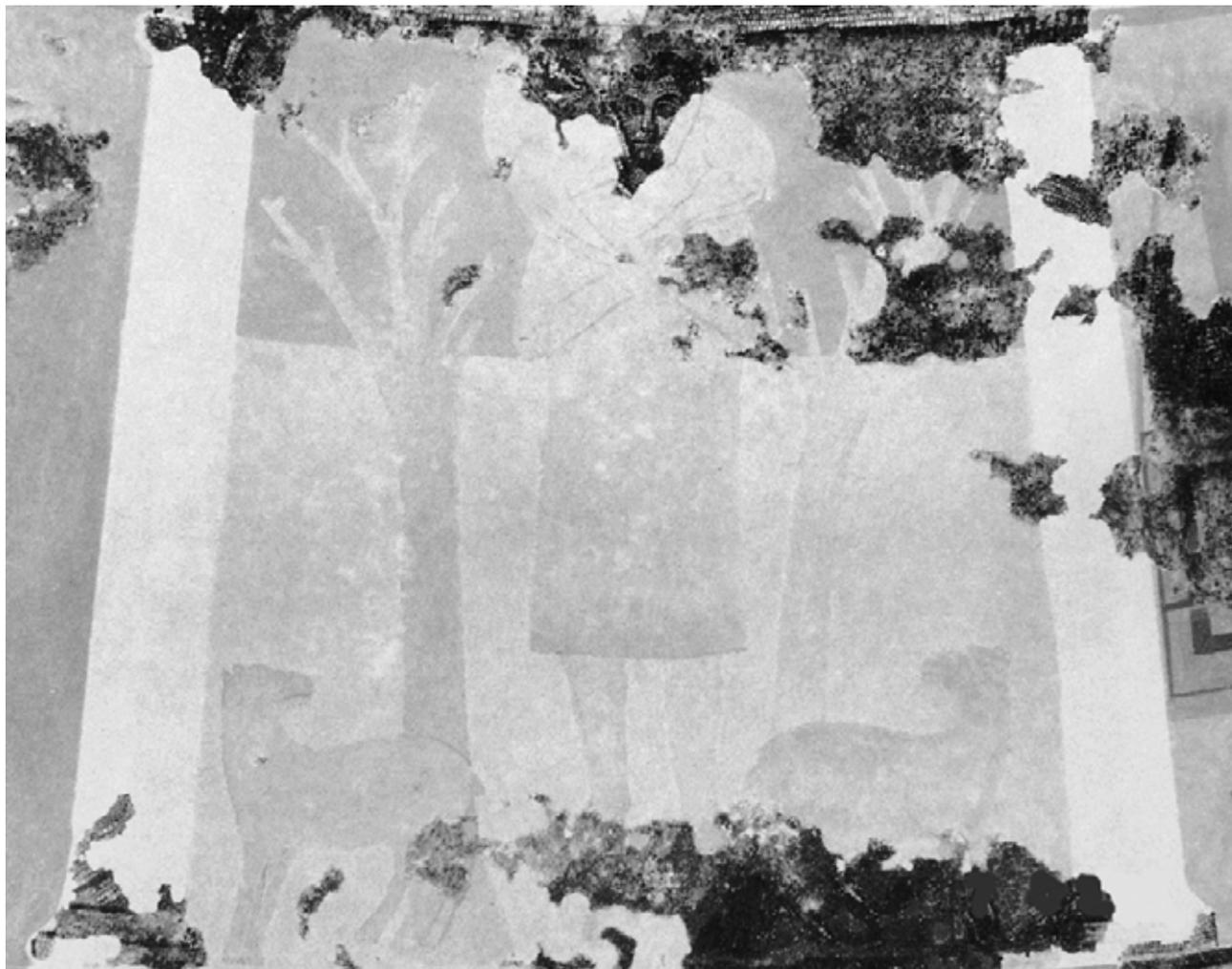


Fig. 4. Buen Pastor, B9 (Schlunk 1988)

Tres escenas (B4, B5, B7) conservan algunos fragmentos musivos, pero aún no ha sido posible develar su contenido con certeza (SCHLUNK 1988). Por lo que se refiere a B4, las propuestas de interpretación tienden a reconocer, en este contexto, el Sacrificio de Isaac; es decir, una vez más, nos encontraríamos con una representación de carácter salvífico, o con el ángel que lleva al profeta Habacuc, con la comida, a la fosa de los leones, donde se encuentra Daniel, completando, de tal manera, esta última escena, como a menudo pasa en los sarcófagos (RECIO VENGAZONES 1998).

Paradójicamente, la más incierta (B5) es la que, en apariencia, resulta estar mejor conservada de las tres; ha sido objeto de distintas propuestas (SOTOMAYOR 2006a) que revelan la incomodidad de los estudiosos frente a la ausencia de una clave de lectura cierta, motivo por el que me parece coherente la postura de Schlunk, cuando la califica como *ungedeutete Szene* (fig. 16) (SCHLUNK 1988:53-55).

En cuanto a la escena desarrollada en B7, se encuentra entre Jonás, arrojado al mar y engullido por el monstruo marino, y Jonás descansando bajo la cucurbitácea, así que, se ha deducido que podría tratarse del segundo episodio de la trilogía, es decir, Jonás devuelto a la tierra por el monstruo marino (SCHLUNK 1988:58-59); semejante deducción lógica no puede sustentarse sola. En efecto, se ha visto que las dos escenas pertinentes a la historia de los Jóvenes Hebreos están separadas por la

Resurrección de Lázaro (SOTOMAYOR 2006a). Para cada una de las escenas de la zona B se pueden ofrecer numerosos paralelos provenientes de las catacumbas o de los frentes de los sarcófagos, que fortalecen la hipótesis del carácter funerario del programa iconográfico y, tal vez, de la misma sala VII; Sotomayor dice que “todas las escenas de la zona B claramente interpretables son muy conocidas en el repertorio iconográfico paleocristiano y todas ellas forman parte habitual de la iconografía paleocristiana funeraria” (SOTOMAYOR 2006a:150).

Existen varias propuestas de interpretación del friso C, pero, aparte de los paneles con las cuatro estaciones, el estado irremediamente fragmentario de las escenas ha impedido, hasta este momento, llegar a una solución definitiva sin el riesgo de ser una interpretación arbitraria (DUVAL 2002); C1, C3, C5 y C7 (fig. 5-8) constituyen el punto central del debate sobre Centcelles, “todo el mundo está de acuerdo en que ellas son la clave iconográfica fundamental de la cúpula” (SOTOMAYOR 2006:155). Estas imágenes presentan muchos interrogantes no resueltos: no se sabe con certeza si el asiento del personaje principal es un trono (la hipótesis del trono aparece, hoy, prácticamente descartada), como, aunque con algunas reservas, quisieran Schlunk y Arbeiter, o una cátedra, como remarcan Arce, Isla, Warland y Sotomayor; no se sabe si este personaje es un único individuo o si se trata de cuatro personas diferentes, ni se puede establecer con certidumbre el sexo. Hay muchísimas dudas también con respecto a la identidad y a la función de los objetos que se presentan con este personaje principal en las diversas escenas.

Arbeiter, apoyándose en la tesis imperial de Schlunk, propone interpretar a los ocupantes del asiento como los dos Augustos y los dos Césares de la Tetrarquía, que se impuso, durante algunos meses, en el año 350 (ARBEITER y KOROL 1990).

Arce -con el se muestra de acuerdo Isla (ISLA FREZ 2002)- afirma, por su parte, que estamos delante de un obispo o de un alto dignatario eclesiástico, representado en diversos momentos de su investidura o de su actividad litúrgica. El estudioso se limita a definir tales representaciones como un *unicum* y el único paralelo que propone, datado en el siglo X, son unas pinturas coptas de Faras, mencionadas para demostrar que el pañuelo que aparece en C1, sería un peculiar atributo episcopal (ARCE 1998).

Muy interesante es la propuesta de Warland, que cree que los protagonistas del registro C son la *domina* y el *dominus* de la villa (WARLAND 1994:194-200); este investigador, en efecto, es el único en proponer paralelos persuasivos (SOTOMAYOR 2006a). Interpreta los criticados tronos como cátedras de mimbre, en las que quiere reconocer, por lo menos en el eje norte de la cúpula, el tradicional asiento de las *dominae* romanas; identifica al protagonista de C1 (fig. 5) y C5 (fig. 7) como la *domina* vestida con la *dalmatica* blanca, que en C1 mostraría el *orarium*, mientras en C5 llevaría sus joyas, como insignia de su rango. Entrando en la sala el visitador se encontraría en frente del *dominus* (en A5) y de su consorte (en C5), unidos por la imagen del Buen Pastor (en B9) (fig. 4). Se debería identificar C3 (fig. 6) con una escena que se repite en numerosos sarcófagos con filósofos: el propietario se mostraría en el acto de dedicarse al *otium* literario, actividad predilecta de los ricos terratenientes que amaban dividir su tiempo entre la ciudad y la estancia en las villas (WARLAND 1994:194-200).

Ninguna de estas lecturas resulta completamente convincente, cuando se trata de pasar al análisis de los detalles, hecho que está remarcado por las mutuas críticas que los diversos estudiosos se han intercambiado (SOTOMAYOR 2006a) y que obliga a considerar la limitación representada por la irremediable laguna de la decoración.



Fig. 5. Dibujo reconstructivo de la escena con manipulo, C1 (da Schlunk 1988)



Fig. 6. Dibujo reconstructivo de la escena con lector, C3 (da Schlunk 1988)



Fig. 7. Dibujo reconstructivo de la escena con herma, C5 (da Schlunk 1988)



Fig. 8. Dibujo reconstructivo de la escena con jarro, C7 (da Schlunk 1988)

Del clípeo cenital (fig. 9), caracterizado por un fondo dorado, quedan sólo dos cabezas. Debía tratarse, en origen, de una composición simétrica, constituida por seis o siete figuras dispuestas alrededor de un eje central (SCHLUNK 1988: 94-95); una disposición que recuerda el movimiento circular de los apóstoles hacia un punto central, recurrente, más tarde, en los baptisterios de Ravenna. La composición, además, recuerda la atmósfera celeste que caracteriza los ábsides de algunos edificios de culto, como, por ejemplo, el ábside de la basílica de Cimitile, de la que tan sólo tenemos la descripción que nos ha dejado Paolino de Nola, o el de la basílica de S. Apollinare in Classe en Ravenna, en las cuales aparece una cruz en el interior de un disco apoteósico (BISCONTI 2000:76-83).



Fig. 9. Fragmentos de dos cabezas del clípeo cenital (da Schlunk 1988)

La preocupación principal de aquéllos que han tomado parte en el debate sobre Centcelles ha sido la búsqueda de una respuesta al interrogante sobre la identidad de su destinatario. Helmut Schlunk fue el primero en proponer el nombre de Constante, el obstinado defensor de la ortodoxia nicena (SCHLUNK 1988:148-149), tesis que ha sido desarrollada con mayores detalles por Arbeiter, si bien esta línea “imperial” resulta, actualmente, muy debilitada (ARCE 1998).

Arbeiter ha intentado justificar el escaso parecido del rostro del *dominus* en A5 -que se ha querido reconocer como el destinatario del monumento- con los retratos constantinianos, hablando de un retrato privado, extra-oficial, según él, el único posible para un individuo que se había visto privado del poder.

No parece un argumento suficientemente convincente, sobre todo después de la refutación llevada a cabo por Arce. Hay que añadir que la propuesta de Arbeiter no ha logrado ofrecer una solución al enigma constituido por las letras “LC”, que aparecen en el caballo reservado para el *dominus*, un monograma que podría esconder el nombre de éste; de todos modos, resulta claro que no pueden hacer referencia al último de los hijos de Constantino, cuyo nombre completo era *Flavius Iulius Costans* (ARBEITER 2002:4).

Arce, apoyado por Isla (ISLA FREZ 2002), piensa que el destinatario del monumento es un alto dignatario eclesiástico; sin embargo, no ofrece un análisis profundo de las controvertidas escenas del registro C, a las cuales reconoce un carácter episcopal (ARCE 1998), ni puede aportar paralelos.

Por su parte, Warland considera que la iconografía de Centcelles forma parte de las imágenes de “representación” de la clase alta, habituales durante la antigüedad tardía, reconociendo en el friso C al *dominus* y a la *domina* de la villa, y llegando a la conclusión de que se debería identificar al *dominus* con un potentado terrateniente cristiano (WARLAND 1994:194-200). La explicación de Warland parece la más lineal en su desarrollo, por los paralelos en los que se apoya y, además, en mi opinión, encajaría bien con la presencia del aristocrático rostro femenino, pintado (en M1) (fig. 1) sobre una de las paredes de la sala.

Creo que habría que resaltar que Warland presenta, como paralelos para la zona C, las pinturas de un mausoleo (el de Silistra) y un relieve funerario (el de Neumagen), que nos llevan, una vez más, a la esfera funeraria (WARLAND 2002).

Es un hecho que desconocemos la identidad del destinatario, y que no podemos afirmar con seguridad la función del edificio. Ciertos investigadores proponen que se trata de una sala funeraria y otros, de una sala de representación. Existen, también, dudas de carácter cronológico, pero la propuesta de los alemanes sigue siendo la más rigurosa (SCHLUNK 1988). El estado de conservación de las escenas claves de la zona C es excesivamente fragmentario como para poder llegar a ofrecer una lectura definitiva y completa del programa iconográfico (SOTOMAYOR 2006a), aunque su carácter funerario me parece bastante probable.

Si bien habría que suspender escépticamente el juicio, como haría el sabio Pirrón, me atrevo a preguntarme: ¿podría tratarse del aula sepulcral de un *dominus* o de una *domina* de la aristocracia cristiana?

Considero que, si es cierto que estamos delante de una alta *comitencia* que se auto-celebra, en un espacio privilegiado como es una cúpula, en un clima cultural en el que la iconografía cristiana, que acaba de ascender al nivel de arte monumental, crea un lenguaje nuevo, basado en la reinterpretación de las formas expresivas en uso, preanunciando el pasaje de la antigüedad tardía al alto medievo (GRABAR 1983:17-77). Lo que sucede en Centcelles no queda muy lejos de lo que pasa en el coetáneo mausoleo de Constanza, donde el repertorio pagano de las escenas báquicas y nilóticas, adquiere un significado nuevo y cristiano, en consonancia con el repertorio de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento de los registros superiores de la cúpula (STERN 1958:198-200).

El debate sigue abierto.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREAE, B. (1980): *Die römische Jagdsarkophage*, Berlin, 1980, pp. 104-105, 111-112, 121-122, 130-133.

ARBEITER, A., KOROL, D. (1990): El mosaico de la cúpula de Centcelles y el derrocamiento de Costante por Magnencio, *Butlletí Arqueològic* 10-11, Tarragona, 1990 pp.193-244.

ARBEITER, A. (1993): La cúpula y sus mosaicos, *La villa romana de Centcelles*, (T. Hauschild, A. Arbeiter), Barcelona, 1993, pp. 49-118.

ARCE, J. (1994): Constantinopla, Tarraco y Centcelles, *Butlletí Arqueològic* 16, Tarragona 1994, pp. 147-165.

- ARCE, J. (1998): Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal, *Anas* 11-12, Mérida, 1998, pp. 155-161
- ARCE, J. (2006): Obispos, emperadores o propietarios en la cúpula de Centcelles, *Pyrenae* 37/2, Barcelona, 2006.
- BISCONTI, F. (2000): Temi di Iconografia Paleocristiana, Città del Vaticano, 2000, pp. 13-86.
- BAGGIO, M. (1995): Iconografia e trasmissione dei modelli nelle raffigurazioni di caccia al cervo con la rete, *Atti del III colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, (I. Bragantini, F. Guidobaldi), Bordighera 1995, pp. 285-292.
- BRANDENBURG, H. (2004): Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione, *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali* (F. Bisconti, H. Brandenburg), Città del Vaticano, 2004, pp. 1-34.
- CAMPRUBÍ ALEMANY, F. (1942): I mosaici della cupola di Centcelles nella Spagna, *Rivista di Archeologia Cristiana* 19, Città del Vaticano, 1942, pp. 87-110
- CAMPRUBÍ ALEMANY, F. (1953): El monumento paleocristiano de Centcelles, Barcellona 1953.
- DE PALOL, P. (1961): El mausoleo costantiniano de Centcelles, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 8, Faenza, 1961.
- DUVAL, N. (2002) : Le problème d'identification et de datation du monument de Centcelles, près de Tarragone, *Antiquité Tardive* 10, Paris 2002, pp.443-459.
- GABELMANN, H. (1984): Antike Audienz und Tribunalszenen, Darmstad, 1984, pp. 210-11.
- GRABAR, A. (1983): Le vie della creazione nell'Iconografia Cristiana, Milano, 1983, pp. 23-83.
- HAUSCHILD, T. (1962): Excavaciones en Centcelles, *Actas del VII Congreso Arqueológico Nacional*, Zaragoza, 1962, pp. 442-445.
- HAUSCHILD, T. (1993): El monumento: villa y mausoleo, *La villa romana de Centcelles*, (T. Hauschild, A. Arbeiter), Barcelona, 1993, pp. 15-47.
- HAUSCHILD, T. (2002): Centcelles: exploraciones en la sala de la cúpula, *Centcelles. El Monumento Tardorromano, Iconografía y Arquitectura*, (J.Arce), Roma, 2002, pp. 51-57.
- ISLA FREZ, A. (2002): La epifanía episcopal en los mosaicos de Centcelles, *Centcelles. El Monumento Tardorromano, Iconografía y Arquitectura*, (J. Arce), Roma, 2002, pp. 37-50.
- KRAUTHEIMER, R. (1986): Architettura paleocristiana e bizantina, Torino, 1986, pp. 7-73.
- KRAUTHEIMER, R. (1993): Architettura sacra paleocristiana e medievale, Torino 1993, pp. 98-141.
- RECIO VEGANZONES, A. (1968): Una tapa de sarcofago costantiniano hallada en Alcantete, *Antonianum* 43, Roma, 1968, pp. 21-52.
- RECIO VEGANZONES, A. (1998): Il mausoleo di Centcelles (Tarragona) del 350-355 circa: Lettura e interpretazione iconografica di alcune scene musive del registro "B" della cupola, *Domum Tuam Dilexi*, Città del Vaticano, 1998, pp. 709-737.
- SCHLUNK, H. (1959): Untersuchungen im frühchristlichen Mausoleum von Centcelles, *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und Vorderen Orient*, Berlin, 1959, pp. 344-365
- SCHLUNK, H. (1962): Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles, Madrid, 1962.
- SCHLUNK, H. (1965): Sucinto informe sobre las excavaciones en Centcelles, *Noticario Arqueológico Hispanico* 8-9, Madrid, 1965, pp.166-168.

SCHLUNK, H. (1988): Die Mosaikkupel von Centcelles, Mainz, 1988.

SOTOMAYOR, M. (2006a): La iconografía de Centcelles. Enigmas sin revolver, *Pyrenae* 37/1, Barcelona, 2006.

SOTOMAYOR, M. (2006b): Centcelles sigue siendo un enigma, *Pyrenae* 37/2, Barcelona, 2006.

STERN, H. (1958) : Les mosaïques de l'église de Sainte Costance à Rome, *Dumbarton Oaks Papers* 12, 1958, pp. 157-218.

TESTINI, P. (1985): Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana, *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XXXI*, 2, Spoleto, 1985, pp. 1107-1168.

WARLAND, R. (1994): Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, *Römische Mitteilungen* 101, Rom, 1994, pp. 175-222.

WARLAND, R. (2002): Die Kuppelmosaiken von Centcelles als Bildprogramm spätantiker Privatrepräsentation, *Centcelles. El Monumento Tardorromano, Iconografía y Arquitectura*, (J. Arce), Roma, 2002, pp. 21-35.

WILPERT, G. (1903): *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, pp. 32-41, 89-94, 290-296.