

Els principals camins de la història, la cultura i l'art condueixen i s'agrupen a Centelles. Pintures i mosaics

Lluís Papiol Molné

Resum: estudi d'alguns elements tècnics de la pintura i el mosaic d'època romana, amb especial referència a la sala de la cúpula del monument de Centelles.

Paraules clau: pintura, mosaic, art romà, Cristianisme, monument de Centelles, Constantí.

Resumen: estudio de algunos elementos técnicos de la pintura i el mosaico de época romana, con especial referencia a la sala de la cúpula del monumento de Centelles.

Palabras clave: pintura, mosaico, arte romano, Cristianismo, monumento de Centelles, Constantí.

PINTURA

Com que la pintura romana de cavallet feta en taules o els llenços estucats només i per excepció ha deixat petjades a Egipte, el repertori de les províncies occidentals no comprèn més que la pintura mural, que no va ser un art independent, sinó un element decoratiu subordinat a l'arquitectura. L'ornamentació interior dels edificis romans, amb relleus d'estuc formant pilastres, columnes, cornises i motllures, amb rodapeus de marbre i coberts els murs amb pintures fins a fer-los desaparèixer en falses perspectives arquitectòniques, és una cosa molt diferent del concepte pràctic del món actual, que en la decoració d'habitacions empra la pintura mural només per raons d'higiene i tranquil·litzador descans de la vista.

Deixebles dels grecs encara que amb tradició itàlica, com demostren les tombes etrusques, els romans pinten habitualment els seus murs sobre estuc de calç i pols de marbre estès en capes superposades (cinc segons Plini i set segons Vitruvi), que van arribar a tenir un gruix considerable. Les traces segueixen tres procediments principals: al fresc, mitjançant colors minerals dissolts en aigua i

aplicats sobre el mur encara no sec; al tremp, mescla del color amb goma, llet, cola animal, etcètera, aplicats sobre una superfície prèviament encolada amb el que s'aconsegueix la sensació de tons mats i clars com l'aquarel·la o el pastís; i a l'encàustica, en colors brillants, il·lustrats i espessos fets amb cera. Per a aquesta decoració parietal van disposar dels colors blanc, ocre, groc i vermell, cinabri, blau, verd, etcètera, i per al repertori temàtic, d'assumptes escènics de còpies de les més famoses obres mestres gregues; però sembla exacta l'afirmació que la pintura romana queda més distant de la grega que les escultures imperials dels seus originals hel·lènics, ja que realitza les còpies tan lliurement que reduint el nombre de figures, reagrupant els personatges, sumant trossos diferents i amb aquestes greus aberracions de perspectiva que caracteritzen tantes obres, només aconseguix una personalitat artística bastant inferior a l'escultòrica.

Les poquíssimes i incompletes pintures trobades a la nostra península, funeràries en la seva major part, no permeten seguir un procés evolutiu ni classificar-les dins dels definits estils pompeians. Del tipus d'ornamentació arquitectònica composta per un sòcol groc que recorda el de fusta i després grans panells verticals llisos, o amb una senzilla distribució reticulada i petites flors interiors. Amb ruda imitació de jaspiats produïda mitjançant esquitxades de brotxa o amb un tosc i vistós adorn d'exuberants fulles sobre fons blanc se'n van trobar unes altres molt fragmentades a les excavacions de Numància. Amb fons llisos de vermell pompeià vorejats de simples ratlles es van descobrir parets rocoses en els habitatges de Termantia. Amb decoració arquitectònica de fons vermell i en els quadres petits figures d'una psiquis alada, una dona i un conill, recordant el segon estil de Pompeia, s'han recollit en una casa de Cartagena. A Belo se n'han trobat uns altres del mateix tipus, un conservant el grafit caricaturesc d'un combat de gladiadors. En general, en tots aquells llocs on es van practicar excavacions van aparèixer restes d'estucs pintats que en general no s'han pogut salvar.

Són en canvi molt escassos en els columbaris descoberts a Mèrida, el 1926, apareixen pintats al fresc al fons de tres nínxols rectangulars i amb uns 80 cm d'alçada les figures dels quatre personatges incinerats, instal·lats sobre pedestal i destacats sobre un fons clar verdós o groguenc; una bella matrona anomenada Cecília Anui, amb túnica i mantell, calçada, adornada d'un collaret de perletes d'or i pentinat en dues bandes ondulades; un home i una dona, els germans Gai i Maria, ells amb un mirall a la mà; un altre home, el Gai Voconi constructor del panteó, amb un «volum» a la mà, *calceus* negre i vestit també de mantell blanc, totes obres realistes i sumàries, de mà solta, contornejades de negre als braços i acuradament realitzades en els expressius caps que, com els tres coloms conservades en el columbari immediat dels Julis, han de correspondre a la primera meitat del segle I dC.

A la necròpoli de Carmona tenen major interès els de les tombes de *Titus Urius*, de *Postumius* i la d'un banquet funerari en què hi ha set personatges asseguts a una taula, un tocant la doble flauta, un altre bevent en un rhytón, un altre sostenint una àmfora i un altre en un extrem tendint els braços a un personatge amb tirs i corona, probablement el difunt, mentre un criat porta dos plats amb figues, escena que pot correspondre al segle II dC.

I per a completar, les pintures de Santa Eulalia de Bóveda, de cassetó i enreixats amb ocells i motius geomètrics i florals, fets al fresc amb gust pagà i molt



Dalt esquerra: decoració mural d'un columbari de Carmona. Dalt dreta: fragment de pintura mural trobada a Empúries. Baix: pintures al fresc d'un nimfeu de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo).

ben fets en els segles IV i V són, segons Gómez Moreno, modificacions d'un edifici anterior en les quals res fa suposar un caràcter cristià.

Finalment, a la cúpula del mausoleu de Centcelles, i per sota dels mosaics s'hi trobava una cornisa de marbre, avui completament desapareguda. En completar la restauració i per sota d'aquesta cornisa tenim restes de pintures al fresc que es corresponen a la mateixa època que el mosaic, segle IV dC. A sota mateix

de la cornisa hi ha una sanefa de meandres; i segueix per sota de la sanefa, uns quadres separats amb columnes, les escenes d'aquestes pintures; la primera es correspon a un prat amb dos antílops, girats cap a la dreta; el segon quadre representa una sèrie escalonada de cases pintades, potser una vil·la, i el tercer quadre s'aprecia perfectament el cap d'una bella dona, amb el seu pentinat amb diadema de perles, pendents i un collaret.

MOSAICS

Al mosaic solat de paviments o revestit de parets fet amb petites pedres de colors juxtaposades i intestades sobre morter formant dibuixos més o menys complicats, a aquesta que amb justícia s'ha anomenat «pintura per a l'eternitat», devem que hagi arribat a nosaltres el ressò d'un món de temes de la pintura parietal i de la de cavallet. El mosaic com a expressió pictòrica mai va ser un art original, però sí una forma artística vigorosa, rica i brillant, fàcil a la reproducció i al plagi, que s'acomodava perfectament al concepte de sumptuositat romà i amb no gaire cost i minvada inventiva podia cobrir grans espais.

La seva tècnica nascuda a Egipte, es va desenvolupar principalment a Alexandria, d'on van partir i al començament del segle I a. C. ja estaven afermades les escoles oriental i itàlica, origen aquesta de les obres hispanes.

Les dates del mosaic són poc segures ja que les seves diferents tècniques sobreviuen i es barregen principalment en províncies on sovint van emprar tipus passats de moda a la metròpoli, i per això en classificar-les s'ha de confiar més en la data de l'edifici que en raons de tècnica o estilística.

En el primer període de la musivària occidental, durant tot el segle I i el primer terç del II (August-Adrià), el mosaic dibuixat pels esclaus dels rics propietaris per als seus habitatges i amb temes procedents de pintures cèlebres o relleus alexandrins de gabinet no és un producte industrial. En aquesta època s'empra amb freqüència a Espanya l'*opus signinum* que sobre un pis continu d'argila vermella forma uns grans requadres amb esvàstiques, meandres o rombes i a l'interior uns senzills rectangles i polígons d'una sola línia de *tessellae* o per excepció figures de peixos.

Però en aquest període i en dates diferents, a Roma des de temps d'August, a Renània a partir de l'any 100 segons Krüger i a Espanya potser a mitjans del segle, en el centre del opus *tessellatum* purament geomètric de quadres, triangles o rectangles negres sobre fons blanc, es comencen a incrustar emblemes de petits i fins materials de marbre fets en *vermiculatum* i d'uns 60 x 80 cm que copien pintures cèlebres reduint el nombre de figures per a adaptar-les a les dificultats del material i l'escola. Aquests emblemes, peces comercials de taller itàlic grec, són molt poc freqüents a Espanya i a Empúries es va trobar el que representa Ifigenia, emblema d'un paviment *tessellato* de marbre blanc i pel que sembla rèplica fidel d'un prototip grec de cap a l'any 400 abans de Crist, a causa del pintor *Thimantes de Eythus*; un altre emblema d'Empúries mostra peixos nedant i un ocell pescador posat en una pedra atrapant un d'ells, i en un altre d'igual procedència i molt destruït hi ha un gat que lluita amb un gall.

Després de la dinastia Júlia-Clàudia, els ponderats dibuixos de la qual mostren un predomini del fons blanc i tenen alguna cosa de severa i solemne, però sense intenció de donar perspectiva a les figures, comença en l'orla general l'ús de la trena (en el de Medusa de Trèveris de l'any 100 sobre fons blanc encara), el de pastures i cercles, després s'insinua el vegetal, apareixen figures animades com a hipocamps, grifos, esfínxos o pegassos i encara la figura humana, però en general com una silueta aïllada i sense gruix malgrat la cura per marcar els músculs amb un aïllat filet blanc repetit a intervals. D'aquests tipus se n'han trobat exemplars a Hispània, principalment a Catalunya, com els geomètrics d'Empúries, Mataró, Badalona i del final de l'evolució el de Sant Miquel de Barcelona i el de Sagunt, en l'emblema amb Bacus nu cavalcant sobre una pantera i en l'orla gerros amb pàmpols entre els quals juguen amorets, obra composta amb la diafanitat dels relleus augustos i que degué ser de singular bellesa; però de cap manera la data que s'intenta assignar a aquesta obra és segura.

D'*opus sectile* se n'han trobat peces de temes vegetals a *illici*, de traçat geomètric amb marbres i jaspis a Itàlica, amb peltes i rombes en bonics colors verd i grana.

La creixent afició al mosaic que principalment es desenvolupa sota Adrià, emperador viatger que en el seu seguici porta mosaïstes que fundin tallers en llocs propis per materials i comerç, fa que es construeixin fins i tot en els moderns edificis particulars. Sota els Antonins el *tessellatum* adquireix un extraordinari desenvolupament en detriment de la tècnica del *vermiculatum* i per falta d'aïllament entre emblema i sanefa reproduceix un començament de confusió que aviat portarà la desaparició d'aquell. L'afany de cobrir grans superfícies de paviments fa ara créixer desmesuradament l'emblema amb difícil visió general per falta de distància per a contemplar-lo, la figura viva envaeix la decoració, altres vegades el nombre de quadres incrustats, els temes es tenyeixen d'una forta policromia que anul·la l'efecte del fons blanc i comença la gran afició a les trenes que, com a moguda reticular, envaeixen els espais interiors i a la incrustació de vidres que donaran una major brillantor de colorit. Ara sembla que van existir tallers locals a Barcelona, Tarragona, Itàlica i Empúries i en temps dels Severs a Rielves i Emèrita, però, a banda, els que va poder haver-hi en les grans ciutats, segurament artífexs errants, com els picapedrers que van treballar en comarques relativament extenses. En general els temes geomètrics, encara que no la seva distribució, es repeteixen en comarques distants, mentre els de figures mai es produeixen exactament.

D'una de les característiques precursoras del període antonià (138-192), la pervivència i creixement de l'emblema, es coneixen magnífics exemplars en *vermiculatum*. Destaca en ells com més quantiós el descobert a Saragossa, que entre sanefes de medallons composts al·legòrics contra un rectangle de fina tessella, meravellós colorit i dibuix d'ombres perfumades que en grans figures representa el Triomf de Bacus, sobre el seu carro tirat per dos tigres, acompanyat d'Ariadna i envoltat dels personatges del seu thiasa, obra de començaments del segle II. Del mateix assumpte i amb gran emblema com de dos metres de costat, es va trobar en els voltants del fòrum d'Itàlica en el qual Bacus i altres figures van en peus sobre el carro de Tigres i al seu costat un Sileni i un Faune, composició que té el seu semblant més pròxim en el de Saint-Seu (Algèria). I hi ha

notícia que a Termanthia se'n va trobar un altre que igualment representava el Triomf de Bacus.

També de gran emblema, de 1,60 per 1,50 metres, és l'aparegut amb monedes de Viteli i posteriors en Quintana del Marco i conservat al Museu de León. Representa el paisatge del desembarcament dels Argonautes a la Propòntide, quan l'adolescent Hylas, favorit d'Hèrcules, va anar a la recerca d'aigua a un manantial del qual sorgeixen les nimfes guardadores de la font que, enamorades, el subjecten per a portar-lo al seu fantàstic palau fet amb els cristalls de les aigües, obra de magnífica traça i colorit, un dels més bells trobats en la Península Ibèrica. A Itàlica va aparèixer un altre del mateix assumpte i fons de paisatge però diferent disposició de figures, obra igualment de mitjan del segle II.

A ells es poden agrupar dos que representen Orfeu amansint les feres, semblant al de Henchir-Thina (Tunísia). Un de recentment trobat a Saragossa, magnífic de dibuix i colorit, mesura 3,80 per 1,80 m en l'emblema i és obra de començaments del segle II, amb tesselles vítries en els ocells i accessoris, i mostra Orfeu amb capell frigi assegut en un arbre on descansen multitud d'ocells i amb les feres al peu, com sota un tall del terreny, hàbil disposició donada per cobrir un espai rectangular però en la qual es denuncia l'acoblament de cartons. L'altre, molt deteriorat, de diferent ordre de figures, major grandària i potser data una cosa posterior, apareixia en Santa María de los Barros (Badajoz) i per excepció té peixos entre les feres. Un altre gran emblema, potser una mica més tardà, era el ja destruït de l'habitació central de les termes de Rielves (Toledo) on apareixien lluitant dues parelles de guerrers. També del segle II en els seus començaments ha de ser un de Mèrida de negre sobre blanc, molt deteriorat i de gran composició central, que representa Neptú en el seu carro tirat per cavalls marins. La vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragona). La riquesa arqueològica del jaciment es posa de manifest amb la localització de mosaics en la zona de la vil·la. I en el Museu Arqueològic es pot veure i admirar, adossat a la paret el gran mosaic dels peixos de de la Pineda (Salou), representa amb un gran realisme tota una sèrie de peixos propis de Mediterrani.

L'ús de l'emblema de gran grandària va perdurar molt de temps, com veiem en dos mosaics que es conserven al Museu de Barcelona, interessantíssims com a documentació dels cirks i carreres de carros. De 8 per 3,57 metres oposat en aquella ciutat, dóna completa idea de la disposició de la *spina*, dels edicles i columnes que la decoraven i de les quadrigues concursants, assenyalades amb els noms dels cavalls. Un altre, ja del segle III descobert a la finca de Bell-lloc, prop de Girona, que mesura en l'escena 1,39 per 2,37 metres, dibuixa també la *spina*, els carros en el moment d'obtenir la victòria i el pulvinar amb un edicle on el magistrat que presideix les carreres està donant el senyal de començar la festa; aquest, com l'anterior, té als carros inscripcions gregues llatinitzades i conserva a més el nom de l'autor (Cecilianus).

Un altre d'Itàlica, dibuixat per Laborde, representa tres costats de l'interior d'un circ en els quals apuntaven figures al·legòriques, entre elles les Estacions representades per nens amb els colors de les faccions, i es veia al president tirant la mappa, i diferents escenes de carreres i lluites. També a Posadas es va trobar un fragment d'un altre amb quadrigues corrent cap al personatge dempeus. I, finalment de gran emblema i data tardana, del segle III, és el molt tosc de les Tres

Gràcies trobat a Barcelona i els de temes figuratius pagans a la *Vil·la Fortunatus* de Fraga, molt singulars en les seves amples orles.

També sota els Antonins, època de major esplendor del mosaic i de la qual queden nombroses peces, reinicia la tendència a confondre també emblema i sanefa a través de la divisió en múltiples requadres que tanquen figures o petites escenes preses de cartons infinitament repetits, escenes que fa notar Glauker, són d'una monòtona pedanteria didàctica pròpia a aquestes divisions, els set dies de la setmana, els dotze mesos de l'any, les quatre Estacions, els dotze signes del Zodíac, les nou muses, etcètera. Didàctica que s'accentua pel desenvolupament de filactèries amb la inscripció del nom respectiu. Potser dels seus començaments és el italicense d'ampli fons blanc de la col·lecció Lebrija, no gaire fi però de reposada traça i temes poc recarregats, que en el medalló central representa el rapte de Ganímedes violentament arrabassat per l'àguila divina, obra tractada amb igual senzillesa que la del tema de Soussa (Tunísia). D'assumpte bàquic i sensiblement coetanis, perquè acusen igual complicació, són el magnífic mosaic cordovès de Cruz Conde, de gran medalló central amb el bust de Bacus, el déu adolescent de tova cabellera rossa, semi embriagat, i en les cartel·les figures de fina tessella i ombres difuses bellament dibuixades i mogudes, i els italicenses de Bacus i les quatre estacions i el conservat en el Palau d'Exposicions d'aquella ciutat. D'Itàlica posseeix la comtessa de Lebrija un altre, de 6,85 per 6,80 metres, bellíssim i molt poc més tardà, dividit en 25 medallons, 13 amb caps o grups al·legòrics i 12 florals o geomètrics, centrat per la figura de Pa, l'alegre noi que empenya la caramella; és d'assumptes i sanefes poc recarregats i la divisió per trenes forma un moll reticle.

Aproximadament coetanis, però més moderns, poden ser el de Palència, avui al Museu Arqueològic Nacional, amb forta retícula i en el centre el cap de Medusa; el medalló de Tarragona, la peça més reconeguda de la sala és el mosaic de la medusa. D'extraordinària bellesa, tenia una magnífica cabellera. Ofenia a Minerva i la deessa va transformar els seus cabells en horribles serps i va donar als seus ulls la facultat de convertir en pedra tot quant miressin, però Perseu li va tallar el cap; el de l'Ajuntament de Carmona i un altre mosaic a Itàlica amb el mateix cap però de gest sever; el de l'Hospital de Còrdova que porta en el centre una quadriga guiada per una victòria; el del Museu de Sevilla, ja molt perdut, que en el quadre central mostra Venus tenint dos esposos, sens dubte els amos de la casa; el més senzill i maldestre de Bobadilla, avui a la finca dels arcs a Còrdova, amb el petit emblema d'un Príapo i dos peus que indique que era una consagració *proitu et reditu*; el de les estacions de la Col·lecció Ibarra, amb les figures en colors diferents; el de Càrtama (Màlaga) en la Col·lecció Casa Loring, amb Hèrcules al centre, el vell Alep?, al voltant els símbols dels dotze treballs i sota l'heroi en un festeig bàquic; i els dos de Saragossa, un amb un sàtir lligat entre dos amoretos que li acosten a la boca un ram de raïm i un altre representant una Venus púdica.

També poden agrupar-se amb ells el d'una habitació absidal de Mèrida amb Apol·lo, Pegàs i actors amb caretes i lires, signat pels artistes grecs o siríacs Seleuc i Antho; i el d'Osuna, amb llegenda d'identificació en el poc freqüent tema de Achelous i les seves filles; el fragment italicense de la Comtessa de Lebrija amb el bust d'un vell barbat; els fragments de Quintana del Marc (Lleó), un d'ells

amb tres perdisus extraordinàriament realista; algun d'Itàlica conservat *in situ*, amb nombrosos panells quadrats d'ocells o figures d'animals i ballarines bàquiques, i tants altres més repeteixen l'inesgotable repertori dels cartons en circulació pel món romà.

A Portugal, és considerat com el més important el de Ameixoal (Alentejo), de 6 per 9 metres i gran composició figurativa amb llegendes, conservat al Museu de Betlem; després els de Conimbriga, també del segle II al III, amb medallons centrals en què veuen l'escena d'una cacera, un sileni panxut i calb sobre un ruc i un episodi de les aventures de Perseu; el d'Amal (Batalha), amb el tema d'Orfeu, el mateix que el de Martín Gil (Leiria); el del Museu de Coïmbra representant el laberint i el Minotaure; i el de Povoia de Cos (Alovaça), que té en el centre un cap de corona radiada.

En el segle III les tècniques es fonen plenament, no es diferencien emblema i sanefa, els materials són a vegades menys fins i la totalitat del mosaic es construeix sempre en el sòl, sobre una pauta geomètrica que multiplica la divisió interior de rectangles i polígons, reducció del camp a minsos cassetons que arriben a estar ofegats per les trenes. Durant la primera meitat del segle aquests sòls arriben a suprimir el fons i fins i tot amb la seva falsa perspectiva donen la sensació que dificulten el caminar, però després tot se situa en un mateix pla i el tema ornamental omple per complet la superfície amb pertorbadora monotonia i inharmonica repetició. Els mosaïstes entren de ple en l'artesanía.

Del segle III, amb les trenes ofegant la composició, ha de ser el de fines tessel·les que d'Hellín ha passat al Museu Arqueològic Nacional, dividit en petits requadres amb al·legories de les estacions i dels dotze mesos de l'any, tots retolats i per desgràcia incomplets. També del segle III avançat, i amb molta tessella vítria són els dos, extraordinaris i de l'antic alexandrí, del triclini i l'impluvi de l'atri d'una vil·la de la Vega de Toledo, el primer amb el motiu central de peixos d'una font, les estacions i requadres que en perspectiva cavallera representen un teatre, un port, amb un far i altres edificis, i el segon octogonal i de 2,10 metres d'eix, que representa arbres, casa, vaixells de pescadors, un far, el port, l'etcètera, i l'octogonal d'Arróniz (Navarra) avui al Museu Arqueològic Nacional, amb medalló central d'un Pegàs i dividit en trapezis, cadascun amb dues grans figures, màscares teatrals i al fons edificis pagesos, vil·la amb galeria i palmeres i fauna africana que denuncien l'origen del cartó els assumptes del qual són les nou Muses.

Els últims temps del mosaic pagà acusen total descomposició del traçat geomètric, les figures s'agrupen lliurement en cartells inconnexes, els motius purament geomètrics queden aïllats, es redueix considerablement l'ús de les trenes que abans van anar fent-se cada vegada més amples, les figures humanes són més curtes i desproporcionades i en la total distribució de l'assumpte regna completa i anàrquica desharmonía.

Ja els últims a què hem de referir-nos, també pagans, han de ser del segle III avançat i encara del IV. El de Lliria (València), del Museu Arqueològic Nacional, estudiat per Lippold, negre amb tocs vermells sobre blanc, senzilla quadrícula i amb mals dibuixos que representa el tema poc freqüent dels dotze treballs d'Hèrcules. També de quadrícula llisa i poca perícia de dibuix és el policrom trobat a Fernán Núñez (Còrdova) i avui a la col·lecció madrilenya Rodríguez-Bauzá, amb un amoret, les nimfes, Europa raptada pel toro i les quatre Estacions. L'italicense,



Esquerra dalt: mosaic representant Orfeu amansint les feres amb la seva lira, trobat a Saragossa.
 Esquerra baix: mosaic de Llíria (València) amb la representació dels dotze treballs d'Hèrcules.
 Dreta dalt: mosaic dels peixos procedent d'Empúries. Dreta mig: mosaic del Triomf de Bacus procedent de Saragossa. Dreta baix: mosaic anomenat de Medusa trobat a Tarragona.

encara més tardà, que en negre sobre blanc, mal dibuixat i en desordre, reproduïx el tema burlesc de la lluita dels pigmeus i les grulles. El policrom cordovès del carrer de la Compañia, amb tres figures de les Estacions dempeus i una Nimfa asseguda. El de cartó africà de la illeta del Rei del port de Maó (Mallorca), obra del segle III avançat. Els fragments de Pamplona, amb torres i porta emmerletada, de marbres estilitzats en T, com un d'Itàlica i els francesos de Verds, Orange, Arlés; el d'un carro triomfal i un genet de Liédena (Navarra) i el de Mèrida, signat amb la inscripció *Ex Officina Anniponi*.

ART PALEOCRISTIÀ

Ja en temps apostòlics va ser predicada la doctrina a Hispània. Sant Jaume, segons venerables tradicions, i Sant Pau, com ho demostren el seu propòsit expressat a la carta als Romans (XV, 24-28), i altres testimoniatges posteriors, van sembrar a la nostra península la llavor de l'Evangeli. Sant Ireneu, a mitjans del segle II, i Tertulià, a principis del segle III, al·ludeixen en els seus escrits a esglésies i comunitats hispàniques.

L'epístola 67 de Sant Ciprià, escrita entre els anys 255-257, i motivada per l'episodi de la defecció dels bisbes de Lleó-Astorga i Mèrida, Basíldes i Marcial, durant la persecució de Deci (250), ens dóna a conèixer l'existència de diverses seus episcopals a les províncies de Lusitània i Bètica. D'elles es desprèn a més que els cristians tenien cementiris propis, diferents i separats de les necròpolis paganes.

Poc més tard, l'any 257, Valerià prohibeix les reunions dels fidels i les visites als cementiris, i dirigeix especialment la repressió contra l'element directiu de l'Església. L'any 259 són processats i condemnats a la foguera Fructuós, bisbe de Tarragona, i els seus diaques Auguri i Eulogi; de les actes autèntiques d'aquest procés es dedueix que la comunitat de Tàrraco era molt nombrosa i estava jeràrquicament organitzada.

En la persecució de Dioclecià, a principis del segle IV, pateixen martiri, entre molts altres, Valerià, bisbe de València, el seu primer diaca Vicent, i Fèlix, bisbe de Girona.

En el Concili d'Elvira, celebrat abans del decret de pau de l'emperador Constantí, van ser presents 19 bisbes i 24 preveres representant 38 diòcesis, en la seva majoria de les províncies de la Bètica i Carthaginensis.

En contrast amb l'abundant documentació històrica sobre el desenvolupament del cristianisme a Espanya i organització de les seves comunitats durant els tres primers segles, no es conserva gairebé cap monument o vestigi arqueològic de la cultura cristiana d'aquest temps. Cal endinsar-se en el segle IV per a trobar els primers testimoniatges de l'art cristià hispà i encara durant aquest segle i en el següent, són poques les restes arquitectòniques i en general d'escàs valor artístic.

Molt millor representada està l'escultura amb els seus nombrosos sarcòfags de fronts elaborats amb relleus historiatats, i és també important la sèrie de mosaics que Catalunya posseeix, gairebé tota ella de caràcter funerari.

En declinar el segle V, l'art cristià hispà abandona les tradicions estilístiques romanes per a entrar en altres camps d'influència artística, i es tanca en els últims decennis d'aquesta centúria el cicle del nostre art paleocristià, o millor, romà cristià, el qual queda, per consegüent, circumscrit al breu període dels primers segles de la pau de l'Església.

MONUMENTS ARQUITECTÒNICS

Res queda dels oratoris domèstics primitius ni de les esglésies que degueren tenir les comunitats organitzades del segle III, i per consegüent ignorem els

detalls de la seva disposició arquitectònica i de la seva decoració. Ens consta, no obstant això, que les esglésies eren adornades amb pintures, almenys a principis del segle IV, perquè aquest ús va motivar el cèlebre acord disciplinar del Concili d'Elvira prohibint la pintura d'imatges en les parets de les esglésies.

Després de la pau de l'emperador Constantí tots els centres cristians de la península van tenir Església, adaptació, unes vegades, d'antics edificis, i altres, aixecades ex profeso segons el tipus basilical, però han desaparegut els vestigis de gairebé totes elles. Algunes, si s'ha de jutjar per les descripcions que ens dóna *Prudencio en els seus himnes, degueren ser sumptuoses i esplèndides. Així, ens ho diu de la Basílica de Santa Eulalia a Mèrida (*Peristephanon*, himne II), l'atri de la qual estava enllosat amb marbres preciosos, que el paviment de mosaic semblava un prat sembrat de flors i que el seu sostre estava format per casetons daurats. D'aquest santuari, l'emplaçament del qual ha estat identificat amb l'Església de la Santa Màrtir situada extramurs de Mèrida, no queden potser més que dos capitells corintis de marbre blanc, col·locats en l'arc de triomf de l'església actual.

També es refereix Prudenci, a l'himne quart, a l'església aixecada a Tarragona sobre el sepulcre de Sant Fructuós i els seus diaques, al·ludint al seu casetonat daurat. En les excavacions del cementiri paleocristià de Tarragona es van descobrir notables vestigis d'aquest edifici que permeten reconstruir substancialment la seva planta. És de tipus basilical amb tres naus separades per columnes; mesura 30 metres de llarg per 9 metres d'ample en la nau central, i 5 en les dos laterals. Van ser trobats els fonaments de l'absis semicircular, pel que sembla procedit d'un berma i exteriorment exempt, que acollia el sepulcre dels màrtirs col·locat sota l'altar. El seu paviment estava cobert per un mosaic format de grans tessel·les de marbre blanc. Com en altres basíliques cementirals de Roma i altres llocs del món cristià, l'església comunicada amb monuments funeraris més o menys sumptuosos adossats a ella; una mica separada, cap a la part de migdia, estava emplaçat un baptisteri. La interessant cripta de «els arcossolis», situada davant de la façana de la basílica, sembla ser d'època precristiana.

Els materials de construcció, aprofitats en gran part de les ruïnes de la ciutat i de monuments pagans més antics, són molt modestos així com els vestigis de la seva decoració pictòrica conservats en alguns trossos de murs; la pobresa de les seves restes contrasta fortament amb la impressió de sumptuositat que es desprèn de la il·lusió poètica de Prudencio. Té l'interès de ser l'únic edifici de planta basilical de tipus romà del segle IV o V que coneixem en la nostra península.

Són exemples potser ja més tardans de l'evolució arquitectònica basilical, els vestigis de tres esglésies excavades a les Illes Balears, de les plantes de les quals amb capella absidial quadrangular es troben paral·lels en el nord d'Àfrica.

A més d'aquests edificis de tipus basilical solemne trobem altres reduïts a sales rectangulars d'una sola nau amb o, més rarament, sense absis. Tal és la disposició de l'anomenada *cella memoriae* d'Empúries, probablement adaptada d'edificis anteriors, en el segle IV-V. La constitueix una sala de 14 per 5,50 metres, amb absis semicircular no exempt en la part de llevant i precedida d'un nàrtex quadrat amb obertura lateral. El paviment, molt modest, està format per un ferm de formigó romà amb fragments de ceràmica i marbre esmicolats. En el paviment

d'aquesta sala i en el de construccions contigües van ser trobats diversos sepulcres de tipus diversos, que donen a aquesta capella caràcter funerari. També semblen d'un tipus semblant les dues sales de l'anomenada casa-basilica de Mèrida. Aquest edifici, que envaeix les construccions del Teatre Romà en la post-scena, té entre altres, dues sales paral·leles absidiades d'una sola nau amb paret mitgera comuna, que comuniquen entre si per una porta lateral. Els absis tenen el diàmetre de l'altura de les sales i en cadascun hi ha tres amplis finestrals que s'obren a poca altura del sòl. La major d'aquestes dues sales (6,27 per 5,95 m) conserva part dels mosaics del paviment amb dibuixos geomètrics i restes de la decoració pictòrica dels murs, sense cap tema cristià.

Certament aquestes sales semblen aptes per a haver estat dedicades al culte cristià i sens dubte es refereixen a aquest edifici els documents de l'alt edat mitjana que parlen de dues esglésies contigües de santa Jerusalem i sant Joan, cobertes amb la mateixa teulada. Però manquem de dades cronològiques que ens permeten determinar quan es va fer tal adaptació. El que sembla probable és que no van ser construïdes ex profeso per a la litúrgia, i per consegüent els elements que ens ofereixen són de limitat interès per a la història de la nostra arquitectura paleocristiana.

Són així mateix sales d'una sola nau les esglésies d'Elx i Xàtiva, però potser posteriors al segle V. La d'Elx, amb absis en la part de Llevant inscrit en la construcció rectangular, tenia paviment de mosaic amb labor geomètrica d'estrelles, trenada i sanefa de meandres i també inscripcions gregues, indicant el lloc del clergat i dels laics.

Forma la de Xàtiva una nau gairebé quadrangular, pel que sembla sense absis, amb paviment de formigó romà. Conserva un capitell del pòrtic de tipus compost i de rude factura. Va ser lloc d'antics enterraments.

El conjunt arquitectònic paleocristià més important d'Hispania el constitueixen l'edifici i construccions adjacents de Centcelles, a un quilòmetre del poble de Constantí (Tarragona), i ocupen una àrea aproximada de 90 per 20 m estenent-se d'est a oest.

L'any 1877, en una sala amb cúpula d'una finca dedicada a unes vinyes prop de Tarragona es van trobar gairebé per casualitat mosaics en la cúpula, que indicaven que es tractava d'un important monument de l'època romana. Abans de transformar-se en un lloc profà, l'estança central del grup d'edificis havia servit durant segles per a fins religiosos i avui hem d'agrair a aquesta circumstància



Conjunt monumental de Centcelles. L'exterior del monument quan era una explotació agrícola.



A l'esquerra, una vista de la façana sud del conjunt de Centcelles l'any 1960. De seguida van començar els treballs de restauració, reconstrucció i excavació per part de l'Institut Arqueològic Alemany. A la dreta, la façana nord, ja restaurada, del conjunt central de la vil·la, amb l'absis de la sala sisena.

que l'edifici de Centcelles s'ofereixi davant nosaltres com un monument únic en el seu gènere en la Península Ibèrica. Des de l'any 1959 l'Institut Arqueològic Alemany fins a l'any 1972, el director del qual eren el professor Helmut Schlunk i el Dr. Theodor Hauschild, van poder assentar les bases per a un estudi científic del monument mitjançant excavacions sistemàtiques i treballs acurats de neteja, còpies dels mosaics i restauracions i protecció de tot el conjunt monumental.

A 1,5 km aproximadament pot veure's ja el monument amb la seva estructura octogonal sobre la part principal, central i gairebé quadrada, i les teulades inclinades cap a les estances laterals. En entrar en el recinte de Centcelles, es troba a mà dreta en primer lloc les ruïnes d'un absis amb semicúpula, que correspon a unes termes; es passa després per davant d'unes segones termes, cobertes amb una moderna teulada de protecció, i d'un grup d'habitacions, i finalment s'arriba davant la façana principal, la part central de la qual conserva la seva altura original, sent també antiga la seva entrada i finestres. Per l'entrada principal s'arriba a l'estança central amb cúpula, que ha mantingut la seva forma antiga i ha conservat en la seva cúpula els magnètics mosaics i pintures al fresc.

EL MONUMENT

Les recerques arqueològiques a Centcelles han demostrat que l'edifici, encara avui dempeus i amb la seva sala de cúpula visible al lluny, data del segle IV dC, però que es pot seguir en aquest lloc la història de colonitzacions anteriors. Les troballes més antigues, ceràmica campaniforme i monedes, procedeixen del segle II a. C. Van aparèixer en petites fosses i ens parlen d'una colònia reduïda. Durant els segles I i II dC es van erigir, no obstant això, vastos edificis, probablement d'una vil·la rústica, les dependències de la qual amb nombrosos atuells per a provisions «dolia», forns de ferro i canals d'aigua, fan suposar l'existència d'una explotació agrícola bastant important al sud, davant de l'edifici principal. ja en la segona meitat del segle III dC Aquests edificis van ser substituïts i coberts en gran part per noves construccions projectades en gran com pot comprovar-se pels seus fonaments. Al sud-oest de l'edifici principal, en una elevació



A l'esquerra, Murs del tepidari (XV) de les primeres termes. A la dreta, restes del frigidari (XXII) de la segones termes.

en terrasses, es troben sota els actuals terraces i plantacions, altres construccions d'aquesta època, algunes de les quals contenen estanys, revestides amb un sòlid *opus signinum*.

A mitjan segle IV dC existien construccions encara més antigues, perquè en el moment d'aixecar el nou edifici conservat fins avui i primitivament concebut com a vil·la, es fa molt clarament referència a construccions anteriors. Els estudis de les construccions i les excavacions també van poder posar en clar diversos canvis de plans d'aquesta vil·la, que en la seva successió van fer comprensible l'edifici sencer i la gran sala destacada pels seus mosaics. En la primera planificació es va projectar una vil·la allargada de més de 90 metres d'extensió. Les 21 estances estan alineades de manera que s'obté un llarg front orientat cap al sud, davant del qual estava previst un atri porticat com a enllaç principal entre les estances. En aquest primer projecte crida l'atenció no solament la peculiar forma i combinació de les sales centrals, sinó també el tall senzill de les estances laterals i una absència absoluta de dependències per a l'explotació agrícola, la qual cosa indica que probablement l'edifici havia estat concebut primer com a residència temporal i després virtualment com a lloc representatiu. Però ja durant els treballs de construcció el pla va ser alterat en dos llocs. Van ser incorporades unes petites sales termals noves en l'angle sud, davant de l'estança XI, encara quan les antigues termes en l'extrem occidental de l'edifici que va quedar en primera fase com a obra de maçoneria, havia conservat els hipocausts i la calefacció mural. A causa d'això la galeria porticada al sud de l'edifici va quedar més curta. Com que aquestes termes mostren petjades d'un intens ús, mentre que les estances confrontants van quedar sense revocar en els murs i sense paviment, probablement es tracta d'una utilització provisional per a ampliació de la part habitada. Després va tenir lloc un complex canvi de destí de l'edifici en adaptar l'estança central de cúpula al mausoleu. Amb la incorporació d'una cambra subterrània que potser servia de cripta i la decoració de mosaics i pintures. El nucli central està format per dos cossos units, exteriorment quadrats, d'uns 15 metres de costat. El cos de llevant que té la porta d'entrada i és el millor conservat, té planta circular amb 4 nínxols angulars de 2,70 m de diàmetre; cobreix-li una cúpula semiesfèrica que mesura



A l'esquerra, la cripta excavada sota la sala amb cúpula, en convertir-se la vila en edifici sepulcral. A la dreta, interior de la subcripta.

10,60 m del cercle en la base, la qual s'acusa extraordinàriament amb un cos sortint en octogonal sobre el massís cúbic de l'edifici; l'altura interna de la cúpula és de 13,50 metres.

La sala del cos de la part de Ponent és quadrilobulada, corresponent els lòbuls semicirculars als costats de la construcció; aquests grans nínxols mesuren 4,80 metres de diàmetre per 6,20 metres d'altura. Esfondrada completament la part superior d'aquest cos, és difícil determinar si el quadrat inscrit entre els lòbuls estava cobert amb volta d'arestes o amb cúpula; les restes d'arrencades que hi ha entre els arcs dels nínxols semblen indicar que tenia cúpula sobre petxines.

La construcció es prolonga cap a ponent amb un mur formant angles que acaba amb les ruïnes d'un altre cos d'edifici; d'aquest només queden un arc amb una finestra superposada i un absis actualment aïllat. Per la part oposada, el mur es corba en un altre absis i acaba en angle.

Els murs són de maçoneria amb revestiment exterior de petit carreus escalonats i irregulars, formant un aparell semblant al d'altres construccions de l'època imperial descobertes a Tarragona, però menys cuidades. Els arcs de les portes, nínxols i finestres dels cossos del nucli central estan formats per grans maons d'una o més fileres unides per morter de fort gruix. En canvi els arcs dels dos absis de ponent i Llevant i de les finestres que s'obren en aquest i el mur mitger estan formats per dovelles de pedra.

L'interior de la cúpula del cos millor conservat estava revestit de mosaics, dels quals es conserven restes notables, igualment, les quatre voltes dels quatre nínxols també conserven petites mostres de mosaic i totes elles s'estudiaran més endavant; en els murs de la mateixa sala i també per sobre dels quatre voltes dels nínxols angulars s'han descobert pintures al fresc.

Els murs del primer projecte s'han conservat en gran part i poden ser considerats, per la seva manera de construcció, com un exemple de l'arquitectura romana tardana. Totes les parets estan construïdes amb obra de maçoneria, amb

abundant argamassa i reforçades en els angles amb maons. Mentre la volta de l'absis de lactància del costat oest de l'edifici central està construïda amb pedres poroses semblants a la tova amb trama de maons amb grosses juntes de morter. La cúpula de mosaics, el futur mausoleu, està construïda en la seva part superior amb maons col·locats radialment, una forma de construcció que té la seva tradició en les cúpules orientals. Si és possible comparar les construccions de la província occidental amb l'altre territori de l'Imperi, caldria datar la construcció en la primera meitat del segle IV després de Crist.

Els detalls de la construcció revelen la tècnica romana, però ja una mica decadent, però no és el cas dels dibuixos i representacions de les escenes dels mosaics, que es troben en el seu millor moment. El cos millor conservat és, sens dubte, un monument funerari, i sentim forta temptació de donar-li el nom de Mausoleu constantinià de Centcelles. A continuació es dóna una concisa descripció de l'edifici principal per a poder conèixer la seva planta.

L'estança I estava ocupada íntegrament per un estany modern, però en treure tot el ciment modern, no s'aprecia si va haver-hi subdivisions o paviment.

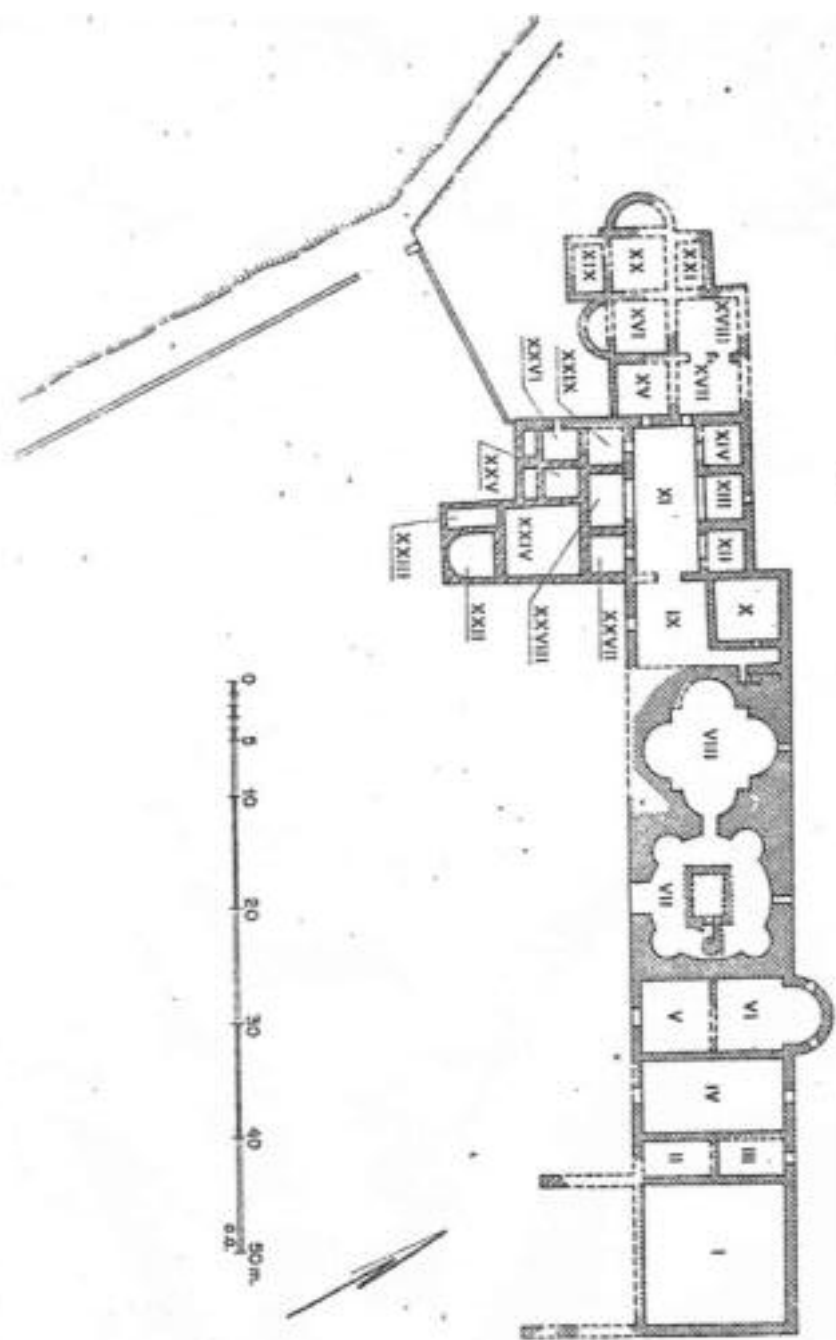
L'estança II i III són petites cambres i evidentment només accessibles pel sud. En el costat nord s'ha conservat la finestra situada al capdamunt.

L'estança IV està limitada en el costat nord per l'antiga paret integral i té una finestra una mica més ampla que la de l'estança III. En l'Edat mitjana van ser construïdes tres petites estances, els murs i els llindars de les quals es poden veure encara.

Les estances V i VI mostren petites fosses corresponents a la colonització més antiga, la del segle II a. C., i també construccions medievals. En l'absis de l'estança VI es van poder constatar petjades d'antigues decoracions o de paviment. La petita obertura en el centre de l'absis pot haver estat prevista per a un praefurnium.

L'estança VII és una sala rodona de 10,70 m de diàmetre i 13,60 m d'altura, coberta amb una cúpula i envoltada de 4 nínxols semicirculars. La llum penetra a la sala de la cúpula per dues finestres, una sobre l'entrada i l'altra en el costat nord. Els murs de la finestra s'obren cap a dintre en forma cònica i conserven encara grans fragments de la seva antiga decoració al fresc, que enllaça amb la pintura mural conservada sota la cúpula. En la cornisa de la cúpula ressaltava una motllura - que només es pot constatar per uns forats per a les espigues-, sobre la qual es fa el mosaic de la cúpula. En el centre de l'estança i sota el nivell del sòl, hi ha una antiga cambra cap a la qual, la petita obertura de la porta, condueix una estreta escala. Se la pot considerar com a part de l'adaptació de la sala a mausoleu i després potser com a cripta. Sota aquesta cambra hi ha una segona cambra que servia solament per a assegurar la sequedat de la superior. Per sota del sòl modern de l'entrada, es troba la petita construcció a manera de banc en les parets de la sala de la cúpula correspon a l'època medieval, quan l'estança es va convertir en l'Església, dedicada a Sant Bartomeu, segle XII.

L'estança VIII només és accessible des de la sala de la cúpula (VII). Al voltant de la part central quadrada estan disposades quatre petxines i només en el costat nord s'obre una finestra. Probablement aquesta estança, juntament amb la sala de la cúpula, havia de ser el centre representatiu de la vil·la segons el primer projecte; però se suposa que quan un membre de la família imperial romana va tenir



Planta general de la vil·la del segle IV

una defunció inesperada aquesta sala quadrilobulada es va deixar sense acabar.

Per les estances IX i X passa un canal, que desemboca en el costat nord. A un nivell més profund es van trobar murs i *dolia* de l'antiga vila. A l'est al costat de l'estança IX, una escala condueix a la volta de l'estança de les quatre petxines (sala quadrilobulada) i, més enllà, a la sala de la cúpula.

L'estança XI en el primer projecte era possible per tres portes des del sud i al mateix temps servia d'enllaç no sols amb l'estances contigües XII a XIV, sinó també amb les termes situades a l'oest. Durant l'Edat mitjana l'estança va ser dividida per mitjà de senzills murs secs de pedra.

Les estances XII a XIV estaven voltades. Aquí es van trobar abundants trossos de marbre i pedres de diferents colors, així com residus fabricació de tesselles, la qual cosa fa suposar l'existència d'un taller per als mosaics de la cúpula.

Les estances XV i XVI tenien hipocaustos i paviments de mosaics. En la paret sud, conservada fins a la volta, de l'estança XV pot comprovar-se l'existència d'una calefacció mural. És evident que aquestes estances, juntament amb l'absis de l'estança XVI, i les estances XVII a XXI, van ser concebudes com a termes. La calefacció del sòl, no obstant això, no es va utilitzar mai.

Les estances XVII a XXI solament poden comparar-se pels seus fonaments. Les estances XIX a XXI tenien també hipocaustos.

Les estances XXI a XXVI corresponen a la segona fase de construcció i formen una petita instal·lació termal amb *frigidarium* (XXII), *tepidarium* (XXV),



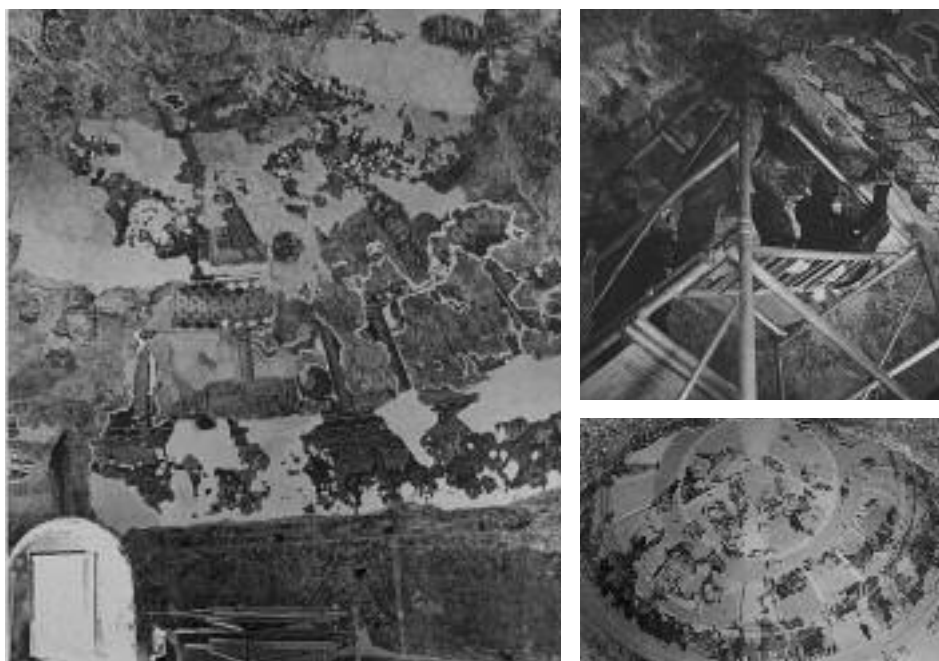
A l'esquerra, vista aèria del conjunt a mitjan anys vuitanta. A la dreta, Aspecte que presenta l'edifici actualment després de la remodelació realitzada l'any 1987.

caldarium (XXVI) i *praefurnium* en l'estança XXVI. Les termes es van utilitzar intensament i en l'Edat mitjana es va construir damunt d'elles.

Les estances XVII a XXI són segurament un annex a les termes, però no van ser utilitzades com a habitacions fins a l'Edat mitjana.

El monument de Centcelles és l'edifici més significatiu dels conservats de l'època romana tardana a la Península Ibèrica. La forma de l'edifici en el primer projecte pot considerar-se com una vil·la porticada i en virtut de la transformació de l'estança de la cúpula en un mausoleu imperial, ha de suposar que es tracta eventualment d'una casa de camp imperial o d'una vila per a caçar. Estances solemnes i voltades per a recepció i trànsit, amb nínxols rodons, es troben ja en el palau de l'emperador Dioclecià a Spalato. És indubtable la influència del territori oriental de l'imperi en la construcció de la cúpula. És fins ara la primera aparició d'aquest gènere de construcció a Occident.

Coneixent la forma de les estances interiors dels grans mausoleus centrals, tal com existeixen en els mausoleus de l'emperador Dioclecià, de Ròmul, d'Elena o del gran edifici central en la necròpoli paleocristiana de Tarragona, és comprensible l'elecció de l'estança central de la cúpula de Centcelles com a mausoleu. La construcció de la cambra inferior, què és accessible des de l'estança interior, ofereix una particularitat dins d'aquesta sèrie de monuments i s'explica relacionat amb l'enterrament. L'exemple d'un Gran Mausoleu Central amb una cripta per a



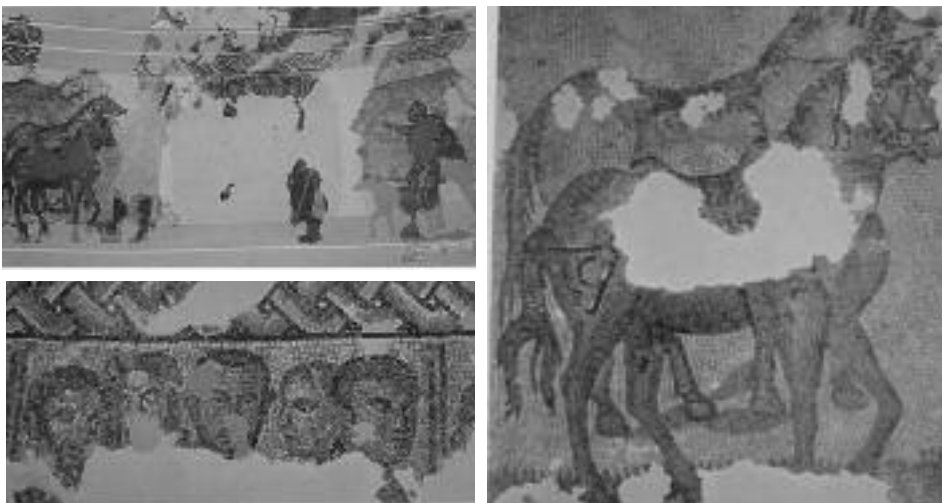
Esquerra dalt: estat dels mosaics de la cúpula l'any 1960 en iniciar-se en la restauració. Dreta dalt, treballs de fixació i conservació en la sanefa d'òvuls i escates; al mig, visió de la zona nord-est dels mosaics de la cúpula, una vegada acabada la seva restauració (1985).

la col·locació de sarcòfag, es va trobar fa anys a Las vegas de Pueblanueva (Toledo). També allí la cripta és accessible des de l'estança interior per una escala.

LA CÚPULA DE MOSAICS

La cúpula de mosaics ha sofert bastantes destruccions; no obstant això, pot apreciar-se en el fonamental el pla antic de les seves escenes. Els mosaics estan distribuïts en tres zones, separades mitjançant bandes horitzontals d'ornamentació. En la zona inferior podem veure una representació de caça de més de 34 metres de llarg i en la zona central escenes de l'Antic i el Nou Testament; en la superior, en els espais diagonals, personificacions de les estacions de l'any, el punt central del qual el constitueix en cadascuna una figura entronitzada sobre una càtedra. Del medalló central del zenit, que està molt deteriorat, només s'han conservat en la vora els caps de dos personatges.

De la representació de la caça, que abans constava de sis escenes, només en queden cinc. Quan s'entra dins del monument, es troba un davant d'un grup de caçadors en actitud de descans orientats cap al centre en el qual s'hi troba el caçador major, com a figura central, enmig dels seus companys. Un ajudant condueix des de la part esquerra, en direcció al grup, dos cavalls guarnits, un amb la marca «LC». A la dreta es troba un esquivador amb els gossos, que amb la mà dreta aixecada, dóna el senyal que tot està ja disposat per a la caça. El cap del caçador major es destaca del conjunt gràcies a la seva posició frontal, als seus grans ulls que miren cap amunt i a la utilització de tesselles molt petites en la seva figura, la qual cosa li dóna una gran qualitat. Cap a la dreta, és a dir cap



Esquerra dalt, grup central dels caçadors i els seus ajudants en l'eix nord. Esquerra baix, caps dels caçadors. Al centre el retrat del Dominus. Dreta: els dos cavalls que flanquegen al grup de caçadors. En la sella del primer, que pertany al propietari, destaquen les tesselles dorades i la marca LC.



Dalt de tot, un esquivador amb un bastó i el cuidador d'un gos, tots dos responsables del transport de la cacera. El cap de l'esquivador. Al centre, un grup d'esquivadors amb els animals carregats. Fragment de la confrontació amb el senglar i dos cavallers encaminant-se cap a la vila. Un grup de cinc ajudants portant les xarxes. A baix a l'esquerra, una visió general de la gran escena de la batuda dels cérvols, en el centre destaca el Dominus, i es pot veure a l'esquerra, el genet encaputxat. A baix al mig, dos mossos transporten la cérvola morta, i el genet encaputxat. A baix a la dreta, una representació de la vila, limitada amb dues sanefes.

a l'est, continua amb la partida de la caça, amb els esquivadors amb els gossos i els ajudants que porten muls carregades amb xarxes, així com una escena gairebé destruïda, amb dos genets que saluden cap endarrere. A l'esquerra, és a dir, a l'oest del grup de caçadors, podem observar cinc ajudants que porten una xarxa i aparells per a construir un camí de fugida pel qual els animals han de ser empesos durant la caça; a continuació hi ha una batuda a cavall i a la gropa de la seva muntura es repeteix la marca «LC», en la qual dos grups, cadascun format per un cérvol i dues cérvoles, són empesos per un d'aquests camins de fugida cap a una gran xarxa. El segon genet es cobreix amb una túnica marró de coll ample i porta una caputxa, i segueix a l'amo cap a la dreta, però girada el cap en direcció contrària. Sobre l'entrada, al sud, enfront del grup de caçadors en actitud de descans, es troba la representació d'una gran vila, cap a la qual es dirigeixen des del costat dret dos ajudants amb un mul sobre el qual va una cérvola morta; els que venien de l'esquerra i completaven al quadre s'han perdut.

Una sanefa trenada i una altra ondulada separen la representació de la caça dels compartiments de la zona central amb escenes de l'Antic i el Nou Testament, que originàriament eren 16, separades entre si per columnes jòniques en espiral. S'han conservat restes de dotze escenes, de les quals fins ara han pogut identificar-se'n nou. Començant pel costat sud, damunt de l'entrada, les escenes en ordre consecutiu són les següents:

— Escena gairebé totalment destruïda.

— Adán i Eva. S'ha conservat la cama dreta i part del tronc d'Adán, amb algunes tesselles verdes que corresponien a la fulla de parra i que testimonien la suposició de què es tracta d'Adán.

— Daniel en la fossa dels lleons. Es conserven parts del cos nu de Daniel, amb les mans elevades en actitud d'oració, i un dels lleons a baix a la dreta.

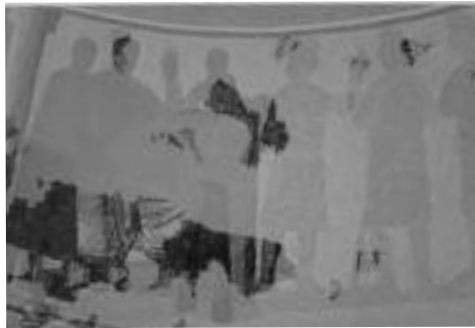
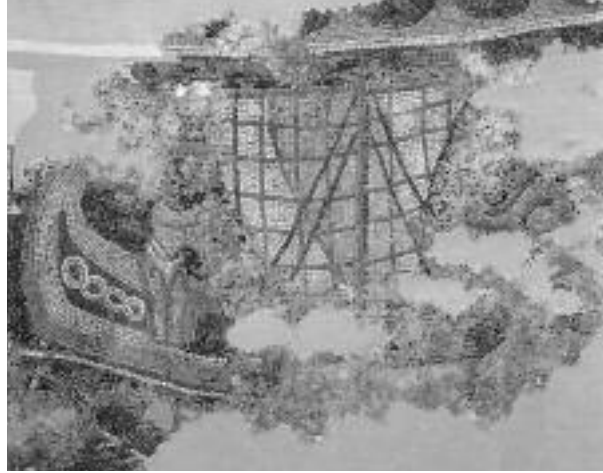
— Escena no identificada. A la dreta, una càtedra sobre la qual s'hagi assegut un home; en el centre, cap a l'esquerra, hi ha un pastor amb bastó i a l'esquerra més al centre, una dona que mira al pastor.

— Jonás sota el fullatge d'una carabassera. Es conserven les cames plegades d'un home descansant i restes de la carabassera.

— Restes no identificades. Si es tractés d'un cicle sobre la vida de Jonás podríem suposar que es tracta aquí del moment en què Jonás és llançat per la balena.

— Moment en què Jonás és tirat a la mar. Es conserva el bot de vela ocupat per dues angelotes i restes del cos de Jonás, que cau a l'aigua.

— El Bon Pastor. S'han conservat el cap i molt poques restes del xai que el pastor porta sobre les espatlles. A baix, a la dreta, hi ha un tronc d'arbre i les potes d'un xai. Aquesta escena del Bon Pastor, en contrast amb les altres, estava emmarcada amb columnes blanques, que també apareixen en la part sud en el compartiment de davant i, a més, està emmarcada per dues fileres de tesselles daurades i tenia un fons daurat en la part superior. Es troba a més en un eix de l'edifici, just enfront de la persona que entra, eix que es continua en l'escena superior del tron i en el medalló del Zenit, els quals es trobaven també sobre el fons daurat. No pot sorgir cap dubte que existia una relació entre ells, ja que la posició del Bon Pastor sobre el caçador major indica que aquest era cristià i també el propietari del mausoleu.



A dalt de tot a l'esquerra, el lleó i una columna espiral, un detall de l'escena de Daniel a la fossa. A la dreta, l'episodi bíblic del profeta Jonás. Al mig a l'esquerra: cara del Bon Pastor, a l'eix nord del fris intermedi. Al mig a la dreta, l'Arca de Noè. Baix esquerra, els tres joves hebreus davant de Nabucodonosor. Baix dreta, els tres joves en el forn, damunt la sanefa de cercles i escates.

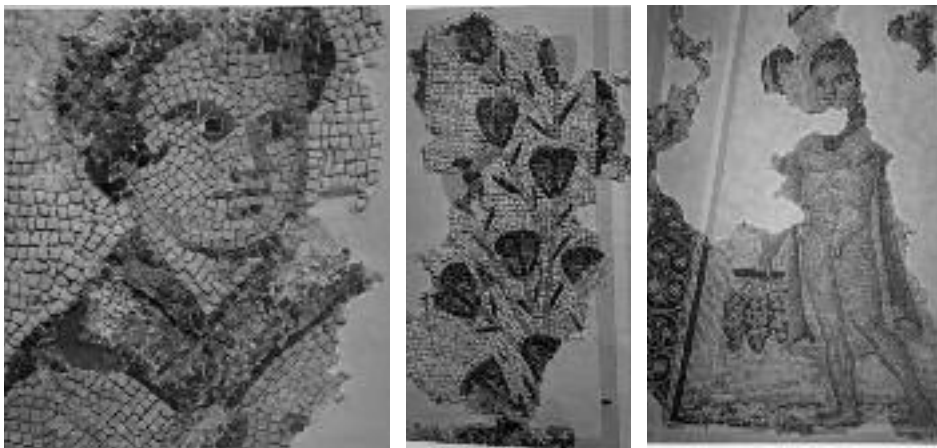
— L'Arca de Noè. Es tracta d'un bagul fet de fusta, que navega per l'aigua.
— Negativa a adorar el bust de la figura d'or. A l'esquerra està assegut Nabucodonosor; a un costat d'aquest es troben restes de dos criats del palau, figures bastant més petites. Han quedat restes de la figura d'or sobre un pedestal i a la dreta hi ha restes dels tres joves.

— Resurrecció de Llätzer. Es conserva part del rostre i del braç dret de Crist, així com els pilars i parts del frontispici del sepulcre on es trobava Llätzer.

— Els tres joves en el forn. Sota estan les restes del forn en forma de banera i amb una boca per on encendre'l. En el forn, entre les flames, les restes de dos joves en vestit frigi i un cap de l'àngel que es dirigeix cap a ells. Des de les dues escenes que seguien està tot destruït.

En la tercera zona, que està separada de les escenes bíbliques per un ample dibuix imbricat, tenim en els espais diagonals, emmarcats per bandes ornamentals, representacions de les estacions de l'any i, entre elles, grans escenes el punt central de les quals està constituït per una figura entronitzada en una càtedra. De les personificacions de les estacions que es troben sobre fons blanc, s'han conservat, del noi que representa la primavera el cap, part del cos nu i del braç dret alçat. A l'esquena portava una capa subjecta sobre el pit mitjançant una joia. A baix a la dreta hi ha un camp amb lliris. De la figura de l'estiu solament queda una gavella de blat en l'angle superior dret i part d'una sabata vermella. El noi que representa la tardor se'ns presenta nu i porta també una capa cordada sobre el pit amb una joia rodona quedant d'aquesta manera la seva esquena coberta i el cos com emmarcat per tots dos costats: del seu braç dret pengen de la seva mà un pal amb tres raïms. La figura de l'hivern s'ha perdut.

Les escenes de trons es caracteritzen perquè estaven emmarcades per dues filades de tesselles daurades i tenien també en la meitat superior un fons daurat.



D'esquerra a dreta, cap del representant de la primavera;
flors del panell de la primavera i representació de la tardor en
el registre superior.

L'entronitzat es troba aproximadament en el centre d'una elevada càtedra orientada cap a l'esquerra, mentre que la part superior del cos i el cap estan disposades de manera frontal. El cap de l'entronitzat està formada en les dues escenes de les quals s'han conservat restes, per tessel·les molt petites, de manera que poden considerar-se com a retrats. A la dreta, és a dir, darrere de l'entronitzat, es troben dues o tres figures que segurament corresponen a ajudants i a l'esquerra hi ha de 2 a 4 persones que prenen part directament en l'escena.

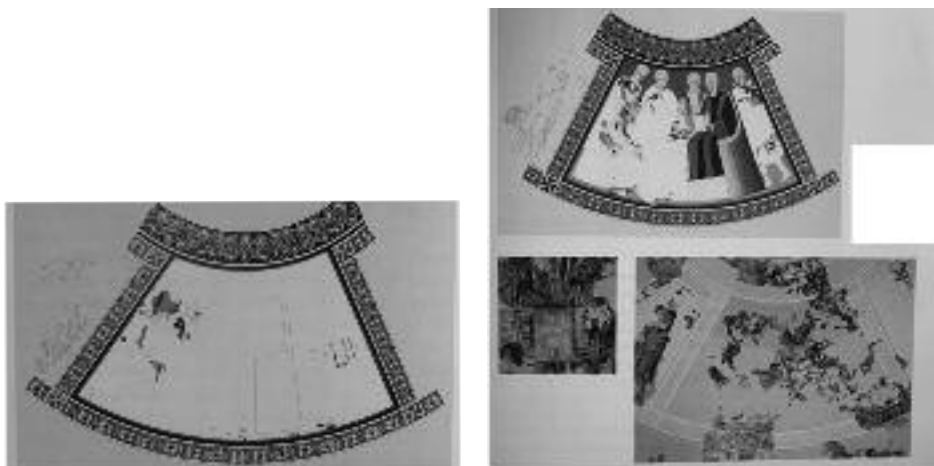
Les escenes del tron sobresurten de totes les altres escenes de la cúpula per la riquesa i selecció dels colors dels vestits de les persones representades. El color del vestit, sens dubte una dalmàtica, de la persona asseguda en el tron i per sobre del Bon Pastor (costat nord), és blanc amb amplíssims *clavi* daurats i galons en les mànigues, que per la part de fora porten rivets de color porpra. Iguals colors i galons porta el vestit de l'emperador Septimi Sever en una pintura que s'ha conservat, i sabem que la *vestis alba triumphalis* que portava l'emperador bizantí en les festes eclesiàstiques de major relleu tenia aquests mateixos colors. En una altra escena (costat sud) es repeteixen les mostres dels *clavi* i la sanefa de les mànigues sobre el mateix vestit blanc en colors marrons que van matisant-se cap al violeta. En la tercera escena (costat oest) el personatge assegut en el tron porta en canvi un vestit d'un intens color blau, mentre que els galons estan formats per bandes daurades i vermelles alternades. La quarta escena del tron (costat est) està gairebé totalment destruïda. En representacions



Esquerra, dibuix de l'entronitzat de l'eix nord, «escena amb Hermes». Cap de l'Hermes i restes de l'entronitzat. Dreta, dibuix de l'entronitzat de l'eix sud, nomenada «escena amb Mappa». Detall del «Mappa» que subjecta l'entronitzat. Fragment de la vora del vestit i de les sabates vermelles del personatge de la dreta.

imperials fan també pensar les teles adornades amb serrells i dibuixos daurats i porpres que es repeteixen en tres quadres, els portadors dels quals les sostenien de tal forma que cobrien amb la tela els avantbraços i mans.

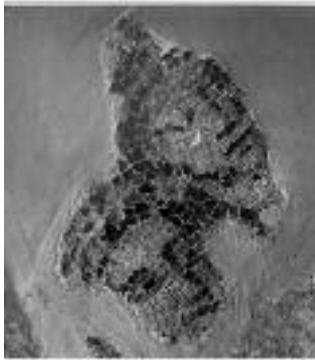
Desgraciadament aquests quadres estan tan deteriorats que no pot desxifrar-se l'acció i molts detalls. En aquest cas (costat nord), el personatge assegut en el tron sosté amb totes dues mans, a l'altura del pit, un objecte que no pot



Esquerra, dibuix de l'entronitzat de l'eix est anomenat «escena amb guerra». Dreta, dibuix de l'entronitzat de l'eix oest anomenat «escena amb lector». Detall del «volum». Vista general del mosaic de la «escena amb lector».

identificar-se clarament; en un altre (costat sud) sosté una tela estreta, que s'assembla a un manípulo entre els dits de la mà esquerra, tal com més tard sabem que ho porten els sacerdots en la missa, mentre l'home que està dret al seu costat amaga les seves mans sota una tela entreteixida de fils blaus or i porpra i dues sabates que porta són de color vermell. Solament en el quadre del costat oest queda l'escena més clara. Aquí el personatge assegut en el tron sosté amb totes dues mans un rotllo obert entre si, tal com el veiem en els sarcòfags en els quals el difunt es representa d'aquesta manera. Una segona persona amb vestidura blanca es veu clarament que està dialogant amb el del tron. També un nen estira la seva mà dreta cap al lector. Com les composicions dels trons són més grans i més altes que les de les estacions de l'any i, com les del medalló del zenit, estan també decorades amb fons daurat, hem de suposar que les escenes es desenvolupen en regions celestials.

De l'escena del zenit, que està emmarcada per una banda d'espitals en forma de «S» contraposades i per un filet que tenia també un fons daurat, s'han conservat en la part esquerra els caps i fragments de la túnica verda de dues figures. No se sap si una filada de tesselles blanques va pertànyer a una figura que es trobava en el centre. Es tracta clarament d'una escena que hauríem d'imaginar desenvolupada en el cel, però que ja no es pot reconstruir. Sota el mosaic de la cúpula hi havia uns quadres pintats emmarcats en un fris de meandres i



Dalt, dos caps únics, restes del medalló central. Baix, per sota del mosaic es veuen les pintures al fresc: una casa d'una vil·la i el cap d'una dama amb diadema de perles, arrecades i un collaret.

separats al seu torn per columnes, dels quals solament es conserven unes petites restes (retrat d'una dama amb diadema de perles, un paisatge urbà, una escena de caça amb antílops). Les restes de decoració en mosaic en les mitges cúpules dels nínxols a la cantonada estan molt deteriorades. Sota aquesta zona no van poder distingir-se més restes de pintura o revestiment de les parets.

El descobriment de Centcelles es va fer públic oficialment pels voltants de 1900, a partir d'aquest temps el mosaic de Centcelles no ha deixat de despertar l'interès dels investigadors; i especialment, Doménech i Montaner. Aquest últim va signar, ja l'any 1931, una monografia en la qual representava la sala principal com un baptisteri.

Corrien els anys trenta quan va sorgir la idea que podia tractar-se d'un mausoleu. Van ser Junyent i Serra Vilaró els que insistien en aquesta hipòtesi, una vegada aplanat el camí per Gudiol. Aviat subscriuria les seves idees el jove Helmut Schlunk, llavors conservador del Museu Arqueològic de Berlín, que va visitar per primera vegada el monument de Constantí l'any 1931. Uns anys després, en 1942 i en 1953, Campruví publica uns meritoris treballs, malgrat l'esforç que suposava estudiar els mosaics de la cúpula en el desastrós estat en què es trobaven llavors. Durant aquell temps Schlunk, profundament impressionat per la seva vàlua artística i pel fascinant testimoniatge històric i iconogràfic que podien contenir, va treballar amb afany per a aconseguir unes condicions adequades que possibilitessin una recerca sistemàtica. El seu esforç es va fer feliçment realitat quan l'any 1959 i sota la direcció del mateix Schlunk, l'Institut Arqueològic Alemany va adquirir el monument.

Partidari del corrent que definia la sala amb cúpula com un mausoleu, Helmut Schlunk especifica que era un mausoleu imperial i fins i tot va nomenar el possible destinatari. Aquesta proposta, que va mantenir certament amb cautela, s'ha erigit

en el centre de totes les consideracions plantejades posteriorment per altres investigadors.

En primer lloc, el Dr. Theodor Hauschild exposa, en les seves observacions sobre l'arquitectura de Centcelles, que la configuració del seu cos central, és el resultat d'un bruscat canvi de propòsits. Diu Hauschild que la sala principal estava destinada a ser conjuntament amb la contigua estança quadrilobulada, el centre d'una sumptuosa vil·la tardoantiga, però abans que conclogués la seva construcció es va convertir en un monument funerari. Per això les estructures veïnes no es van acabar mai, es va aïllar la sala amb cúpula i en el sòl es va instal·lar improvisadament una cripta. Curiosament després del condicionament descrit sembla interrompre's la història de la població de Centcelles. En tots aquests esdeveniments històrics també va participar el Dr. Achim Arbeiter.

D'altra banda, l'adaptació d'aquest canvi en algun moment del segle quart, comentat ja per Hauschild sobre la base de les seves recerques arqueològiques, té el suport de la decoració musiva. La combinació temàtica d'una cacera, els episodis bíblics, les estacions de l'any personificades i unes imatges de textos àulics imperials altament significativa d'un període molt determinat. Ens referim als anys en què la iconografia tradicional i especialment la imperial es va veure afectada per la profunda transformació que havia provocat el reconeixement del cristianisme per part de l'emperador Constantí el Gran (306-337), reconeixement que van confirmar els seus fills i successors. La cacera a més no és imaginable sense el procedir dels sarcòfags anomenats de «batuda de cacera» que van començar a esculpir-se pels voltants de l'any 300 i que van estar molt en voga a partir del 325-330; l'últim exemplar conegut es va treballar en el decenni 370-373.

Els citats sarcòfags de batuda de caça s'esculpien o es fabricaven a Roma i es distribuïen per Itàlia, la Gàl·lia i Hispània. Analògament i dins de les fonts d'inspiració cristiana, les imatges bíbliques del monument ens ressonen del món iconogràfic que prolifera en les catacumbes i en els sarcòfags paleocristians de Roma.

Una vegada anunciades aquestes qüestions i tenint en compte que els quadres bíblics de Centcelles són únicament el testimoni de la fe cristiana del destinatari i la seva perspectiva de salvació, podem formular una sèrie de



Sarcòfag de «batuda de cacera». Actualment en el Museu d'Art Cristià d'Arlés.



Relleu sepulcral de Vellatri amb cinc temes bíblics que també apareixen a Centcelles.

preguntes vinculades a les zones més enigmàtiques: quin és el sentit del tema cinegètic a Centcelles i quin paper realitza el Dominus? qui és l'emperador o qui són els emperadors del registre superior? quina relació existeix entre l'esfera imperial i el Dominus de la cacera? qui és el patrocinador i qui és el destinatari de l'edifici sepulcral? quin missatge iconogràfic ens donen els mosaics sobre si mateixos i les seves circumstàncies històriques?

Als al·ludits sarcòfags apareixen un bon nombre de mosaics de paviment amb el tema lúdic, escenes com la trobada amb un senglar o la batuda dels cérvols; i és indubtable en aquests sarcòfags, en els quals la batuda constitueix la versió de Centcelles, reproduïx al seu torn unes importantíssimes novetats enfront dels sarcòfags.

En aquelles versions escultòriques sepulcral es presentava l'amo o el difunt en ple apogeu de la caça, fruit del moment dramàtic, acorralant els animals amb la xarxa. Abunden els cérvols extenuats o morts, perseguits o amenaçats per la gossada, caiguts a terra i travessats per les llances, mentre l'amo alça la mà dreta amb un gest de triomf. A Centcelles l'esquema bàsic és semblant però salta a la vista que l'acció ha perdut tota la seva violència. El contrast és veritablement



Sarcòfag romà on apareix en l'extrem dret la figura del genet encaputxat.

sorprenent. D'un costat, el nostre Dominus està pujat a cavall, porta una roba ostentosa què és inadequada per a la cacera. A més, roman estàtic, no adopta una actitud triomfant, ni dedica cap atenció a l'envolta, sinó que aliè al seu entorn mira de cara a l'espectador. La seva quietud es transmet a tota l'escena, de tal manera que ens sembla impropri nomenar-les «batuda» i els fets continguts són francament tranquils; no s'adverteixen ni armes ni gossos, i els cèrvols estan drets, sans i estalvis. S'evita així tota al·lusió a la mort material i visible. A la batuda de Centcelles el Dominus s'orienta com un vencedor. Per contra, l'escena veïna per l'esquerra, que representa el transport a la vil·la de la cèrvola morta i oberta en canal, es desenvolupa en sentit invers, és a dir, en «direcció dels vençuts». Sembla com si la pacífica figura de l'amo, envoltada dels sis cèrvols, escapés, per dir-ho d'algun manera, de la mort, recreada en la imatge contigua.

En efecte, el segon genet, únic personatge encaputxat de tot el fris i al qual veiem «cavalcant» entre totes dues escenes, es revela com a emissari de la mort. Tant és així que segueix l'amo cap a la dreta. És més, gira el cap enrere, en direcció a la cèrvola morta. Aquest gir sembla una innovació iconogràfica i aconsegueix crear una notable tensió entre les dues escenes adjacents. Per tant, la seva inclusió en el quadre i la seva mateixa factura reclamen una explicació.

Comencem per precisar que és aquest genet encaputxat el qual ens proporciona l'argument més contundent a favor de la interpretació funerària del fris inferior. En primer lloc, mai apareix en els mosaics cinegètics de paviment domèstics i lúdics, encara que sí que participa de la iconografia més seriosa dels sarcòfags de «batuda de caça». En aquesta mena de sarcòfags el trobem gairebé regularment com una petita figura que a la capçalera de la cacera es veu en actitud estranya i absent. Podria tractar-se d'un genius cucullatus, un geni que porta caputxa, igual que Telesfor, i que segons opinions autoritzades representa l'emissari de la mort (Andreae). El nostre genet encaputxat exigeix una identificació anàloga. Ara bé, existeixen substancials diferències entre aquest personatge i els genis dels sarcòfags. El tenebrós genet de Centcelles no va davant sinó darrere i s'aparta manifestament del Dominus quan mira cap a la cèrvola abatuda, únic lloc del fris on es fa ostensible la presència de la mort, quedant perquè l'amo i tot el seu entorn exempt de la imputació. Com sabem que el Dominus és el



Trobada amb el senglar en el sarcòfag del Meleagre en Eleusis.

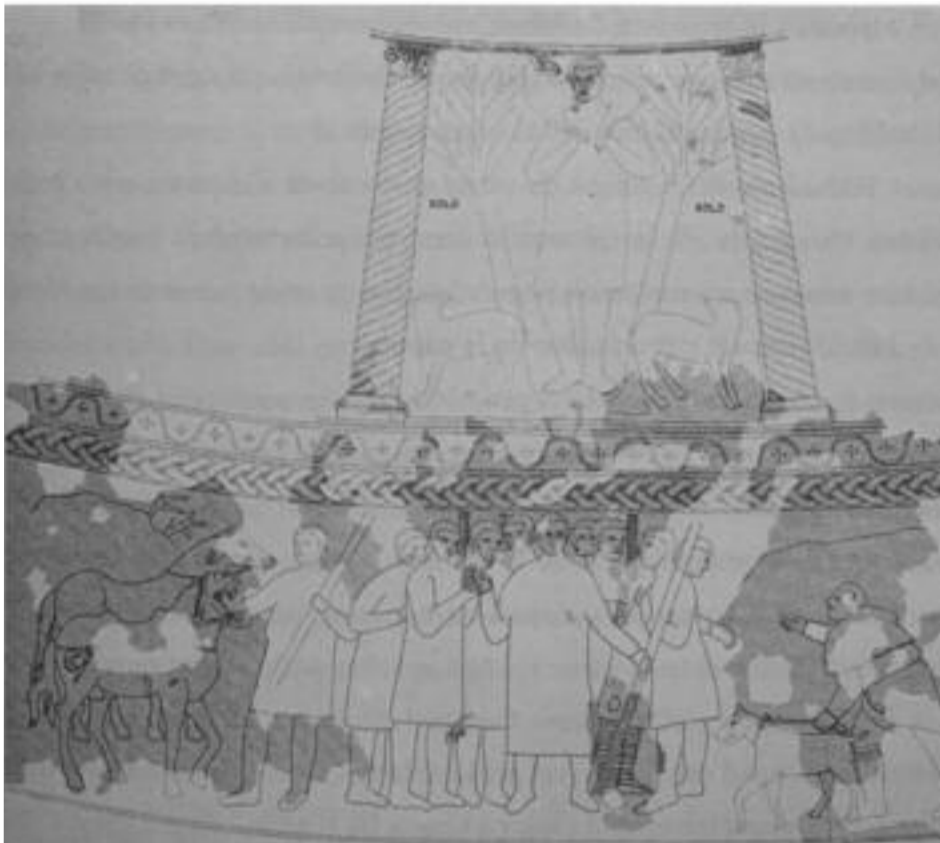
difunt titular del monument fúnebre, arribem a la transcendental conclusió que l'artista de la cúpula procura representar-lo distanciat de la mort corpòria invisible, desviant fins i tot l'actuació del seu emissari.

Aquest afany no té precedents ni paral·lelismes iconogràfics. El tracte que dóna aquí a l'amo destinatari de Centcelles ho aparta rotundament dels titulars aristocràtics dels sarcòfags. De tota manera, sent aquells sarcòfags de tradició pagana i el difunt de Centcelles, d'acord amb els quadres bíblics del seu edifici sepulcral, un cristià, potser queda justificada la seva diferent actitud al capdavant de la mort. Suposem que el Dominus de Centcelles es movia en un grup social, els integrants del qual no eren «mortals comuns», és a dir, pertanyien a l'àmbit imperial que, com ja sabem, domina el registre superior de la cúpula.

Les restants imatges de l'anella cinètica semblen majoritàriament peces de gènere destinades a completar l'entorn iconogràfic. No obstant això, hi ha dues representacions més de l'amo que són dignes de la nostra atenció. En el sector sud oest apareix muntat a cavall al costat d'un genet, una altra vegada passat fins i tot amb el seu gest de triomf, que aquí sí que ho caracteritza. Però el més impactant és, si això és possible, la seva presència en el grup central de caçadors de l'eix nord, una composició que es distancia molt sensiblement tant dels mosaics de paviment com dels referits sarcòfags. En aquest quadre el Dominus, amb vestit llarg pronuncia una allocució. El discurs no vol captivar solament als seus companys de la imatge musiva, si no també al públic que podria congregarse als seus peus en l'edifici sepulcral. El tema d'aquest discurs l'explica la seva mirada, que ha elevat cap a les altures en actitud de qui parla del més enllà. Seguint el camí imaginari que ens marquen els seus ulls, trobem primer el Bon Pastor i, a la cúpula, el medalló de fons daurat. Obviament, l'amo difunt té la mirada fixa en aquella representació culminant de tot el programa, és a dir, el cel, i la seva pròpia residència eterna. D'allí és on part la seva inspiració i allà és on, pot ser, estava descrita el seu propi acolliment a les regions eternes. Aquest últim punt no ho sabrem mai amb certesa, per què del contorn celeste del Zenit res més queden les restes de dues figures laterals i de vestimenta blanca d'una suposada figura principal, davant d'un fons lluminós. Insistint en aquestes especulacions, afegirem que en època pagana alguns emperadors s'havien adjudicat un rang diví, que era ratificat a la seva mort per l'apoteosi, o esvaïment cap als déus. Els seus successors cristians, temorosos del sacrilegi que era la divinització en aquella religió monoteista, s'acontentaven de ser vicaris de Déu, si bé van conservar la idea de tenir assegurada pel més enllà la «claredat eterna» (Constanci Clor, mort l'any 306), la «llum celestial» (Julià l'Apòstata, l'any 363) o la «llum eterna» (Teodosi, en el 395).

En tot cas, l'actitud del nostre *dominus* és terminant. La seva interposició entre l'observador i el cel, hàbil utilització de les peculiars possibilitats que brinda una cúpula, li confereixen a més una autèntica exclusivitat davant del públic; manté amb allò diví un contacte preestablert, immediat i inspirat. Per tot això, veiem a contrallum de nou, un possible vincle de l'amo amb l'esfera imperial.

La proximitat de les escenes que van representar els gaudis de la vida, com la cacera i les representacions de l'Antic i el Nou Testament, ens recorda la disposició de la cúpula de mosaics del mausoleu de Santa Constança, a Roma, que només coneixem a través de dibuixos. En la seva part inferior es veuen escenes



«Adlocutio» de l'Arc de Constantí a Roma. Dibuix del grup de caçadors de Centelles presidit pel Bon Pastor.

de pesca i sobre elles, en canvi, representacions de l'Antic i el Nou Testament. Per a algunes de les escenes de la cacera coneixem bons paral·lels en mosaics de paviment, a pesar que aquests mai posseeixen la mateixa harmonia que es dona en aquelles entre el paisatge i les figures. És obvi que van ser els mateixos cartons els que es van emprar en els mosaics de paviment i els que es van usar en les representacions del mosaic de la cúpula. L'elecció de les escenes bíbliques, el motiu de les quals és la salvació miraculosa, indica igualment que la decoració de mosaic va ser creada per a un mausoleu. El canvi de colors del fons d'aquestes escenes, en les quals a un camp blanc sempre segueix un de color verd, blau o vermell no s'ha trobat fins ara ni en mosaics ni en pintura. L'enquadrament de les escenes per columnes el coneixem dels sarcòfags i, sobretot, dels vidres daurats.

En primera línia, l'or representa aquí llum. Aquest fons d'or no consisteix, en tot cas, en la seva majoria en quadres d'or, sinó en parts iguals de quadres negres, grisos platejats, marró grisenc i daurats, la qual cosa presta a la superfície una acció de conjunt mat i fa que els quadres d'or brillin aïlladament segons la incidència de la llum. L'or, utilitzat aquí com pintura, és al mateix temps, aportador de llum, no representa però, llum corrent de dia, sinó llum metafísica, llum del paradís, llum que no és d'aquest món.

Com les persones assegudes en els trams a les regions celestials, que realitzen actes solemnes, porten vestits els colors dels quals, en part, estaven certament reservats a l'emperador, mentre altres participants li tributen honors amb les mans cobertes, caldrà preguntar-se si no són aquí representades persones imperials. Pel que sembla no es tracta d'escenes cristianes. Mentre els emperadors romans eren col·locats després de la seva mort entre els déus, no es va prohibir als emperadors cristians rebre honors després de morts. Ja Eusebi ens refereix com els romans després de la mort de l'emperador Constantí el Gran van erigir una estàtua per poder honrar-lo després de mort igual que en vida; van pintar una imatge del cel i van col·locar a l'emperador sobre la volta celestial com descansant tranquil a les regions etèries. Aquesta tradició, segons la qual l'emperador és nomenat després d'un just i bon govern a continuar regnant amb Déu després de la seva mort, va romandre viva a Bizanci durant molt de temps. Aquestes representacions hem d'esperar trobar-les en els mausoleus imperials. «Centcelles».

Com que els treballs i esforços per interpretar aquestes escenes no estan acabats, en tindrem prou amb aquestes indicacions. Si aquest mausoleu va pertànyer a algun afí a la família imperial, només podria atribuir-se a Constantí, fill de Constantí el Gran, que en la seva fugida a Espanya l'any 350, a causa de l'alçament del nou emperador Magnenci, va ser assassinat a Elna, als Pirineus, i al qual el seu germà Constanci va erigir un mausoleu entre els anys 353 i 357. Quant a data, aquest monument pot atribuir-se amb seguretat a l'època de Constantí; queda per examinar encara a consciència si l'estil dels mosaics permet situar-lo exactament en aquests anys.

L'execució de la cúpula de mosaics ha d'atribuir-se a un taller transhumant. Restes de tallers van poder ser identificats en adjacents.

En els mosaics de la cúpula de Centcelles, l'extraordinària qualitat de la qual només ha pogut comprovar-se clarament després de la neteja dels últims anys.

Jo, Lluís Papiol Molné, vaig tenir l'honor i la satisfacció que em va brindar l'Institut Arqueològic Alemany, i molt especialment el professor Schlunk i el Dr. Hauschild de poder treballar i aprendre la tècnica de restauració que em va brindar mister Hawkins, què va ser el restaurador de mosaics a Istanbul. Tenim un dels més importants monuments de l'època paleocristiana. Escenes monumentals de l'Antic i Nou Testament, com ara les que adornen les grans esglésies de l'emperador Constantí, no se n'han conservat en cap altra part. Però sobretot la cúpula de mosaics ens proporciona la successió d'escenes pròpies d'un mausoleu per a un dels grans personatges de l'imperi en el qual escenes profanes i cristianes i s'uneixen en l'harmonios conjunt oferint un testimoni únic d'aquells pocs decennis en els quals la religió de l'estat romà i el cristianisme nouvingut en poder coexistien i gaudien d'anàleg prestigi.

La cúpula de la vila romana de Centelles constitueix el complex més antic del seu gènere amb clara empremta cristiana; és l'única, a més, que es remunta al segle IV, el mateix que presència l'emancipació del cristianisme. Ni Itàlia ni les terres d'Orient, les dues especialment riques en testimoniats cristians, poden presumir d'una obra de la mateixa antiguitat i de característiques semblants. Ens trobem doncs, davant d'un monument que marca un punt decisiu a la història de l'art, el més important de tots els que s'han conservat i l'únic que continua totalment dempeus de la Hispània cristiana.

Per tot aquest interessant conjunt arquitectònic, artístic, cultural i religiós, nosaltres els constantinencs i constantinenques ens sentim molt honorats i satisfets i agraïts de posseir en el nostre municipi aquesta interessant joia cultural de l'antiguitat que és el mausoleu de Centelles.

Fruit d'aquest patrocini cultural que és aquest interessant article que ara presentem. Per a portar-ho a terme es va sol·licitar el concurs de dos membres que van ser de l'Institut Arqueològic Alemany íntimament vinculats al monument mausoleu de Centelles. El primer és el Dr. Theodor Hauschild, col·laborador de Helmut Schlunk, en l'època que van fer els treballs arqueològics en Centelles i després rector de l'Institut de Lisboa. La llarga trajectòria del Dr. Hauschild en l'àmbit de l'arqueologia ha quedat plasmada en nombroses monografies i estudis.

I també conjuntament amb el Dr. Hauschild, el doctor Achim Arbeiter, que recopila i elabora els textos llegats pel professor Helmut Schlunk, i com a continuador de la recerca que aquell havia iniciat, exposa aquí les seves pròpies tesis sobre la iconografia dels mosaics, principalment en els quatre escenes amb els personatges entronitzats.

El llibre «La Vila romana de Centelles» realitzat pels doctors Theodor Hauschild i Achim Arbeiter, ve a realitzar un buit inexcusable en la bibliografia destinat a donar a conèixer la nostra història. Resultat de llargs anys de recerca i seguint el camí de Schlunk, aquesta monografia sobre la vila romana de Centelles contribueix indubtablement a donar a conèixer millor al gran públic un dels conjunts monumentals més significatius del nostre país què és Catalunya.

Els textos del llibre d'aquests especialistes van precedits per un pròleg del professor Eduardo Carbonell, el qual uneix a la seva reconeguda autoritat acadèmica la seva condició de Director General del Patrimoni Cultural de la

LA TEORIA DEL PROFESSOR HELMUT SCHLUNK SOBRE EL DESTINATARI

És molt important que dediquem atenció al suggeriment de Helmut Schlunk adherint-se a la idea que la sala amb cúpula de Centcelles era un mausoleu. Schlunk proposa que fos identificat com un sepulcre de caràcter imperial i nomena un aspirant a la titularitat, Constant, el més jove dels fills que van succeir a l'emperador Constantí el Gran com *Augusti*, i que després seria coemperador i únic sobirà de l'Imperi occidental des de l'any 337 fins al 350.

Helmut Schlunk exposa i arriba a conclusions importants que preparen el camí per a les recerques, i perquè van poder desentranyar totalment la identitat no ja de l'amo sinó del patrocinador de la cúpula.

El primer pas que va donar Schlunk va ser estudiar les circumstàncies de la mort de Constant. un repàs a les últimes residències imperials el posa davant de la incògnita, pertinaç fins ara, del lloc on podria estar enterrat aquell sobirà.

Se sabia que, a la probable edat de 30 anys, Constant va haver d'emprendre la fugida davant dels esbirros de l'usurpador Magnenci. Aquest últim s'havia alçat a la ciutat gal·la d'Autum, el dia 18 de gener del 350, aprofitant el malestar generalitzat que va causar la desafortunada gestió del jove Constant. Magnenci va triar precisament una excursió cinegètica de l'emperador per a portar a terme el cop. Constant intenta fugir a Espanya, però va ser interceptat i mort a Elna, en els contraforts del Pirinenc oriental. A partir d'aquell moment es perd tot rastre de l'assassinat.

Setze segles més tard, Schlunk dictamina que l'edifici de Centcelles podria molt bé ser el sepulcre de Constant. Raons no li faltaven. En realitat, complia tots els requisits que atorgaven versemblança a la seva idea: la cronologia coincideix, es troba situat geogràficament en la prolongació directa del recorregut del fugitiu, la seva espaiositat es correspon amb la dels mausoleus imperials tardoantics (circulars o octogonals, amb cúpula i nínxols) aquesta formidable decoració no desmereixia en res al sepulcre d'un emperador. Schlunk fins i tot va aportar el nom del poble veí, Constantí, com un factor favorable a la seva proposta.

Un altre punt que crida l'atenció de Schlunk va ser la curiosa al·locució del nostre *dominus*, què compara amb les composicions de *adlocutio* representats en els arcs de Galeri i Constantí a Tessalònica i Roma, respectivament. La mirada del *dominus* dirigida cap amunt la troba també en retrats esculpits constantinians, fet que li proporciona un nou inici per situar el caçador de Centcelles en el context imperial.

No obstant això, quan tracta de trobar alguna data més concreta i fundada per a una assignació nominal de la nostra efígie musiva a l'emperador Constant, Helmut Schlunk i nosaltres més tard ens enfrontarem irremeiablement amb el fracàs. No ha arribat fins a l'actualitat cap representació en mosaic fidedigna dels membres de la família de Constantí, i en cap cas de Constant, falten fins i tot els caps escultòrics que se li puguin adjudicar amb certesa. Per a representar els

fills de Constantí, la retratística oficial crea unes obres més aviat idealitzades i impersonals de rostres imberbes, depenent del poderós prototip patern.

Admetent doncs que l'efígie del *dominus* de Centcelles no coincideix amb els retrats oficials, aquest fet ha donat peu a la crítica per a contradir els postulats de Schlunk (Arce i L'Orange), desvinculant el nostre personatge de l'emperador Constant i assignant Centcelles, per consegüent, a un destinatari de l'alta noblesa.

No obstant això, hi ha un camí per sortir d'aquest dilema. Com hem dit, el fris cinegètic d'al·lusió al·legòrica a una persona molt determinada creiem justificat pensar que el Dominus podria disposar a Centcelles d'un retrat més individualitzat, privilegi que no va tenir en la seva vida protocol·lària. Veurem que el patrocinador de l'edifici sepulcral perseguia, a més a més, interessos molt especials en aquest assumpte. Queda ara per resoldre qui va ser aquest patrocinador. Per a fer-ho seria necessari examinar minuciosament els panells de fris superior, deixar-nos guiar per aquella mirada del Dominus cinegètic que ens porta fins a l'entronitzat «amb hermes», situat el mateix eix. Aquest entronitzat podria ser el misteriós personatge que ordenà acomodar el monument.

IDENTIFICACIÓ DELS ENTRONITZATS

Proseguint les recerques a la regió més elevada de la semiesfera. El medalló central, al·lusió a la infinitud dels espais, està virtualment sostingut pels panells de les quatre estacions, al·lusió a l'eternitat dels temps, tots dos conceptes es complementen així per emmarcar les altres representacions en una perspectiva còsmica. No és per casualitat que els «quadres dels entronitzats» es troben en l'anell superior.

L'esplèndid mostrari d'ornaments, insígnies, distincions i actituds protocol·làries que es despleguen en aquestes extraordinàries escenes ens ha portat la possibilitat de reconèixer quatre cerimònies àuliques. Ara bé, com a primer pas cap a una identificació dels centralitzats fa falta que esbrinem si van ser concebuts com una mateixa persona o com quatre emperadors diferents. La resposta és inequívoca atenent que la parcial conservació dels retrats dels entronitzats «amb hermes» i «lector» fan factible un estudi comparatiu amb el resultat que el rostre del primer és més ample i més arrodonit que el del segon.

A més, podem afegir una altra observació que corrobora l'anterior. Per la posició dels trons solament n'hi ha un, el de l'entronitzat «amb hermes» de l'eix nord, que permet que el cap del seu ocupant es dibuixi en el centre virtual del quadre. Els altres sitials estan desplaçats en diferent mesura cap a la dreta, és a dir, cap a l'esquerra dins de les representacions mateixes, evocant una menor dignitat segons la valoració antiga. A la «escena amb mappa» (sud) el personatge clau es troba una mica més inclinat respecte de la «escena amb Hermes» (nord), i és indubtable que a l'altre eix de la cúpula el tron de la «escena amb lector» (oest) estava més centrat que el tron de la «escena de guerra» (est), avui perdut. Es confirma d'aquesta manera el pressentiment de Schlunk que els emperadors de Centcelles són individus diferents i a més s'intueix un repartiment jerarquitzat conforme a la seqüència nord-sud-oest. Els quatre quadres

corresponen, recordem-ho, amb altres actuacions palatines: l'autodistinció amb una probable diadema, què és la més ostentosa de totes perquè eleva el sobirà de la *vestis alba triumphalis* per sobre dels altres, l'exhibició d'una *mappa*, l'homenatge d'uns bàrbars i el nomenament d'un infant.

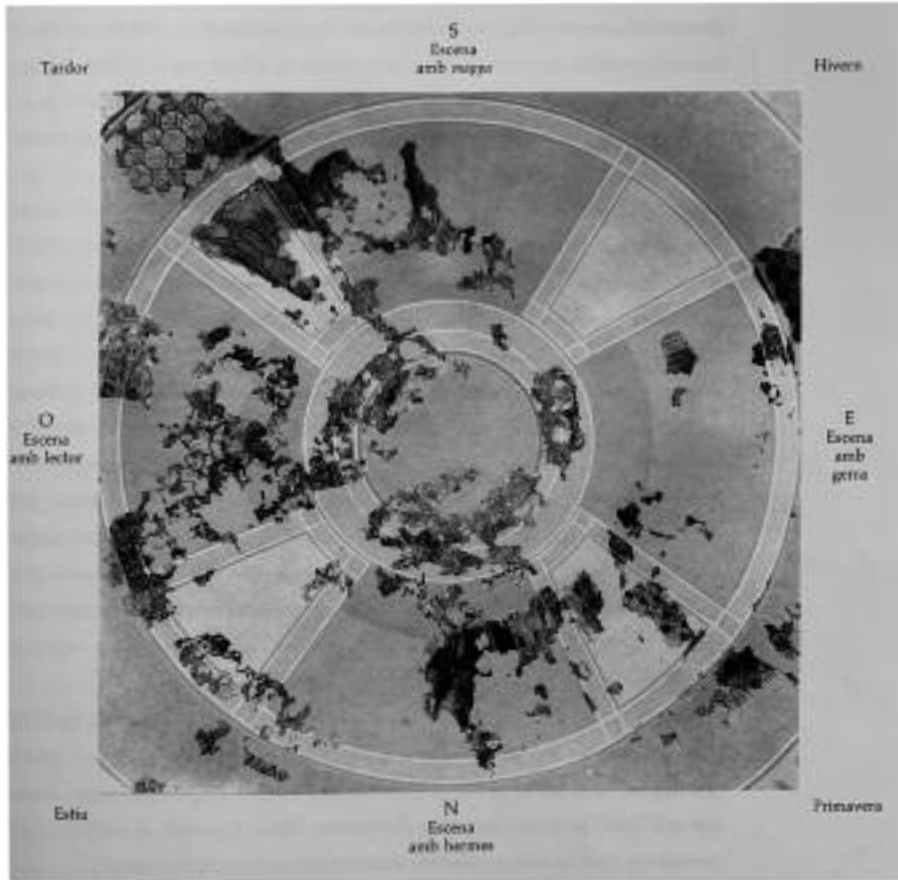
El pròxim pas de l'anàlisi consistirà en la identificació nominal dels quatre emperadors, una tasca tan compromesa com fascinant.

Mirant l'anell de quadres bíblics podem incloure amb bona lògica tota constel·lació anterior a Constantí el Gran. Sota el seu mandat va tenir lloc el repartiment de quàdruples, atès que van participar amb ell del poder, del 324 al 326 els seus fills Cresp de la seva primera esposa Minerva i l'emperadriu Fausta li va donar a Constantí II i Constanci II, i del 333 a 335 els dos últims i Constant. També, cadascuna de les dues possibilitats comportaria una interposició del pare a l'escena de l'eix nord, cosa que resulta inadmissible pel contorn rodó del rostre d'aquella figura musiva, incompatible amb els retrats coneguts del gran Constantí.

No oblidem, d'altra banda, que els emperadors de l'eix principal nord-sud porten la indumentària blanca, mentre que el de l'oest està vestit de blau, i es pot conjecturar el mateix color per a les vestimentes del seu homòleg de l'est. Arribant així a un esquema entrellaçat de colors, la qual cosa ens indueix a buscar una constel·lació històrica caracteritzada per l'alternança entre dos emperadors d'alta categoria i altres dos col·legues de rang inferior, és a dir, per una situació de tetrarquia. Aquesta situació amb dos *Augusti* i dos *Caesares*, es va produir en el període de l'emperador Dioclecià (284-305) i els seus immediats successors, i torna a repetir-se de manera semblant precisament en el regnat de l'usurpador Magnenci (350- 353), ja citat com l'home fort de la conspiració contra el desafortunat Constant.

Per a prosseguir amb ple fonament en la línia d'aquest discurs i identificar la constel·lació de Centcelles com la tetrarquia de l'època de Magnenci es fa imprescindible recordar alguns fets històrics.

Una vegada perpetrat amb èxit l'alçament, Magnenci, justament amb els altres integrants del cercle d'insubmisos que havien orquestrat el cop, va haver de consolidar sense perdre el temps la seva forçada successió, valent-se de tots els mitjans al seu abast. Certament Constant s'havia fet impopular i això ajuda a Magnenci a guanyar-se les simpaties d'amplis sectors socials d'Occident, però fins i tot així feia falta pensar amb urgència en el tracte propagandístic dels fets i, sobretot, en la reacció d'un home clau: Constanci II, emperador d'Orient i germà de Constant. Magnenci, un simple soldat, havia gosat enderrocar i matar al *Augustus* legítim, fill del gran Constantí i ocupar il·lícitament el seu lloc. Conseqüentment, va fer tot el possible per a arribar a un acord pacífic ja una coexistència amb el seu adversari oriental. Li envià ambaixades, li va anunciar la seva predisposició a establir llaços matrimonials amb la casa Imperial i va manifestar per monedes i mil·liaris (fites amb inscripcions en les vies romanes) mitjans de difusió llavors habituals, el seu desig de ser el corregent i homòleg de Constanci II i d'integrar-se en el sistema imperial preestablert. Detectem en aquestes activitats una mescla d'orgull i prudència, encaminades totes a la consecució dels seus doble objectiu d'aplicar l'escàndol i assegurar-se un lloc en el nou repartiment del poder.



Visió general del zenit cupular amb la localització dels quatre encaputxats.

Quan s'estudien detingudament les «escenes amb trons» de Centelles, no hi ha res que ens impedeixi relacionar aquestes imatges amb els conceptes i les aspiracions polítiques de Magnenci acabades de descriure. La seva visió d'una relació harmoniosa entre ell i Constanci II com *augusti* es reflex, segons tots els indicis, en el registre superior dels mosaics (eix privilegiat nord-sud) i es va completar amb la inclusió dels dos emperadors secundaris que regnaven l'any 350 (eix est-oest), donant-li a la nostra cúpula una veritable configuració tetràrquica.

Pel contorn marcadament circular del seu rostre, no ens va anar difícil identificar Magnenci amb l'entronitzat del costat nord. Tenim una font escrita i alguna representació que donés testimoniatge de la seva constitució forta i de la seva cara greixosa i carnosa. El supòsit Hermes que l'acompanya és, potser, una estàtua mitològica del paganisme. Sabem que Magnenci va utilitzar la religió cristiana com a eina política, però a les seves creences continuaven sent més aviat paganes, fet pel qual es va poder permetre l'audàcia, en un edifici sepulcral manifestament cristià, de seguir l'exemple dels seus ancestrals i vincular-se

iconogràficament a una figura pagana del passat. L'exagerada ostentació de l'*Augustus* intrús es reflecteix també en l'acte distinció que significa portar al capdavant el que, després d'un exhaustiu examen, hem arribat a definir com una diadema. Finalment i sense repetir més detalls que garanteixin la primera infància d'aquest entronitzat, direm que l'enginyosa disposició de les quatre estacions de l'any proporcionen a magnesi el gaudir de l'ambient més prometedor i fecund, ja que se situa a si mateix entre la primavera i l'estiu.

Aquests detalls ens presenten un home ambicions que s'anteposa fins i tot a l'altre Augustus, amb qui té necessitat d'homologar-se. La seva tàctica consisteix a ocupar el vistós eix nord, què és el lloc més preponderant de tot el fris. Observarem també que està situat justament per sobre del Dominus difunt, Constant, el destinatari del monument, amb la mateixa finalitat d'acte sancionar la seva successió.

Procedirem ara a analitzar les altres figures d'aquest registre imperial. Constanci II, l'emperador d'Orient, té assignat el camp oposat al de Magnenci en el sector sud de l'anella, on el veiem exhibint la mappa. La seva valoració i dignitat, com s'ha dit, són aquí una mica disminuïdes, malgrat la superior legitimitat i antiguitat d'aquest sobirà.

En l'eix transversal, l'entronitzat completament esborrat del sector est, homenatjat pels bàrbars, no seria segons el nostre criteri, el Caesar oriental Gal (351-354) sinó Vetrani, el qual lluïa la porpra en Lliria de març a desembre de l'any 350, mantenint-se més o menys fidel a Constanci II, però sense renunciar per això a uns certs contactes amb Magnenci. Ell mateix es concep com un Augustus, encara que de categoria inferior a Constanci II, raó per la qual li adjudiquem el quadre de preferència (amb un tron menys allunyat del centre) enfront de la «escena amb lector» del panell oest. Allí reconeixem en l'entronitzat que protagonitza el nomenament d'un infant a Decenci, parent de Magnenci i caesar des de juny de l'any 350, probablement, i fins als últims dies de l'usurpador (353). Ratifiquem la nostra afirmació als retrats numismàtics que posseïm de Decencio, on apareix sense barba, igual que l'entronitzat de Centcelles.

Arribant a aquest punt de la nostra recerca, i resumint tot el que s'ha exposat, podem concloure que els panells de la zona superior de la cúpula estiguin representats, a l'eix privilegiat nord-sud els Augusti Magnenci i Constanci II, i a l'eix est-oest els emperadors subordinats Vetrani i Decenci.

CONSIDERACIONS

Una vegada identificats els integrants del repartiment quadripartit, ens sembla evident que l'impulsor del projecte va ser el mateix Magnenci. Tenia interessos suficients, com ja s'ha vist, sobretot el de legalitzar la seva situació i convertir-se en hereu reconegut de l'emperador Constant, a qui ell mateix va assassinar, rendint-li honors pòstums. Es va apoderar doncs de la vila de Centcelles, en procés de remodelació, i del taller d'àulic de mosaics del seu predecessor, i és presumible que ell i el seu entorn donessin també les directrius al *imaginarius* pel programa iconogràfic. Amb aquest programa Magnenci va satisfer la seva imperiosa necessitat de crear una estreta relació axial entre la seva persona com a promotor

i Constant com a titular del monument; d'aquesta manera, el concepte de la legitimació es completaria amb la pretesa continuïtat entre tots dos sobirans.

El fet que un emperador romà honori a l'antecessor a qui acaba de matar amb un monument sumptuós no té res d'estrany: des del segle III es repetien aquestes mostres de respecte cap a les restes mortals i la reputació dels emperadors assassinats. A més, fa falta tenir en compte que en el cas de Centcelles la condició imperial de titular tan sols s'insinua de forma subtil, perquè es presenta en termes extraoficials. I hem d'insistir una vegada més que Magnenci tenia poderoses raons per a calmar els ànims i assegurar el futur del seu arriscat alçament. En aquest context, és molt versemblant la iniciativa per part de l'usurpador d'acomodar un edifici sepulcral per a Constant i encarregar una decoració no només magnífica pròpia d'un destinatari encaramat i cristià, sinó també summament suggerent per a la idea de successió (eix nord) i participació (anella superior) amb la intersecció en el quadre de Magnenci.

Abans de relatar el comportament de Constanci II i la sort posterior de Magnenci, convé abordar l'aspecte geogràfic de la qüestió. La fugida feta per Constant al gener de l'any 350, una vegada assabentat de la revolta, hauria tingut un rumb molt determinat cap a Hispània i concretament sembla que cap a la ciutat de Tàrraco, capital de Tarraconensis, el territori de la qual s'estenia fins a la Mar Cantàbrica, encreuament de comunicacions terrestres i marítimes, importants centres tant comercials com culturals. Evidentment, Tàrraco era un baluard de grups lleials a Constant on aquest últim obtindria refugi i suport, cosa que fa no ja comprensible sinó forçosa, que els seus adversaris consumessin el magnicidi abans que arribessin a terres ultrapirenaïques.

A la Tarraconensis, els estralls germànics de la segona meitat del segle III s'havien superat gradualment i la regió havia recuperat el clima de calma i d'una certa prosperitat, igual que la resta d'Hispània. La font de riquesa de les grans propietats rurals era naturalment agrícola.

En el cas de Centcelles, no obstant això, ens trobem davant una excepció amb una vila rústica localitzada ni més ni menys que a 4 km de Tarragona, i a escassa distància de la gran carretera cesaraugusta, perd la seva funció prevista per a convertir-se en una vila de caràcter més representativa que agrària (com bé demostra l'absència d'unes dependències més complexes, adaptades als afers quotidians) i posteriorment en última residència de l'emperador derrotat. No sabem si la vila, a mitjan del segle IV estava en fase de reforma, pertanyia al mateix Constant; però és obvi que aquesta obra, ja de per si mateix singular, va ser requerida improvisadament per un radical canvi de destinació.

Sembla que el bàndol magnencià es va imposar amb rapidesa també a Tarragona. Actualment podem pronunciar-nos amb més seguretat sobre aquest punt, ja que disposem de noves aportacions històriques. Una d'aquestes és la identificació a Martorell del primer mil·liari tarragoní de Magnenci, que se suma als de la Gallaecia coneguts fins ara i permet, doncs, descartar la idea tradicional que els mil·liaris d'aquest emperador (Magnenci) a Hispània són exclusius de la regió nord-oest. D'altra banda, s'ha trobat un percentatge elevat de monedes de l'usurpador en un tresoret de l'any 353 descobert a Tarragona, que possiblement va ser amagat a la fi del regnat de Magnenci, abans o durant una escaramussa en què es va produir un incendi. De totes aquestes trobades es desprèn, com

dèiem, que els partidaris de Magnenci no van trigar molt a triomfar a la Tarracoenensis. Els quedava així el camí lliure per a adoptar el que fora baluard de Constant amb un monument que enllaçaria el passat i el futur sota un nou signe.

La vil·la representativa de Centcelles, en vies de construcció, va ser el lloc triat, per la tipologia de la seva sala rodona amb nínxols, per a transformar-se en un edifici sepulcral. No va haver-hi temps per a dissenyar i construir un edifici de nova planta, perquè era prioritària la necessitat de realitzar una ràpida actuació propagandística. L'any 350 va transcórrer sense successos decisius. Magnenci va haver d'aixafar, durant el mes de juny, la temerària contrausurpació de l'emperador Nepocià (nebot de Constantí) a Roma. També entrà en contacte amb Atanasi, màxim exponent del catolicisme ortodox, per si feia falta establir una aliança contra Constanci II, inclinat cap a l'arrianisme i per això enemic d'aquest Pare de l'Església.

Mentrestant, Constanci havia rebut la notícia de la mort del seu germà a Antioquia, on s'obstinava a mantenir hostilitats amb els perses. Els interessos de Magnenci per a arribar a un acord amb el seu adversari oriental i amb Vetrani no van donar els resultats desitjats. Constanci II arribà a Europa decidit a derrocar a l'usurpador per les armes. La primera confrontació va tenir lloc, entrant ja l'any 351, a l'actual Eslovènia, amb avantatge per a Magnenci. Les subsegüents gestions diplomàtiques no van prosperar, i els contrincants van tornar a enfrontar-se. El 28 de setembre de l'any 351 es va lliurar la batalla més sagnant del segle, que es va saldar amb la derrota de Magnenci a les proximitats de Mursa, Panònia. El vençut va poder salvar la vida gràcies a una disfressa però la seva sort ja estava marcada. No hi havia cap mena de possibilitat d'aconseguir un acord conciliador, perquè Constanci II tenia el doble suport de la superioritat militar i la legalitat de les seves ofertes. L'estiu de l'any 352, Magnenci va haver de fugir d'Aquilea a la Gàl·lia, mentre Constanci conquistava Àfrica, Itàlia, i probablement a principis del 353, també a Hispània. La situació es va fer tan desesperada per a Magnenci, que el dia 10 o l'11 d'agost d'aquell mateix any, perpetrà a la ciutat de Lió una matança entre els seus familiars i amics i al final es va suïcidar, travessant-se amb una espasa.

L'any 353, quan Constanci II, decidit a monopolitzar el poder, es va apoderar d'Hispània, la decoració en mosaic de Centcelles feia temps que estava completament acabada. La seva cúpula ofería una visió molt bella i harmoniosa, encara que obsoleta, d'una tetraquia que s'havia revelat discorde i inviable, fruit res més del somni d'un usurpador. En canvi, el complex arquitectònic de Centcelles no va arribar mai a completar-se com un conjunt monumental digne i coherent, va romandre en aquell estat indeterminat, estrany, que caracteritza les empreses inacabades. Tot apunta cap a un abandó deliberat dels treballs, mitjançant el qual la nova autoritat va deixar constància de la seva postura davant d'un projecte iniciat per qui s'havia convertit en un enemic públic.

Ignorem les eventuals decisions de Constanci II respecte de les restes mortals, si encara existien, o a una ulterior commemoració monumental del seu germà, però sabem que l'any 357 o 358 Atanasi li va recriminar amb veheència la seva actitud cap a la memòria de Constant. «Ha gosat pecar contra el seu germà -denúncia Atanasi-; fa com si que li erigís un monument (funerari) i no obstant això, ha lliurat Olímpies, la seva promesa, als bàrbars». Aquest text,

procedent d'un polèmic pamflet que va escriure el Pare de l'Església contra el fill i últim successor supervivent de Constantí el Gran, va ser interpretat per Helmut Schlunk com una base documental fiable per a identificar, en contra del que hem estat dient, Constanci II com el promotor de l'edifici sepulcral tarragoní. De tota manera, examinant el citat passatge amb més deteniment s'adverteix que no es pot extreure de les seves línies cap conclusió relativa a Centcelles (Arce). Tal vegada sí que es podria especular la conducta posterior de Constanci II, però això aquí no fa el cas.

Amb o sense la discrepància d'altres estudiosos, esperem ferventment que les tesis que s'han exposat en aquestes pàgines siguin si més no, un estímul a la reflexió i recerca. Del que no hi ha dubte és que en tota la Península Ibèrica no podrà trobar-se un conjunt antic d'imatge comparable amb l'obra de Centcelles, una obra completíssima per la seva riquesa de matisos, disjuntives i vinculacions. La tasca de revelar els interrogants iconogràfics i històrics ha estat una aventura apassionant en la cerca de la veritat, aprofundint els detalls més insignificants que van prometre contribuir a l'empresa. Sobre els sòlids fonaments plantejats per Helmut Schlunk utilitzant idees d'uns altres i pròpies hem arribat a formular la primera proposta integral d'interpretació del monument.

El nostre propòsit en publicar el resultat d'aquesta llarga tasca és fonamentalment interessar, encomanar a tots els que ens llegeixen l'entusiasme que a nosaltres ens inspira disposar d'un monument de la categoria de Centcelles. La qualitat, envergadura, bellesa i majestuositat del mosaic hemisfèric, la seva manifesta assignació a l'avantguarda artística del seu temps, l'associació d'imatges sepulcral, bíbliques i altament oficials i les seves connexions històriques li atorguen un valor inamovible com una de les realitzacions més significatives de l'època tardoantiga. Així ho hem entès i així desitgem transmetre-ho a qui vulgui aprofundir amb nosaltres en el món que ens descobreix aquesta obra mestra.

FEM MEMÒRIA

Avui molt especialment tots els constantinencs i constantinenques, així com també totes les persones que s'adhereixen a la història i a la bellesa de l'art, segur que podem tenir una interpretació i comprensió de la saviesa i la història d'aquesta joia que avui és el mausoleu de Centcelles. Per la qualitat i bellesa dels seus mosaics romans, que molt especialment ressalten les escenes de cacera amb els cérvols juntament amb el grup de caçadors, presidit en el centre per l'emperador Constant, que es representa en el lloc més memorable, mirant al cel i sota el Bon Pastor i en aquesta posició el seu rostre domina amb la seva presència la porta d'entrada del mausoleu.

Per sobre de les escenes de cacera es troben representades les escenes bíbliques que es corresponen a les representacions cristianes dels primers temps de la proclamació del cristianisme. Aquests quadres estan separats amb columnes salomòniques i capitells jònics.

Damunt de les escenes bíbliques, a la part alta de la volta, es corresponen i es troben les representacions de les quatre estacions de l'any, i entre elles, amb uns quadres més grans que sempre, el personatge principal es troba assegut en

una càtedra i els seus acompanyants li rendeixen honors. Acaba l'alt de la volta el cercle, del qual solament es conserven dos angelots.

Les tesselles del mosaic del fons dels quadres amb càtedres i també el marc i la meitat del fons del Bon Pastor estan il·lustrats amb tesselles daurades.

Els emperadors romans, que tenen les seves figures representades i assegudes en les quatre càtedres, són: en la càtedra nord l'Augusti Magnenci; càtedra sud l'Augusti Constant II; càtedra est, el Caesare Vetroni, i a la càtedra oest el Caesare Decenci. I l'emperador que presideix les sessions de cacera, com ja hem fet esment, és l'emperador Constant.

El monument mausoleu de Centelles i molt especialment la cúpula de mosaics, juntament amb les pintures al fresc i la cripta funerària, constitueixen l'acabat perfecte d'un crepuscle superior què és el més antic del seu gènere, dins de les petjades cristianes, és l'únic, i a més es remunta al segle IV, el mateix que guarda en els seus quadres de mosaics els dibuixos de la proclamació i exaltació del cristianisme.

Ni les terres d'Itàlia ni les de l'Orient, les dues molt completes en l'arquitectura i l'art paleocristià que la seva arquitectura i el seu art és de la mateixa antiguitat i les mateixes característiques. Quan ens trobem davant del monument, de seguida ens adonem de la importància del conjunt arquitectònic, decisiu en la història de l'art. És l'únic que continua en peus i per tant el més important de tots els que s'han conservat dels nostres voltants de la mateixa història romana i de la cristiandat.

Lluís Papiol Molné (*)

(*) Vull expressar el meu agraïment a l'Àlex Salvat Papiol, que ha estat l'autor de la reproducció de les fotografies d'aquest article.