

SÍNTESI I CODIFICACIÓ DE LA IDEOLOGIA DE LA PRIMERA TETRARQUIA (293-305) EN EL PÒRFIR



Treball Final de Grau

BRUNO SALA NAVARRO

Direcció: David Vivó Codina

Història de l'Art

Curs 2023-2024


Universitat de Girona

RESUM

Aquest Treball de Final de Grau concentra el seu estudi en la representació de la Tetrarquia i les solucions iconogràfiques adoptades en tant que mesura de control administratiu, polític i governamental del bast Imperi Romà. El nou estatus de poder i gestió imperial van quedar petrificades i codificades de manera paradigmàtica en pòfir, material noble de profús recorregut quant a ostentació per part de l'elit romana, el qual va esdevenir un element necessari i inherent del i per al poder imperial, fins i tot més enllà de la fortuna tetrarca. En aquest sentit: Quin missatge presenta la iconografia? Quin són els seus precursors? Es poden identificar? Quins paral·lelismes i diferències es poden establir entre la representació conjunta i la individual de cada un dels Tetrarques? Què arrossega de la tradició escultòrica i ornamental anterior? Quin paper juga el pòfir?

En definitiva, en aquest TFG es farà èmfasi en del nexa entre emperador(s) i pòfir (ja testimoniats en cronologies anteriors a la tetrarquia), el qual es va disparar i fer més estret degut a les necessitats propagandístiques del moment, absolutament sintetitzades i codificades en aquest marbre.

Paraules clau: Dominat, Tetrarquia, pòfir, imperi, Dioclecian

ABSTRACT

This Final Project concentrates its study in the Tetrarchy representation and its iconographic solutions adopted in measuring its administrative, political and governmental control of the Roman Empire. In a paradigmatic way, the new power status and imperial management were petrified and coded in porphyry. This, a noble material of profuse use in terms of ostentation by the Roman elite, became an either necessary and inherent element from and for the imperial power, even further the tetrarchy fortune. In this way: What was the message iconography presented? Which were their precursors? Could they be identified? What parallelisms and differences could be established between the collective and individual representation in each Tetrarch? What stayed from the previous sculptural and ornamental tradition? What paper did porphyry play?

Summing up, this Final Project is making emphasis in the nexus between emperor(s) and porphyry (already attested in chronologies prior to the tetrarchy), which increased and became narrower due to the propagandistic needs of the moment, synthesized and encoded in this marble.

Key words: Dominate, Tetrarchy, porphyry, empire, Diocletian

PRESENTACIÓ DEL TREBALL

Les mecàniques visuals que utilitza el poder per justificar-se han sigut determinants al llarg de la història. Avui en dia som capaços de posar cara als nostres governants i associats gràcies a les tecnologies que disposem; antigament, la relació amb el poder es basava majoritàriament en la propaganda que aquest decidia o necessitava proporcionar. La força de les imatges és innegable: són capaces de condensar en un sol fragment la felicitat, les ideologies, els problemes, els anhels, els esdeveniments, etc. La vida de les persones que hi apareixen és inevitablement efímera, però el seu record prospera fins als nostres dies perquè podem desxifrar els missatges que amaga l'art. La propaganda imperial era fonamental per a l'equilibri del món romà, l'emissió de retrats i obres referents a aquest poder central era una eina de submissió passiva i de control, una màquina artística monumental en si mateixa. Quants emperadors encara es recorden diàriament en passar per davant dels seus ulls, estàtics des de fa tants segles com la fundació de les ciutats que els conserven...

Quan ens acostem a una obra, és impossible no taxar-la dins un context, de fet, aquest en determina la funció, la intenció i la recepció. El present treball s'acosta a la Tetrarquia per mitjà d'un estudi bibliogràfic del seu art propagandístic en pòrfir en tant que mitjà de transmissió de les seves idees i excusa perfecte per abordar una etapa fonamental per a la supervivència de l'Imperi Romà en un dels seus moments més crítics. L'objectiu principal és presentar que el nou sistema governamental va necessitar reformular els recursos iconogràfics per obrir-se camí i assentar-se en el poder i com va utilitzar un suport tan conegut, luxós i prestigiós com és el pòrfir del Mons Porphyrytes.

Com que el panorama artístic que presenta la Tetrarquia és una declaració d'intencions absolutament codificada, la hipòtesi d'aquest estudi es basa en l'esquema dels elements de la comunicació, en tant que una obra d'art no deixa de ser un mecanisme comunicatiu: dins d'un context determinat, l'emissor requereix un receptor capaç d'entendre un missatge que s'emet per un canal, el qual ha de tenir un codi per fer comprensible el referent. La Tetrarquia suposa una renovació del model imperial, un referent que s'havia de justificar i, conseqüentment, un context comunicatiu i un missatge innovador que s'havien d'introduir a la mentalitat romana, acostumada a un sistema governamental clarament esgotat: el Principat. Un dels canals de transmissió més enginyosos de la Tetrarquia va ser el pòrfir, suport idoni per al seu codi ideològic en tant

que material d'un afermat lligam amb l'elit imperial i, per tant, eina que va permetre permeabilitzar el sistema. Amb tot, en el cas presentat s'intenta evidenciar que el sistema autocràtic i jeràrquic imposat per Dioclecià es va justificar mitjançant el canal (el pòrfir) per associació històrica i de prestigi amb el referent (el nou poder imperial). Aquesta hipòtesi es condensa en el títol del treball "Síntesi i codificació de la ideologia de la primera Tetrarquia (293-305) en el pòrfir" en tant que tot art, amb la seva iconografia i els seus preceptes, és un acte comunicatiu; en el cas de la Tetrarquia, queda paradigmàticament condensat en el pòrfir imperial.

La metodologia emprada ha girat entorn de l'assimilació als elements de la comunicació ja mencionada. Els coneixements adquirits prèviament a la proposta d'aquest treball gràcies a matèries impartides durant el grau han permès formular una hipòtesi coherent i bastant avançada. És per aquest motiu que s'ha optat per prioritzar l'apropament bibliogràfic d'aspectes i casos artístics concrets (la capella imperial de Luxor, el relleu de Nicomèdia o els anomenats Tetrarques de Venècia, entre altres de l'annex d'imatges que es mencionen i s'analitzen al cos del treball) els quals s'han anat ubicant en un context historicoartístic perfilat en segona instància. Encara que no totes les obres exposades estan materialitzades en pòrfir, ha sigut escaient la seva inclusió pel simbolisme respecte a l'organització i jerarquia del govern. D'altra banda, s'ha tingut present la vida dels tetrarques, especialment la de Dioclecià, un dels subjectes de recerca més importants en tant que habilitador del sistema. Maximià, Galeri i Constanci Clor juguen un paper més secundari en aquest estudi; no és motiu de menyspreu perquè s'ha revisat la seva posició, no se'ls ha el·ludit, però l'enfocament del treball no ha contemplat el seu desenvolupament vital més enllà del rol cooperatiu en el sistema. Finalment, s'han anat formulant preguntes respecte a la lectura, la contrastació bibliogràfica, les primeres propostes de l'esquema del treball i durant la materialització escrita, sobretot. Metodològicament, és un fet important perquè és quelcom ha permès establir un discurs personal que s'ha anat adequant contrastadament a la hipòtesi.

Quant a la cronologia escollida, cal justificar la forquilla cronològica tan reduïda: la càrrega ideològica de la primera Tetrarquia, compresa entre el 293 i el 305 -conformació formal del sistema d'*Augusti* i *Caesares*, especificat en el cos del treball, i l'abdicació de Dioclecià i Maximià, respectivament-. Tanmateix, també s'ha inclòs una retrospectiva del context previ al govern en solitari de Dioclecià -la Crisi del segle III- i la Diarquia -la primera sobirania compartida de Dioclecià amb Maximià entre el 285 i

293-, ambdues situacions causants directes de la Tetrarquia i punts d'inflexió per a la davallada del Principat cap a la transició de la figura imperial imposada amb el Dominat.

Finalment: amb quins problemes es troba Dioclecià, com els resol i què se'n pot extreure des de la perspectiva artística? Quin és el paper que juga el pòrfir en la transició i la implementació de la Tetrarquia i el Dominat? Quin és el missatge i com es materialitza? Com exemplifica l'estructura, la jerarquia governamental i la conformació de la nova dinastia? Quin és el paper de les formes de poder absorbides del model oriental i com se sintetitza sistemàticament en el pòrfir? Quina relació hi ha entre el procés cap al culte imperial i l'auge del pòrfir? La ideologia abstracta i unipersonal aconsegueix materialitzar-se en una imatge fàcilment reconeixible per la societat, absolutament dependent dels tipus i associacions visual. Per la seva procedència humil, Dioclecià podia ser conscient dels circuits de comprensió de les classes més baixes i, conseqüentment, podria haver ajudat a simplificar un missatge tan complex? Aquest missatge té diferents nivells de comprensió? Tal com succeeix posteriorment amb alguns elements artístics com la base de l'obelisc de Teodosi a l'Hipòdrom de Constantinoble, les obres en pòrfir podrien haver convalidat la presència imperial en la seva absència tenint en compte, per exemple, el cas de les columnes tetrarques erigides i distribuïdes geogràficament per l'Imperi? És a dir, és una personificació i/o una evocació del poder? Quin pes té la descentralització del poder imperial de la ciutat de Roma en els fluxos de propaganda artística? És un estil afectat també per la localització? On fan, on van i on es troben les obres?

ÍNDIX

1.	CONTEXT HISTÒRIC	8
1.1.	Crisi del Segle Tercer	8
1.2.	Dioclecià.....	9
1.3.	Diarquia	9
1.4.	Tetrarquia.....	11
2.	FIGURA I INSTITUCIÓ IMPERIAL.....	15
3.	MATERIALITZACIÓ DE LA IDEOLOGIA TETRARCA.....	20
3.1.	Els marbres durant l'Imperi Romà	20
3.2.	Evolució dels retrats	21
3.3.	Evidències escrites i numismàtica	23
3.4.	Propaganda institucional.....	28
3.5.	Representació individual	29
3.6.	Estil i taller o tallers de producció	31
4.	OBRES	33
4.1.	<i>Embracing emperors</i> de Nicomèdia	33
4.2.	Capella de culte imperial del temple de Luxor.....	34
4.3.	Medalló de la pilastra de Felix Romuliana.....	37
4.4.	Tetrarques de Venècia i Tetrarques de la Biblioteca Vaticana.....	37
4.4.1.	TETRARQUES DE VENÈCIA	37
4.4.2.	TETRARQUES DE LA BIBLIOTECA VATICANA	39
4.5.	La Tetrarquia a Roma	40
4.5.1.	ROMA A L'ARC DE TRIOMF DE GALERI.....	40
4.5.2.	MONUMENT DE LES CINC COLUMNES (<i>FÜNFSAULENDENKMAL</i>).....	41
4.6.	Busts individuals	42
4.6.1.	FELIX ROMULIANA	43
4.6.2.	SIRMIUM.....	46

4.6.3. BUST DE PÒRFIR D'ATHRIBIS	47
4.6.4. ALTRES BUSTS DE PÒRFIR	48
5. CONCLUSIONS	51
5.1. Discussió de les obres.....	54
5.2. Discussió de l'estil i la producció de les obres. Egipte i Alexandria.....	55
5.3. Adaptació del missatge.....	57
BIBLIOGRAFIA	60
ANNEX D'IMATGES	64

1. CONTEXT HISTÒRIC¹

En el present punt es parla sobre els antecedents que conformen el context de l'arribada de Dioclecià al capdavant de l'Imperi Romà i, consegüentment, de la Primera Tetrarquia com a solució governamental fins al 305. Es mencionen els esdeveniments més importants, els quals són fonamentals per les obres que es comentaran al llarg dels següents apartats en tant que en són causes directes. També es comenten les reformes econòmiques, socials, polítiques i administratives del govern tetrarca, essencials per entendre amb plenitud la propaganda imperial de la Tetrarquia perquè les lleis van ser un dels vehicles per imposar-se (REES, 2004: 90). Finalment, cal tenir present d'avançada que els assoliments de Dioclecià i la Tetrarquia són especialment complicats d'avaluar perquè moltes de les evidències provenen o estan alterades per l'època posterior de Constantí el Gran (SOUTHERN, 2001: 244).

1.1. Crisi del Segle Tercer

Per entendre per què i com es va formar la Tetrarquia primer s'ha de fer esment del període precedent: la Crisi del Segle Tercer. Ja des de principis de segle, la inestabilitat va anar aflorant per les successives guerres civils, les habituals usurpacions, les incursions bàrbares a les fronteres (sobretot pel Rin i el Danubi i l'Èufrates), la inflació que esclafava l'economia, l'abandonament del camp (amb la consegüent fam), i moltes altres situacions que estaven portant l'Imperi al col·lapse. En aquest panorama, al 235 Maximí el Traci va posar fi a les grans dinasties d'emperadors, obrint definitivament la caòtica Crisi del Segle Tercer.

Van ser característics els emperadors originaris de les classes baixes de fora del cor italià, majoritàriament dels Balcans, els quals ascendien al poder escalant pels rangs militars i per complicitat amb les tropes; entre tots ells es troba Dioclecià. Aquest tipus d'emperador-soldat no és casual: moltes virtuts imperials que destaquen els panegírics de l'època són de caràcter marcial (SMITH, 1997: 197), de fet, les superposen a totes les altres (KIERNAN, 2003: 11). L'enorme experiència castrense que requeria l'Imperi va desplaçar el centre de poder aristocràtic cap al Danubi i els Balcans.

¹ Per a una llista específica dels esdeveniments més importants veure la *timeline* de KIERNAN, 2003: 206-207.

1.2. Dioclecià

Diocles, qui en convertir-se emperador es va convertir en Gaius Aurelius Valerius Diocletianus² (SOUTHERN, 2001: 210), va ser un dels emperadors de s. III els orígens del qual són totalment humils. Southern (2001: 210) diu que la única informació coneguda sobre el passat de Diocles s'extreu de Zonaras: nascut cap al 230, va ser fill d'una família de classe baixa, gràcies a la carrera militar desenvolupada en els exèrcits d'Aurelià i Probus, va anar ascendint rangs fins que, posteriorment, amb Car d'emperador, va gaudir de càrrecs privilegiats com comandant de la cavalleria imperial i, fins i tot, d'un segon consolat el 283 (KIERNAN, 2003: 12).

Al tornar d'una exitosa campanya a Orient, Car va morir en sospitoses circumstàncies³, motiu pel qual Numerià, el seu fill i Cèsar, es va proclamar August. El 284 també es va trobar mort⁴, motiu pel qual el 20 de novembre de 284 els oficials van apuntar Diocles com a nou August (BARNES, 1982: 25; SOUTHERN, 2001: 210) a la part més oriental de l'Imperi⁵. Mentrestant, Carí s'havia quedat a càrrec de Roma per suplir l'absència imperial a la ciutat durant la campanya de Pèrsia; va ser reconegut emperador pel Senat. La situació va generar una dualitat de forces per la qual es van haver d'accionar les influències⁶: per exemple, Constanci, governador de Dalmàcia i company de Dioclecià en algun camp de batalla, es va posicionar al seu favor. Els problemes amb Carí es van acabar quan els seu propi exèrcit el va assassinar per capitular a favor de Dioclecià en el context de la Batalla de Margus el 285 (SOUTHERN, 2001: 212).

1.3. Diarquia

Un cop Dioclecià va poder gaudir d'un *l'stand-by* intern, es va centrar en els sufocants problemes de les fronteres de l'imperi, sobretot respecte els Francs i Alamans (tribus germàniques) pel Rin, els Sàrmates pel Danubi i les bagaudes a la Gàl·lia. La

² Els acadèmics han acabat reduint els seu nom a Dioclecià, com és conegut. Per a més informació i concreció sobre nomenclatures i títols veure BARNES, 1982: 17-22.

³ Les fonts no tenen quòrum sobre quines van ser les circumstàncies de la mort de Car. Entre les possibilitats: assassinat, un llamp fulgurant que va caure sobre la seva tenda o malaltia i causes naturals (Williams, 1985: 33-34). El cert és que en un context tan caòtic tot es podria haver donat infinitats de causes.

⁴ Com amb Car, la mort de Numerià és un enigma. Es va culpabilitzar a Aper, el prefecte pretorià, motiu pel qual se'l va executar. La participació o, més ben dit, el grau d'implicació de Diocles en aquest afer no es pot saber, però tampoc es descarta (Williams, 1985: 34).

⁵ L'adquisició del porpra per part de Dioclecià és discutida i cal distingir la narrativa més "mítica". Veure SOUTHERN, 2001: 210.

⁶ Al llarg de la història de l'Imperi Romà van ser habituals les lluites polítiques internes entre la concepció (tant geogràfica com ideològica) occidental i oriental, com bé testimonia, per exemple, el context de la Batalla d'Àccium entre Marc Antoni i Octavi el 31 aC.

cronologia entre el 284 i el 305 va estar profundament marcada pels enemics externs. Davant la impossibilitat de donar a l'abast amb tots els conflictes equitativament, i amb el trauma de les usurpacions a l'ordre del dia, Dioclecià va anomenar Cèsar a Maximià després de Margus per contrarestar, en primera instància, els conflictes a la Gàl·lia.

Maximià va ser un dels homes provinents dels Balcans els quals van ser instruïts únicament per la via militar, de fet, possiblement va coincidir amb Dioclecià durant la campanya contra Pèrsia de Car (BARNES, 1982: 32-33). El seu nom adoptiu, Marcus Aurelius Valerius Maximianus, va anar acompanyat pel títol "*filii Augusti*" per la posició de Cèsar (BARNES, 1982: 4). Cadascú es va encarregar, administrativa i militarment, d'una meitat de l'Imperi: Dioclecià de l'oriental i Maximià de l'occidental.

Mentre el nou Cèsar es concentrava en les tribus del Rin, Carausi va ser nomenat comandant de la flota del canal del nord de la Gàl·lia i Britània. El 286 es va autoproclamar August⁷ i va segregar l'Imperi des de Britània fins la desembocadura del Rin, incloent la *classis Britannica* (KIERNAN, 2003 :15), motiu pel qual va esdevenir un altre problema per a la salut de l'Imperi de Dioclecià. En vista de la situació secessionista, Maximià va ascendir al rang d'August, gaudint d'una relació fraternal amb Dioclecià per establir uns llaços més estrets entre ambdós, donar credibilitat i autoritat a Maximià i beneficiar l'efectivitat del govern. Tanmateix, hi ha autors que creuen que Maximià va accedir al govern imperial directament com a co-August de Dioclecià abans d'erradicar les bagaudes (SOUTHERN, 2001: 213). Per qui creu que Maximià va exercir primer com a Cèsar, les dates exactes són discutides: generalment, s'accepta el 25 de juliol del 285 per al càrrec de Cèsar i l'1 d'abril del 286 per al d'August (SOUTHERN, 2001: 213-214). Per ajudar a determinar la casuística de l'ascensió de Maximià al rang d'August, el *signum* acordat entre els dos emperadors és un bon recurs: al 287 es van associar fraternalment configurant una analogia amb Júpiter i Hèrcules per a Dioclecià i Maximià respectivament (REES, 2004: 6) (FIG. 1).

Quant a l'acció contra Carausi, no li van poder fer front fins al 289 per la problemàtica a les altres fronteres. Tot i que Maximià va encapçalar molt bones campanyes en la restauració de les fronteres entre 287-288, la *Classis Britannica* o una turmenta va acabar amb la seva iniciativa victoriosa (WILLIAMS 1985: 56), de fet, la

⁷ Les inscripcions de la numismàtica promulgada per Carausi són de caràcter imperial. Veure nota 51 a KIERNAN, 2003: 18.

desfeta va deixar en evidència la seva capacitat estratègica. En les monedes de Carausi es pot veure com es volia definir com un dels germans de la Diarquia (*CARAVSIVS ET FRATRES SVI*, “Carausius i els seus germans”) (FIG. 2); des del centre imperial encapçalat per Dioclecià, la ideologia no va ser compartida ni reconeguda pels documents oficials (WILLIAMS 1985: 57; GRANT, 1958: 66-67).

1.4. Tetrarquia

En perspectiva de les múltiples fugues que seguia tenint l'Imperi, sembla que les primeres discussions sobre la reforma del govern amb perspectiva tetrarca es van produir a Milà durant l'hivern del 290-291 (SOUTHERN, 2001: 226); la delegació d'*imperium* i *potestas* va ser inevitable. Segons Jones (1964: 39), al 292 es va produir una revolta de grans dimensions a Egipte, motiu pel qual es va concloure que la Diarquia no donava a l'abast. L'1 de maig del 293 van anomenar Cèsars a dos militars experimentats: Galeri i Constanci Clor. L'adopció va quedar confirmada amb un nou *signum* que designava Constanci com a Cèsar de Maximià i Galeri de Dioclecià, qui, consegüentment, era el Cèsar sènior (REES, 2004: 55). Per donar més èmfasi a la fusió governamental, els Cèsars va afegir *Valerius* al seu nom⁸. Possiblement pel problema de la successió, en aquest cas també es va sumar la unió matrimonial dels dos Cèsars amb dues de les filles dels Augusts: Valeria, filla de Dioclecià amb Galeri i Teodora, filla de Maximià, amb Constanci (BARNES, 1982: 4; JONES, 1964: 41). El poder compartit, sobretot per la via familiar, no era una novetat. Normalment es desenvolupava en un ambient familiar, com Marc Aureli, Luci Ver i Còmmode, la dinastia dels Severs i, més pròxim a la Tetrarquia, Car amb Carí. També era una pràctica habitual per a emperadors sense fills barons, els quals adoptaven els hereus amb i aplicaven els mateixos mecanismes dinàstics com si fossin fills de sang (SOUTHERN, 2001: 213).

Els tetrarques van dur a terme una redistribució territorial que separà l'Imperi en quatre regions administratives amb les seves consegüents capitals, cadascuna governada per un tetrarca: Itàlia i Àfrica per Maximià amb seu Milà, el Danubi i Grècia per Galeri des de Salònica, la Gàl·lia per Constanci des de Trier i Àsia, Egipte i Orient per a Dioclecià des de Nicomèdia. Tanmateix, la mobilitat de la cort va seguir sent flexible, sobretot per a Dioclecià perquè l'Imperi encara no estava dividit definitivament (JONES 1964: 39, 41, 229-230).

⁸ Per a més informació de nomenclatures veure CORCORAN, 2006.

Militarment, les victòries més significatives des del primer terç de la dècada del 290 en endavant es van centrar entre Britània, Egipte i Pèrsia. Constanci va poder sufocar definitivament Carausi amb un desplegament militar caracteritzat pel setge de Boulogne i la consegüent campanya cap a Britània. Paral·lelament, Galeri va tenir una desfeta contra el perses a Orient el 296 i Dioclecià perseguí als maniqueus a Egipte el 297, la revolta dels quals podria haver estat encoratjada pels mateixos perses (WILLIAMS, 1985: 83). Al 298, Maximià va entrar triomfalment a Cartago i, al 299, a Roma; entre els mateixos anys, Dioclecià i Galeri van poder fer front a l'Imperi de Narses, commemoració materialitzada amb l'Arc de triomf de Galeri a Salònica (actual Tessalònica).

El 20 de novembre del 303 la Tetrarquia va celebrar a Roma *in situ* la *vicennalia* dels Augusts conjuntament amb la *decennalia* dels Cèsars, els vint i deu anys de govern respectivament. La celebració es va monumentalitzar, entre altres, amb l'anomenat pels estudiosos *Fünfsäulendenkmal* al Fòrum (veure apartat 4.5.2). L'estada dels governants no va ser molt longeva, Roma no agradava -sobretot a Dioclecià- i, a més, segons Lactanci, Dioclecià va contraure una malaltia que el va deixar exempt del mapa durant el 304. Forçat o no per Galeri (REES, 2004: 80) perquè hi dictava el reglament establert el 293 (SYDENHAM, 1934: 141), el 305 es va retirar juntament amb Maximià, a qui sí se'l va obligar a abdicar (JONES, 1964: 40). Dioclecià es va establir al palau que havia fet edificar a Spalato (Split) expressament des del 290⁹ per gaudir de la *providentia deorum quies* (SYDENHAM, 1934: 141). En aquest punt es va engegar tot el sistema de successió pel qual Galeri i Constanci van passar a Augusts, el segon com a sènior, per nomenar a Sever i Maximí II Daia Cèsars per a l'Oest i l'Est respectivament. La Segona Tetrarquia no va mantenir la fidelitat (*fides*) entre els integrants, motiu pel qual va col·lapsar gairebé a l'any, tornant a una inestabilitat interna com la de la Crisi del segle III fins al 324, quan Constantí va esdevenir emperador suprem.

Durant el regnat de Dioclecià es van promoure reformes vitals com el *nummus* o l'edicte de preus màxims (KIERNAN, 2003: 25). El nou escenari administratiu de quatre províncies es va concretar amb la subdivisió en circumscripcions més petites, les *dioceses* (FIG. 3), governades per *vicarius* o *praesides*¹⁰, les quals van permetre agilitzar el règim

⁹ Aquest palau de retir de Dioclecià és una de les pistes per saber si la decisió de retirar-se va ser producte dels esdeveniments (entre ells, la malaltia mencionada) o va ser premeditada, com defensa Southern (2001: 230).

¹⁰ La *Laterculus Veronensis* (llista de Verona), un document del s. VII on apareixen les dotze *dioceses* amb els seus governadors, data l'inici de la reforma de províncies al 297. Veure BARNES, 1982: 201-202.

fiscal i les taxes, per exemple. Al seu torn, el poder militar i civil es va dividir entre els *duces* i *iudices* (JONES, 1964: 42-46). Tot aquest plantejament va reduir al mínim la influència del Senat, organisme que ja estava greument afectat des de Galiè, i gairebé totalment absent en la propaganda artística de la Tetrarquia. Quant a la ciutat de Roma, aquesta va quedar desplaçada, tot i que s'hi van seguir comissionant monuments (SOUTHERN, 2001: 212, 245) i apareix en altres com l'Arc de Galeri a Tessalònica, però des d'una perspectiva de celebració de la diversa naturalesa de la *Romanitas* (ROTHMAN, 1977: 440) (veure apartat 4.5.1). Quant a l'estructura del poder, Dioclecià i Maximià (no se sap si els Cèsars també), van tenir tot un cos al seu servei, el *comitatus*¹¹.

Amb tot, el sanejament que suposa el govern de Dioclecià van fer l'Imperi més eficient en tots els àmbits, tot i que un dels seus majors assoliments va ser poder aguantar vint-i-un anys al capdavant de l'Imperi i abdicar voluntàriament i passar la resta de la seva vida amb tranquil·litat (JONES, 1964: 40). Tot i que la Tetrarquia va tenir detractors¹², es va promoure una enorme obra d'uniformització de l'Imperi, com bé testimonia la supressió del sistema monetari egipci i la redistribució de les províncies de la regió (KIERNAN, 2003: 21). Quant a la nomenclatura, cal tenir present que Tetrarquia prové del context grec per descriure una persona que controlava una de les àrees d'un territori dividit en quatre parts. Els acadèmics va aplicar aquesta terminologia al règim tetrarca, per tant, és una descripció posterior (SOUTHERN, 2001: 226).

Respecte al relat historiogràfic que s'ha seguit en aquest punt, cal apuntar que hi ha historiadors que han fet altres aproximacions. Un d'ells, William Seston, creu que Dioclecià mai hagués promogut a Maximià si no hi hagués hagut la secessió de Carausi a Britània (SESTON, 1946: 57-81, citat per SOUTHERN, 2001: 222). Altrament, també hi ha la possibilitat que Maximià s'auto-proclamés August, ja que Dioclecià no va ser present en l'oficialització del tràmit. No es descarta que Dioclecià, per pressió de Maximià, es veiés forçat a promoure'l (SOUTHERN, 2001: 223, 226-228). Sigui com

¹¹ De caràcter nòmada, hi havia el *cubiculum* (espai personal, administratiu i simbòlic de l'emperador), atès per un grup selecte de *cubicularii* eunucs, el *consistorium* (consell imperial), personal subordinat, guàrdia pretoriana, tropes, el prefecte pretorià, ministres i secretaris (JONES, 1964: 49-50). És probable que el *comitatus* fos un cos militar de Galiè, el qual va ser utilitzar per Carus i Dioclecià per a repartir el poder. El cos sota les ordres de Dioclecià està testimoniada a Egipte el 295, fet que confirma que l'òrgan anava a les campanyes acompanyant l'August (SOUTHERN, 2001: 243).

¹² Per exemple, Lactantius denuncia la reforma administrativa territorial: "*provinciae quoque in frusta concisae*" (JONES, 1964: 42)

sigui, es pot concloure que Dioclecià va acabar formant un govern capaç d'atendre les complicacions de l'Imperi, els llaços del qual van ser absolutament hermètics fins al 305.

2. FIGURA I INSTITUCIÓ IMPERIAL

En el present apartat es parla sobre al canvi de naturalesa de l'emperador: el carismàtic “*primus inter pares*” (primer entre iguals) del Principat d'August es va anar esborrant per dibuixar el “*dominus et deus*” (senyor i déu) característic del Dominat. La terminologia prové de la relació entre amo-esclau, un punt important per determinar la nova ideologia que es va començar a imposar. La societat es començava a veure com súbdits de l'ordre imperial.

La nova forma de govern s'havia d'adaptar a quatre emperadors en lloc d'un, motiu pel qual es va reformular la representació imperial per donar imatge a una entitat plurifacètica. Tenint en compte que els Tetrarques no es podien deixar veure amb qualsevol públic, la propaganda encara va ser més fonamental. Les imatges que s'emetien van aconseguir submergir la societat en l'escenificació del Dominat. El culte a la institució imperial va esdevenir el més important i principal; de fet, la devoció política va ser una mena de fidelització. Les persecucions religioses com el cas dels maniqueus i la Gran Persecució encara tenen més sentit quan la Tetrarquia veia com creences errònies les supersticions¹³ alienes a la institució. La crisi de valors que es va viure durant el s. III (un dels motius de l'auge del cristianisme) es va haver de sufocar amb duresa per a fer prevaler la Tetrarquia, tant institucionalment com espiritualment¹⁴. L'hostilitat cap als nous cultes no hauria tingut tant a veure amb les altres divinitats “*como contra la 'moralidad' que acompañaba a dichos Nuevos cultos*” els quals atemptaven contra “*el sentimiento nacional y la Seguridad del Estado*” (MARTÍNEZ, 2010: 109).

Com August al 27 aC, Dioclecià va renovar els fonaments de la política romana amb una concepció nova de la naturalesa de l'autoritat imperial des del 284. Va institucionalitzar els conceptes que s'havien anat gestant anteriorment, establint una jerarquia de poder clara que la societat va poder reconèixer visualment. L'elaboració de les cerimònies ja acompanyava l'esfera santificada al voltant de l'Emperador abans de Dioclecià: al llarg del s. III el centre de poder es va anar desplaçant i va permetre l'adopció de pràctiques poc tradicionals a Roma, les quals tendien cap a la tan odiada monarquia

¹³ “A grandes rasgos, se puede dividir el término *superstitio* en tres fases según su significado: con el sentido de adivinación, en el siglo III a.C.; como desviación de la religión estatal, entre el siglo I a.C. y el II d.C.; y como errónea religión practicada por los otros, entre los siglos II y V de nuestra era” (DÍAZ-BAUTISTA: 2013, 640).

¹⁴ Per a més informació veure MARTÍNEZ VELA, 2010.

pel món Romà republicà. Tanmateix, la divinització o el caràcter diví no eximia ni esquivava les rebel·lions i les usurpacions; Dioclecià tenia els antecedents d'Aurelià, Porbus i Car, els títol de 'Senyor i Déu' dels quals no els va protegir en absolut (JONES, 1964: 40). Per tant, els recursos de Dioclecià van anar més enllà.

Tenint en compte que les corts tetrarques eren essencialment itinerants, els *adventus* eren molt habituals (REES, 2004: 48) i es van performar fins a l'últim detall, com bé testimonien els documents de Panòpolis després de la visita imperial de Dioclecià el 298 (SOUTHERN, 2001: 255). Per tant, a part de la via artística, la itinerància va representar un altre vehicle per propagar el govern: esdeveniments històrics específics com la victòria del 297 van ser utilitzats per a incorporar i implementar els termes i la ideologia de la Tetrarquia (REES, 1993: 198). D'altra banda, durant la Diarquia, a part de nominar unitats militars i atorgar medallons amb la nomenclatura del *signum* (REES, 2004: 56), la *Concordia Augustorum* va ser un mirall de la *Concordia Deorum* (WILLIAMS, 1985, 58). Aquesta associació també reflectia la posició i acció de cadascú: Júpiter era el procurador de l'ordre diví mentre que Hèrcules es trencava les banyes en les seves aventures i treballs. Segons Southern (2001: 214), Júpiter va ser el cap dels déus romans, i Hèrcules el seu assistent; ambdós van emmirallar les posicions de Dioclecià i Maximià (FIG. 4). Kiernan (2003: 40) exposa que els panegírics corroboren la força passiva de Júpiter-Dioclecià, qui tranquil·lament assegura l'ordre diví, i els afers terrenals d'Hèrcules-Maximià. En resum, Maximià era la força d'acció del govern de Dioclecià, més tenint en compte en quin context Maximià és acceptat com a Cèsar o August co-emperador.

En el cas de la Tetrarquia, els estudis dels sistema s'alineen principalment en dues línies: un govern amb les seves idees i valors prèviament plantejats (WILLIAMS, 1985) o, contràriament, resultat natural del desenvolupament polític de Dioclecià (SESTON, 1946)¹⁵. Tenint en compte que, des de la perspectiva historiogràfica, els historiadors actuals poden fer una retrospectiva parcialment acurada dels esdeveniments, s'acostuma a magnificar accions i polítiques segurament decidides al moment o que es devien donar per casualitat, les quals van acabar marcant les directrius del govern *a posteriori*. Les aproximacions a vegades només poden ser, precisament, aproximacions. En aquest cas, la conformació de la Tetrarquia segurament està entre les dues hipòtesis plantejades. La

¹⁵ Mirar NIXON i RODGERS, 1995: 44-47.

qüestió indiscutible és que va ser un sistema innovador que va permetre salvar l'Imperi del col·lapse.

La crisi del s. III va deixar clar que la individualitat era molt perillosa, motiu pel qual en els panegírics de la Diarquia ja es ressaltà la *concordia*: Dioclecià i Maximià no van ser germans de sang ni tampoc idèntics físicament, però sí que compartien virtuts i característiques en el caràcter, com la “*dextrarum iuntio*” (REES, 2004: 75). Durant la Tetrarquia, el concepte del *similitudo* -ideològic en la Diarquia-, va esdevenir la caracterització la *concordia*¹⁶; en lloc de representar una sola figura que simbolitzés la institució, com les típiques representacions del Senat, es van personificar quatre integrants, els atributs individuals dels quals es van eludir per aconseguir la uniformitat ideal d'un règim que havia de perdurar en el temps.

En els frescs de la capella de culte imperial de Luxor (apartat 4.2) es pot intuir el primer estadi d'aquesta nova concepció jeràrquica i codificada. A la sala hi havia la imatge dels dos Augusts separats pel bust de Júpiter, divinitat que també es representa en altres obres de la Tetrarquia com les cinc columnes commemoratives al Fòrum (veure apartat 4.5.2). Durant la Tetrarquia es va poder seguir distingint els emperadors dels déus, però clarament estaven per sobre de les preocupacions ordinàries dels mortals (REES, 2004: 50). Els quatre integrants eren efímers, però el sistema es sostenia per l'essència divina que compartien en tant que, segons Rees, el *similitudo* tetrarca es basava en l'essència divina compartida (REES, 1993: 198).

Malgrat que cadascun va exercir la seva tasca gairebé independentment de la resta, la unitat havia de ser evident i real per funcionar (REES, 2004: 72). Com que la imatge és l'eina de projecció més universal per sotmetre masses, ja sigui directa o indirectament, la propaganda imperial es va encarregar de presentar al tetrarques en espais-temps ficticis per a representar la unitat. Un altre recurs per legitimar-se va ser la ja mencionada aliança matrimonial de les filles dels Augusts amb els Cèsars mitjançant la qual els Cèsars van esdevenir fills i oncles dels Augusts. Segurament, la voluntat era projectar la institució cap al futur per relació hereditària, malgrat que a l'hora de la veritat la teoria no va

¹⁶ Realment, el *similitudo* no només va tenir repercussió físicament en les representacions; cal mencionar que la geometria entre Augusts i Cèsars es va reflectir en els aniversaris commemoratius, els quals eren paral·lels (KOLB, 200: 32, citat per KIERNAN, 2003: 29), com bé testimonia la *vicennalia* i *decennalia* dels Augusts i Cèsars a Roma el 303.

funcionar. Altres accions més discretes i properes a la quotidianitat van ser els discursos, com bé exemplifica Rees,

“*In the earliest Tetrarchic speech to survive, the number four is granted cardinal significance as the orator expounds the quaternary nature of the cosmos’ most fundamental systems and organising principles*” (REES, 2004: 75)

També es poden mencionar els comunicats oficials, on els tetrarques emetien lleis amb els noms conjunts (JONES, 1964: 41), o les victòries militars perquè els triomfs s’estenien als quatre¹⁷ (REES, 2004: 73). Exemples del sentiment tetrarca en les campanyes bèl·liques són l’Arc de Galeri a Tessalònica o l’*adventus* en les monedes de Cartago de Maximità a partir del 298 (FIG. 5).

L’adopció de pràctiques orientals com la *proskynesis* o l’*adoratio*, les joies i la indumentària són essencials en els rituals de cort imperial del Dominat, algunes de les quals ja es van institucionalitzar definitivament amb la Tetrarquia. L’*adoratio* era una pauta de salutació reverencial d’origen oriental mitjançant la qual el governant rebia als súbdits amb en diverses accions simbòliques: la postració (agenollament, en alguns casos total, on el front tocava el terra), el besamà (besar la mà, el peu o un tros de la toga imperial porpra com a acte de lleialtat) i l’ús de vocabulari submís *Dominus* i *Deus*. L’*adoratio* va tenir com a objectiu la centralització del poder per mitjà de l’autoritat, la qual comportava la submissió absoluta de la societat. La cerimònia d’accés a l’emperador estava dirigida, sobretot, pel *magisteri officiorum*. La cort sencera es va moure i adaptar a aquest ritual (SREJOVIĆ, 2011: 44).

La *proskynesis* va ser una cerimònia persa adoptada en el món occidental per Alexandre Magne. Aquest tipus d’imposició es va anar contraient amb més o menys intensitat durant l’Antiguitat fins arribar a la Tetrarquia. La jerarquia marcada per Dioclecià requeria de pautes i elements escenogràfics en tant que la figura imperial cada vegada era menys accessible (com testimonia el palau de Split) i bevia d’una actitud servil de la resta de la jerarquia. L’existència d’un ritual ja es menciona en un panegíric del 291, el qual parla de Maximità:

¹⁷ Per una llista dels triomfs veure Barnes 1981, 255-258.

“*What a spectacle your piety created, when those who were going to adore your sacred features were admitted to the palace in Milan*” (Pan. Lat. 11.11.1-3, citat per KIERNAN, 2003: 29).

A més a més, el porpra no podia faltar en aquest ritual. El significat d'aquest color es va desenvolupar al llarg de mil·lennis, primer a través del teixit amb el tint, un dels materials més exclusius del món antic. Era un color relacionat directament amb l'element diví, epicentre paradigmàtic del prestigi codificat, el rastre del qual s'estén fins i tot a la Roma cristiana. Històricament, a grans trets, la complexa producció del porpra el va reservar a l'elit més refinada ja des de l'era del bronze i del ferro. La relació amb la reialesa es va determinar en un primer moment amb els perses Aquemènides: el rei i els pocs que gaudien dels seus regals eren els únics que podien guarnir-se de porpra. Posteriorment, Alexandre Magne s'apropià del color juntament amb l'estètica monàrquica després de conquerir Pèrsia; els governants dels regnes hel·lenístics van adoptar elements com diademes porpres com a distintiu d'hereus ideològics d'Alexandre. En èpoques posteriors, el porpra va ser un recurs per mostrar-se alineat a la ideologia del gran conqueridor. Pel cas de Roma és important remarcar la idiosincràsia romana, com bé senyala MacMullen: a més de moviments, l'expressió i un aire de *noli me tangeri*, els romans duïen elements a les togues que indicaven els rangs. Aquestes diferenciacions formaven part de la quotidianitat i la manera de viure a l'antiga Roma (MACMULLEN, 1986: 514). La *toga trabea* era de porpra o amb franges del color, per tant, el color va mostrar l'estatus millor que les togues en sí mateixes. Ciceró i altres escriptors del s. I parlen del 'porpra real' (GAGE, 1993: 25) perquè els emperadors (Juli Cèsar, August i Neró, entre molts altres) van intentar apropiat-se del porpra aferrant-lo a la casa imperial amb lleis respecte qui podia fer del tint. Les lleis van anar fluctuant fins a Dioclecià, qui va lligar definitivament els tallers de Porpra de Tir sota propietat imperial. Només la Tetrarquia i la casa imperial podien vestir el color, i l'incompliment de la llei estava penat (ELLIOT, 2008: 178-184). Durant l'Antiguitat tardana va ser habitual la *trabea triumphalis*. Amb tot, sota Dioclecià, el color porpra es va convertir en un símbol del govern imperial *per se* definitivament; en aquest punt és on hi entra en joc el pòrfir.

3. MATERIALITZACIÓ DE LA IDEOLOGIA TETRARCA

3.1. Els marbres durant l'Imperi Romà

Durant l'Imperi Romà l'ús dels marbres va ser fonamental per simbolitzar poder, riquesa i sofisticació. S'utilitzaven per arquitectura, decoració i arts plàstiques com l'escultura i els relleus, tant de domini públic com privat. El concepte de marbre era més ampli que l'actual roca metamòrfica, també es consideraven altres materials de característiques similars els quals es poguessin polir, com les roques calcàries. La riquesa visual va ser una de les característiques més remarcables de l'antiga Roma, motiu pel qual els marbres estaven especialment valorats. Alhora, cadascun provenia d'un lloc diferent, mostra de l'expansió territorial de l'Imperi. Un dels exemples més paradigmàtics de l'ús de marbres és el *scenae frons* com element més característic dels teatres romans¹⁸ a partir del s. I aC. En escultura, eren els material preferits per esculpir; els més prestigiosos estaven reservats per a déus, emperadors i persones influents que se'ls poguessin permetre amb l'objectiu de perpetuar-se. Per tant, durant l'Imperi els marbres tenien un valor cultural pel qual no es consideraven simples materials, eren una eina imprescindible i multifacètica que reflectia la ideologia de la societat romana (propaganda política, art, estètica, cultura, poder, etc.). Les capacitats logístiques i l'avançada enginyeria romana van permetre que els marbres poguessin arribar dels indrets més allunyats, entre ells, el Mons Porphyrites d'Egipte, la cantera del pòrfir.

Pòrfir es un terme geològic per designar un tipus de roca ígnia composta per petits cristalls. Etimològicament, pòrfir vol dir *porphyra* (porpra) en grec (MALGOUYERES, 2003: 13; citat per SONNEMANS, 2013: 23). Històricament el terme fa referència al *lapis purpureus porphyrites*, característic pel seu “*dark-red tone*” (MÜLLER, 2016: 176) de les canteres del Mons Porphyrites (actual Djebel Dukhan, “muntanya fumejant”), al sud d'El Caire (FIG. 6). Per unes inscripcions datades d'època de Tiberi (14-37), es sap que l'emplaçament va ser descobert per l'explorador Caius Cominius Leugas (ABU EL-ENEN *et. al.*, 2018: 2394). L'explotació d'aquestes canteres no només està limitada en espai, van estar actives fins al s. IV (VON MÜLLER, 2016: 176). Al s. XIX van ser redescobertes per James Burton, John Gardner Wilkinson, Giovanni Battista Brocchi i Achille Delesse (ABU EL-ENEN *et. al.*, 2018: 2394), però mai han tornat a estar operatives.

¹⁸ Sobre arquitectura teatral romana veure RAMALLO i RÖRING, 2010

Malgrat que hi ha testimonis d'escultures en pòrfir anteriors a Dioclecià i la Tetrarquia, la quantitat no és equiparable a la del període de la Tetrarquia. Les obres anteriors segueixen l'estil clàssic, l'única innovació de les quals es pot veure en els busts i columnes de pòrfir de Nerva i Trajà del Louvre (FIG. 7). Durant el s. III hi ha un lapse en la promoció de pòrfir, possiblement lligat a la Crisi del Segle Tercer i la pobresa retratística i monumental de l'època, no només en aquest material, sinó en general per les múltiples guerres i la poca prosperitat dels emperadors el govern dels quals -i ells mateixos, en nombroses ocasions- no arribaven a sobreviure el temps necessari com per imposar-se propagandísticament. En el cas del pòrfir, la falta d'un govern central afectava directament a les canteres per les dificultats d'exportació del material, alhora que Egipte era un dels regnes més disputats i problemàtics per les múltiples usurpacions i el cultiu cultural provinent de la mateixa idiosincràsia de la societat, les ciutats i per les influències orientals.

Per a la idea del *multi iugum imperium*, les escultures de pòrfir són els exemples més radicals de la representació de la Tetrarquia perquè és el mitjà amb el qual es representava millor les idees imperials del període (SMITH, 1997: 183). Abans del govern tetrarca era recurrent la combinació de materials per recrear diferents cromàtiques i obtenir un resultat luxós; així com el marbre representava la carn, el pòrfir s'havia disposat per representar les togues, com és el cas del bust de Caracal·la (FIG. 8). El marbre va ser el material més utilitzat per a les representacions, sobretot per la seva versatilitat i facilitat de modelatge, a més d'altres qüestions com la influència grega. D'altra banda, també es policromava, mentre que el pòrfir era un material que lluïa per ell sol perquè el seu color era un dels motius principals pels quals es disposava; com a molt, es podia aplicar or a sobre del material.

3.2. Evolució dels retrats

Com que no hi ha antecedents de govern compartit en el mateix sentit que la Tetrarquia, en aquest punt s'ha fet un retrospectiva del retrat individual. Anteriorment a la Tetrarquia es poden catalogar tres grans tipus de retrats: el republicà (August: cabell curt, cara afaitada i idealitzat) (FIG. 9), el filòsof (Antonins: barbes i cabells profusos, més dolços) (FIG. 10) i el soldat (Caracal·la fins Dioclecià: cabell curt i amb barba) (FIG. 11). En relació a aquest tipus més proper a la Tetrarquia, les representacions literàries dels emperadors del segle tercer aporten algun vocabulari que posteriorment es va explotar durant la Tetrarquia, per exemple:

“vir strenuissimus (*‘a most energetic man’*), vir in bello potens, Gothos strenuissime vicit (*‘capable in war, defeated the Goths most vigorously’*), vir acer, strenuus, iustus (*‘an ardent, energetic, and fair man’*)” (SMITH, 1997: 179).

Durant les últimes dècades del s. III els retrats es van començar a desentendre de les impressions realistes d'un estat d'ànim fugaç i contingent per expressar subjectivament la realitat de l'esperit (HAYNES, 1976: 357) (FIG. 12). Durant el breu regnat en solitari de Dioclecià i després amb Maximià com a Cèsar i August es van promoure retrats imperials els quals ja tendien -per inèrcia dels retrats de la Crisi del Segle Tercer- cap a la idealització i l'exteriorització d'un estadi interior. Per tant, recollien els antecedents que ja van començar a desplaçar el poder geogràfica i socialment de Roma. Un dels retrats del període d'ascens podria ser de Nicomèdia (FIG. 13) (veure apartat 4.1. *Embracing emperors* de Nicomèdia), segons Calza (1972: 91), estilísticament està datat entre el 280-285, cronologia que coincideix amb els anys d'ascens més importants de Dioclecià i amb el primer al capdavant de l'Imperi. Un dels altres retrats, en aquest cas diferent formalment, és el cap de Copenhaguen (FIG. 14) (veure apartat 4.6.4. ALTRES BUSTS DE PÒRFIR), el qual se'l situa també en aquesta primera etapa perquè està retratat sense barba. Ambdues representacions tenen un cert aire i ressemblança amb la línia comentada del s. III basada en un cànon clàssic que emfatitza l'individu i el seu caràcter. Posteriorment, l'estil aparentment simple dels grups de pòrfir trenca completament en el vessant públic dels emperadors amb l'objectiu d'emfatitzar el sistema polític de la manera més directe possible, motiu pel qual qualsevol ritme de l'art canònic clàssic hagués fet minvar el missatge (KITZINGER, 1977: 12). La imatge del poder sempre varia segons la intenció i el missatge que es vulgui donar, com bé s'intenta demostrar amb aquest treball amb el cas concret del pòrfir tetrarca. Amb Dioclecià i la Tetrarquia es va donar un canvi radical en la representació de la imatge imperial com a conseqüència del trencament ideològic. Des de la concepció històrico-artística s'ha comentat que les representacions d'aquesta època són un trencament. Malgrat que pot ser una descripció justa dels fenòmens, realment sembla que va ser resultat de forces culturals autònomes les quals van ajudar a promoure la ruptura formal i estilística que ja s'estava cultivant des de la Crisi del Segle Tercer -potser d'abans, fins i tot-. Per tant, els procés cap al Dominat, amb la seva respectiva propaganda, hauria sigut una transició natural i previsible (SMITH, 1997: 184).

La Segona Tetrarquia va esfondrar el sistema per discussions i lluites internes i, com que l'art està constituït per la ideologia imperial, les representacions van esdevenir declaracions de supremacia individual, sobretot de Majènci i Constantí. El *similitudo* a les monedes va cessar el 306, per tant, la *concordia imperatorum* només va durar uns dotze anys (REES, 1993: 199). Entre el 300-325 els retrats imperials van estar plens de contrastos i diferències estilístiques simultànies.

3.3. Evidències escrites i numismàtica

Malgrat que l'objectiu dels programes iconogràfics de la Tetrarquia és la confirmació de la identitat grupal (REES, 1993: 193), sovint s'ha volgut identificar la personalitat de cada tetrarca. L'ús de la numismàtica, descripcions i documents antics, com el *Notitia Dignitatum*¹⁹, la Llista de Verona²⁰ o els Panegírics Llatins²¹, per a la identificació i descodificació dels retrats són imprescindibles, però no són fonts imparcials, sobretot les escrites. Smith ho argumenta amb el cas dels Panegírics:

“L'ús dels panegírics en estudis de retrats anteriors de l'època s'ha vist sovint desordenat per premisses falses, pel que es pot anomenar la fal·làcia biogràfica: la creença, promoguda per autors antics, que els retrats i l'autopresentació tenien una connexió necessària amb la biografia del subjecte” (SMITH, 1997: 195).

Aureli Víctor i Eutropi són altres acostaments bibliogràfics imprescindibles per entendre el desplegament de la ideologia i la seva imposició, de fet, diuen que Dioclecian va ser el primer emperador que, en lloc de performar l'habitual *salutatio*, va demanar l'*adoratio* als assistents com si fos un déu o un rei persa, motiu pel qual va introduir la pràctica de viure aïllat de la vida pública de carrer engalanat en túniques sumptuoses, com descriu Aureli Víctor amb desaprovació (JONES, 1965: 40). Tanmateix, aquesta informació bibliogràfica antiga, tot i que és un bon recurs per veure l'ambient des dels ulls de l'època, no es pot agafar com a unívoca perquè no deixen de ser opinions subjectives. De fet, quant a les cerimònies, contràriament a Víctor i Eutropi, Rees apunta que la Tetrarquia sí que va institucionalitzar l'*adoratio*, però ja era una cerimònia que havien desenvolupat els emperadors mig segle abans. L'autor comenta que no és estrany que ambdós historiadors s'equivoquessin perquè la consolidació de les pràctiques a la

¹⁹ Registre burocràtic, civil i militar del Baix Imperi datat cap a principis del s. V. Aporta informació essencial sobre l'organització i administració.

²⁰ Manuscrit del s. VII de la Catedral de Verona el qual preserva la llista de províncies romanes, per tant té molt a veure amb la reforma de la Tetrarquia. Veure BARNES, 1982: 201-208.

²¹ Per als Panegírics Llatins veure NIXON i SAYLOR RODGERS, 1994

llarga podria haver semblat innovadora (REES, 2004: 51). *De Caesaribus*, d'Aurelius Victor, no deixa de ser una interpretació en retrospectiva de Dioclecià i la Tetrarquia des de la mirada de l'Imperi de Constantí II. Quant a Eutropi, ens trobem amb una aproximació similar en tant que historiador del s. IV actiu, sobretot, durant el regnat de Valent. Altres autors que donen informació de la Tetrarquia són Lactanci (*De Mortibus Persecutorum*) i Eusebi de Cesarea (*Historia Ecclesiastica*), els quals es centren en la figura de Dioclecià en relació a la Gran Persecució en tant que historiadors cristians; la visió que tenen de l'emperador, per tant, és absolutament catastrofista. Finalment, els documents legals contemporanis com els edictes i lleis promulgades també donen informació de tot tipus (evolució de la figura imperial, concepció de la societat, aspectes ideològics i físics, etc.).

Com es presenta al llarg de l'apartat 4, algunes obres que no s'han conservat es poden veure a través d'altres i amb la numismàtica, com és el cas del *Fünfsäulendenkmal* (veure apartat 4.5.2) i l'*Arcus Novus* de Dioclecià a Roma. Les monedes són una eina absolutament imprescindible per a les atribucions, com s'evidencia amb la numismàtica de Constanci i Constantí, pare i fill els quals van ressaltar-se el nas per com a tret individual i hereditari (FIG. 15). Constantí es mostrava amb un nas llarg i corbat, el qual va esdevenir un tret paradigmàtic de la seva dinastia. Realment era una representació heretada de Constanci, qui va promoure una imatge amb un element personal en algunes imatge col·lectiva (SMITH, 1997: 184).

La numismàtica sempre ha sigut un element crucial per la difusió de les ideologies perquè és el que més circula entre la societat: entra en la quotidianitat d'absolutament tots els estrats. Molts dels canvis en numismàtica durant l'Imperi Romà es van donar en promocions monetàries extraordinàries i irregulars, com en *donativa* o *sportulae* a les tropes per mantenir-les fidels en successions d'emperadors, triomfs, *adventus* o aniversaris. Conseqüentment, els dorsos d'algunes monedes estan relacionats amb episodis històrics concrets, per tant, són datables o presenten una forquilla cronològica força comprimida (un o dos anys). Altrament, també hi havia la producció regular a les seques de l'Imperi, la qualitat de les quals es va millorar amb la reforma monetària de Dioclecià del 294. Les monedes d'or (*aurei*) sovint es dedicaven a al·legories d'esdeveniments històrics, mentre que en les de plata (*argentii*) i bronze platejat (*nummi*) composaven exaltacions a la Tetrarquia o emmarcaven escenes de la ideologia (KIERNAN, 2003: 31-32).

Sovint hi ha un paral·lelisme entre els retrats i la representació en les monedes (FIG. 16), de fet, no és d'estranyar que seguissin el mateix model. La metodologia més habitual era el modelatge d'un bust, generalment amb fang (material fàcilment modelable), el qual servia com a exemplar per als retrats en marbre i els perfils de les monedes. L'art era propaganda, motiu pel qual l'escultura i la numismàtica eren dues línies paral·leles fàcilment reconeixibles per al societat. Les diferents representacions governamentals tenien la seva correspondència en monedes, com és el cas del geni de l'emperador. Tanmateix, les diferències entre retrats es podrien haver donat perquè els busts "d'exemple" no arribaven de la mateixa manera arreu i s'acabava distorsionant la imatge segons la idiosincràsia de les regions, la llunyania i la promoció imperial. La pràctica romana de disseminar la imatge imperial pel territori mitjançant la promoció de models oficials o prototips per als centres provincials va multiplicar-los en representacions diverses i de configuracions particulars (HAYNES, 1976: 351), com és el cas de les diferències entre les *urbs* i les zones més allunyades dels nexes de comunicació, com el camp.

L'art tetrarca està interrelacionat amb les reformes, entre elles la comentada sobre la reorganització territorial i administrativa, la qual va augmentar en nombre de fàbriques de moneda; a Nicomèdia i Salònica es van obrir seques cap al 294 i 298, respectivament (MONSON i SCHNEIDEL, 2015: 188). Com que les fàbriques van quedar recollides en unitats territorials més ben emparades burocràtica i institucionalment, la promoció de la propaganda per via de la numismàtica es va veure afavorida perquè la circulació es va estimular. El nou estil uniforme ja es va promoure des de la reforma de les seques, de fet, la racionalització de Dioclecià segurament va ser coetània a la formació del govern tetrarca, motiu pel qual la molt desitjada estabilitat econòmica es va lligar estretament amb la unitat del govern. Estilísticament, els emperadors es van representar com governadors durs amb el cabell curt, barba, mandíbula marcada ulls amb la mirada perspicaç, el coll exageradament gruixut, les celles severament arrufades i els llavis compactes (REES, 1993: 188) (FIG. 17). En comparació amb les obres de pòrfir conjuntes, la materialització en moneda comparteix les fites ideològiques característiques de la Tetrarquia tot i que cadascun dels integrants va poder proporcionar monedes en la seva secció de l'Imperi; en algunes representacions individuals es pot trobar cert paral·lelisme, com és el cas del bust d'Athribis (FIG. 18). Els conceptes de fidelitat, concòrdia i *similitudo* ja estaven presents en la numismàtica i les fonts de la Diarquia,

com bé assenyala Smith (1997: 181), qui argumenta que en un discurs del 291 s'exposa explícitament que la unitat del *similitudo* entre Dioclecià i Maximià en tant que germans no era per l'aparença, com es podia pensar, sinó pel caràcter (“*non vultuum similitudo sed morum*”). De fet, aquesta semblança de caràcters és el que es va transformar visualment en una norma estilística²².

En la Diarquia van ser habituals les monedes amb els dos governants celebrant la germanor (FIG. 19), tot i que les pre-reformes monetàries d'ambdós emperadors van caure clarament en la tradició de la representació de la numismàtica del soldat-emperador (L'ORANGE, 1984: 15, citat per KIERNAN, 2003: 32). Els busts incloïen les espatlles i l'armadura, les celles marcades, barba militar i la barbata marcada; més que traduir a les monedes els trets facials individuals, tots els detalls tenien com objectiu seguir emfatitzant la fortalesa dels emperadors per sobreviure al capdavant de l'Imperi.

Durant la Tetrarquia, a partir del 294 apareix el nou estil: l'armadura va desaparèixer perquè el retrat es centrava del coll en amunt, motiu pel qual els caps es fan més grans i ocupen gairebé tot l'espai. Els nous busts eren més cúbics, amb els contorns angulars, talls de cabells quadrats i curts, barba militar i ulls allargats i ametllats (FIG. 17) (KIERNAN, 2003: 33). Com bé es relaciona a les conclusions del treball més profundament, és el mateix tipus que els retrats en pòfir dels Tetrarques de Venècia i del Vaticà, alhora que els ulls ametllats eren característics del cànon faraònic. Les inscripcions i els dorsos van seguir fent al·lusió al conjunt governamental amb missatges de concòrdia, tot i que hi ha casos en que hi ha particularitats regionals. Les ciutats capitals o les seques sota control d'un tetrarca específic, com la de Nicomèdia per Dioclecià, per exemple, haurien pogut produir imatges iconogràficament més significatives del seu respectiu emperador (HAYNES: 1976, 352), malgrat que els busts en monedes tetrarques són confusos, motiu pel qual és fàcil que hi hagi errors d'interpretació. Les diferències també podrien ser un resultat absolutament banal de la producció artística i del gust dels gravadors. Sigui com sigui, malgrat que és evident que la nova producció es va rebre, interpretar i emetre de manera diferent en les seques i tallers de l'Imperi, totes van entendre que una nova força central volia promoure una ideologia radical i innovadora la qual s'havia d'exemplificar estilísticament (SMITH, 1997: 180). En qualsevol imatge

²² Veure nota 56 a SMITH, 1997.

pública del règim es reflectia l'eficiència, estabilitat, unitat i sentit del deure; és a dir, tots els atributs necessaris d'un govern militar (REES, 1993: 188-189).

Iconogràficament, les representacions tetarques més populars en moneda presentaven, o bé la conjugació sobreposada de diversos busts de dos tetarques o d'un sol acompanyat amb la seva divinitat (FIG. 4), de dos busts confrontats (FIG. 19) (KIERNAN, 2003: 34) o, en el cas de Maximià, el seu perfil amb els atributs d'Hèrcules (FIG. 20). Malgrat la renovació governamental, els tipus iconogràfics no eren nous, durant la Tetrarquia els llaços familiars van agafar una altra connotació, com ja s'ha comentat, però com que el recurs iconogràfic funcionava i s'entenia, no hi va haver motiu per canviar-lo. Fins i tot, Constatí va seguir-lo perpetuant (FIG. 21).

Els reversos més habituals dels *nummi* durant al Primera Tetrarquia corresponen a les inscripcions del “*GENIO POPULI ROMANI*” (FIG. 22) i la “*SACRA MONEDA*” (FIG. 23), llegendes que fan al·lusió a l'esperit de la severa romanitat en tant que mostra d'unitat i estabilitat sociopolítica i econòmica, respectivament. La *SACRA MONEDA* va tenir molt sentit en les reformes que s'estaven iniciant, però el tipus del geni va ser el més suggestiu, com demostra l'adopció en la numismàtica de Maximià “per legitimar els seu retorn al porpra després de retirar-se” (KIERNAN, 2003: 36). Per veure l'abast de la implementació de l'absolutisme del Dominat, cal mencionar que durant la Segona Tetrarquia la iconografia del *Geni del Poble Romà* va acabar celebrant el Geni dels Augusts i Cèsars, connotació que suggereix que la noció de la Tetrarquia sobre el geni imperial es va desenvolupar després de la formació de la institució (KIERNAN, 2003: 36).

La iconografia de les monedes de plata tenia connotacions militars. Concretament, la inscripció *PROVIDENTIA AVG* (FIG. 24), *VICTORIA SARMATICA* (FIG. 25) referencia les campanyes de la dècada de 290 contra els Sàrmates (KIERNAN, 2003: 37). Quant a les monedes ordinàries en or, els tipus on apareixen Júpiter i Hèrcules són les imatges més característiques, les quals es combinaven amb els busts de Dioclecià i Maximià, tant amb la seva respectiva associació divina com encreuats (SUTHERLAND, 1967: 108-109).

Amb tot, la numismàtica té representacions de la Tetrarquia les quals ajuden a entendre amb més profunditat la ideologia imperial i com volien ser entesos.

3.4. Propaganda institucional

Els mecanismes per erigir monuments eren similars a la promoció d'estatuària divina: sovint eren ofrenes desinteressades. “Per assumir que els emperadors desitjaven monuments per ells mateixos era ignorar els mecanismes que els generaven”, per tant, estava mal vist que els emperadors es promoguessin escultures directament, com bé demostra “una acusació d’Ammià Marcel·lí contra Constantí II” (HELLSTRÖM, 2023: 147). Durant la Tetrarquia, aquest aspecte encara va agafar més força tenint en compte el tipus de representació, el culte imperial i la inclusió del distant Dominat, les escultures del qual sovint eren objecte de devoció o de subjugació cap a aquest nou agent social de força major que va suposar el govern.

Amb la Tetrarquia es va perdre la individualitat públicament. Com el Senat, no era primordial els ocupants dels seients, sinó l'ordre de l'organisme, tot i que el Senat es personificava en una sola figura i la Tetrarquia mostrava els quatre integrants. Mencionant al Senat, no hi ha evidència de la seva representació en art tetrarca, excepte en dos casos. En primer lloc, una processó senatorial a la base de la *decennalia* (FIG. 26) (CARLÀ-UHINK i ROLLINGER, 2023: 365) que podria haver sigut un element que contribuïa tenir més bona imatge de la Tetrarquia a Roma perquè eren vistos com uns usurpadors perifèrics que havien arrencat el poder de la ciutat i dels seus organismes governamentals. D'altra banda, fora de context de l'*urbis*, en l'Arc de triomf de Galeri també hi ha una al·lusió al Senat.

L'art tetrarca és “l'expressió fisiognòmica de la necessitat d'ordre, disciplina, comportament moral, observança correcta i estat de dret” (SMITH, 1977: 181). Motiu pel qual la relació dels governants amb els seus súbdits (la població) es va definir per la separació, en tant que l'art tetrarca va abstreure els emperadors de la realitat (KITZINGER, 1977: 12). Alhora, la representació en pòrfir va ser una dels molts estadis que es va emmirallar de la formació militar dels governants: “la jerarquia interna dels tetrarques correspon estretament amb la gradació segons el rang en què s'organitzen les unitats militars” (REES, 1993: 187), així com la tendència cap a aquest tipus de representació ja va tenir els seus inicis en la Diarquia. L'objectiu de les reformes era l'ordre, i si aquest és una qualitat essencial en el camp castrense, perquè no prendre l'organització militar com a referent.

3.5. Representació individual

La “vida pública” dels tetrarques entrava en la vida privada amb els rituals comentats. És possible que algunes escultures individuals es fessin amb pòfir per connectar d’alguna manera aquest àmbit privat amb la institució, tot i que també se’n podrien haver fet pel luxe del material, igual que altres emperadors anteriors. L’existència de retrats institucionals, no nega la individualitat, però la ideologia tetrarca dificulta, en primer lloc, el mecenatge de retrats privats (en devien haver molts menys) i, en segon, la seva supervivència. Tanmateix, s’ha de tenir en compte que algunes de les obres actualment exemptes podrien haver format part de conjunts, com podria ser el cas del cap en pòfir procedent de Felix Romuliana (veure apartat 4.6.1) (SREJOVIC, 1994: 144-145); per tant, hi ha certes dificultats en la distinció entre l’obra en grup i individual.

Altrament, el *similitudo* es pot haver donat en els retrats individuals com una mostra de la correspondència individual amb la ideologia i el deure com emperadors la vida dels quals s’estava convertint en una mena de *performarce*. En el marbre no va estar tan present el sentiment tetrarca perquè no presenta la mateixa idea d’uniformitat. La diferència entre estils també podria haver-se donat pels tallers de producció i la procedència geogràfica de cada un; els tallers que tractaven marbre estaven disseminats per gairebé tot el territori, a diferència del monopoli egipci del pòfir. Tanmateix, com sempre, el marbre segurament va ser un material molt més utilitzat que el pòfir durant l’Imperi. Malgrat que la identificació de cada tetrarca és particularment complicada, majoritàriament s’ha pogut procedir mitjançant la comparació amb la numismàtica, malgrat que en molts dels retrats és pràcticament impossible nomenar l’emperador corresponent perquè la personalitat de cadascú va quedar parcial o completament absorbida per la idea de la institució imperial. A més de la descontextualització que preval encara, la falta d’inventaris complets durant les descobertes i el propi mal estat de les obres (REES, 2004: 74).

La materialització escultòrica es va desenvolupar primerament com una mena de continuació de la fórmula bàsica de l’Emperador-soldat mencionat, però després es va redissenyar com una imatge llisa, frontal, semblant a un bloc i sovint amb els ulls amples (SMITH, 1997: 180). Historiogràficament, L’Orange va ser el primer en mencionar el concepte de *block-like style*; l’autor posa el punt d’origen del qual està a l’est, malgrat que no va ser el predominant i l’estàndard fins després del regnat de Constantí perquè els

tallers van mantenir una línia més propera a l'habitual fins llavors (L'ORANGE, 1965: 111-115). Per tant, es va donar un xoc d'estils.

La jerarquització es va fer evident amb els ulls, un dels elements que distanciava l'espectador, esdevenint una de les característiques del codi del Dominat²³. Com el Zeus de Fídies, la figura imperial passava per sobre del què la societat pogués apel·lar. Així com en pòrfir les mirades són atemporals i distants, en algunes composicions individuals miren amunt en busca de “*divine guidance*” (BARDILL, 2012: 14-15, citat per SONNEMANS, 2013: 20). La dualitat de representacions testimonia que en el pòrfir es van desenvolupar escultures on la naturalesa de l'emperador era absoluta, mentre que en marbre es va seguir la línia del s. III, potser perquè no eren imatges destinades al culte polític o cerimònies.

Evidenciada la voluntat de presentar-se uniformement, tant per la posada en context de les obres en pòrfir com per la menció de textos de l'època, cal fer esment d'una posició escèptica quant al *similitudo*. Més que una ambició particular o l'objectiu d'una política tetrarca, Smith considera que va ser la conseqüència de la recepció particular dels escultors de cada taller i gravadors de les seques, el quals van entendre que s'estava donant un canvi social i polític però no van trobar la formulació visual adequada (SMITH, 1997: 183). De fet, aquest autor posa en dubte els estudis de L'Orange, qui defensa que el *similitudo* és vital per entendre la representació de l'època. Smith argumenta que el concepte no té la base textual necessària i que, més que una ideologia prevista, és una descripció visual supervivent i les seves simplificacions i abreviatures (SMITH, 1997: 181).

Altament, com sovint s'ha comentat sobre l'art de Dominat, Bernard Berenson considera aquesta fase estilística com “*the meanest symptoms of decay*” (BERENSON, 1952: 52) perquè el pas cap a la uniformitat suposa que els artesans han de seguir una sola directriu²⁴; la poca especialització per esculpir va provocar la pèrdua d'artesanía. En contra, com bé resumeix Rees, “L'Orange proposa un paral·lelisme entre l'estil i

²³ Quant a la importància de la mirada en els retrats imperials veure SMITH, 1997: 198-199.

²⁴ Alguns autors tenen un esquema mental de la història i de l'art comparable amb una paràbola, com si la història tingués una gran arrencada, un punt àlgid i un procés decadent. Generalment és un plantejament erroni característic de pensaments relacionats amb la historiografia canònica (Winckelmann, per exemple) la qual té predilecció per certes èpoques i estils “paradigmàtics”; aquests es sobreposen als nous esdeveniments i tendències. La visió en retrospectiva a vegades no té en compte que la disciplina històrica és un suma la qual, més que minvar els estils, els fluctua en una relació proporcional a les necessitats socials, històriques, polítiques, etc.

l'estructura de la societat; Kitzinger suggereix una aproximació conscient cap a l'estil subàntic; i Bandinelli veu el treball en pòrfir com excepcional, especialitzat i de curta durada" (REES 1993:181), motiu pel qual l'autor exposa textualment que, lluny de ser decadent, les composicions de la Tetrarquia van ser "un pas audaç i progressiu en la iconografia imperial" (REES, 1993: 198-199). L'estil tetrarca sempre busca una duresa empàtica com un refús de les formes més clàssiques, les quals no es devien perdre per desconeixença o falta de mètode, simplement ja no eren rellevants en la fase d'introducció del Dominat, i més amb l'auge de les escultures grupals durant la Tetrarquia. Resultat de la jerarquització sistemàtica, els principis naturalistes van ser substituïts per una estandardització mecànica i clara per a tothom. Tanmateix, les imatges d'unitat també podrien haver sigut, paradoxalment, un signe de fricció entre els Tetrarques (NIXON i RODGERS, 1994: 43-44, citat per REES, 2004: 76).

3.6. Estil i taller o tallers de producció

Hi ha autors que consideren que en època de Dioclecià tot el procés productiu de les escultures en pòrfir es realitzava al mateix emplaçament d'extracció amb cristians convictes, a excepció de les escultures imperials, per a les quals hi havia disposats tallers especials, malgrat que no se sap on estaven localitzats (DELBRUECK, 1932: 2, citat per SONNEMANS, 2013: 23). Altrament, Müller (2016: 117) exposa que els blocs de pòrfir podrien arribar a Alexandria després de navegar Nil avall, des d'on es diversificaven pel Mediterrani, però no concreta si esculpits o en brut. Sigui com sigui, tot el pòrfir imperial romà va provenir d'Egipte (CONWAY, 1912: 147).

Quant als artesans, Haynes exposa que en la *Passio Sanctorum Quatuor Coronatorum* es menciona que Dioclecià va enviar escultors des de Panònia amb experiència de cort per treballar al Mons Porphyrites en tallers especials anàlegs a les seques imperials (HAYNES, 1976: 351). Per contra, tenint en compte la tradició profundament arrelada de tractar pedres dures com la diorita o el granit, entre altres (FIG. 27) -les qual podríem dir que formaven part de la mateixa idiosincràsia de la regió-, Egipte podria haver facilitat escultors per treballar el pòrfir, aportant el seu propi bagatge artístic (REES, 1993: 189).

Un altre aspecte és la desvinculació del cànon clàssic com un dels processos de descentralització. L'art emergent no era nou, en certa manera ja va existir en les classes socials més baixes i va ser adoptat pel poder imperial per acostar-se a les zones més

problemàtiques i sotmetre-les indirectament. La descentralització va comportar la dispersió dels receptors artístics i propagandístics perquè Roma ja no era el centre de recepció (veure les conclusions). En aquest sentit, l'estil està afectat per la localització, per qui el produeix, per a on i per a qui va destinat. La dispersió dels focus imperials va suposar la permeabilitat d'estils externs, sobretot els orientals (KITZINGER, 1977: 12-17; L'ORANGE, 1965: 88-89), com és el cas de l'estil de Palmira (KISS, 1984: XX, citat per SONNEMANS, 2013: XX). No vol dir que totes les representacions a Orient tinguessin aquesta tendència, la capella de culte imperial de Luxor estava pintada en un estil "romà"; en aquest cas és escaient preguntar-se quin taller va ser l'encarregat de pintar-la. En tant que les corts estaven en constant moviment, és molt probable que amb el *comitatus* també hi viatgés un taller propi, el qual es podria haver encarregat de materialitzar les necessitats imperials del moment des de la imposició estilística (veure apartat 4.2). Quant a les diferències estilístiques podrien ser conseqüència de l'activitat de diferents tallers i artesans del pòfir més que una conseqüència de naturalesa cronològica o de trets particulars (POPOVIĆ, 2016: 375); les qüestions d'estil també configuren un punt a les conclusions.

4. OBRES

4.1. *Embracing emperors de Nicomèdia*

El relleu trobat a İzmit, antiga Nicomèdia, és un punt de partida per l'art tetrarca en tant que és un representació de la Diarquia on Dioclecià i Maximià s'abracen en concòrdia i *fraternitas* (AĞRTÜRK, 2018: 411, 412) (FIG. 28). Nicomèdia es va incentivar després de la pujada de Dioclecià el 284, com bé exposa la literatura del moment. Lactanci, qui va escriure quan Nicomèdia era una ciutat puntal de l'Imperi oriental, comenta que Dioclecià hi va promoure molta activitat constructiva per rivalitzar-la amb Roma (AĞRTÜRK, 2018: 414).

Com la solució emprada en l'Ara Pacis d'August, d'entre les parts de relleus monumentals trobats datades d'abans del 293 (AĞRTÜRK, 2018: 411), uns deu blocs de relleu formen part de la processó *d'adventus* “amb abanderats, soldats romans liderant captius germànics amb les mans lligades i espectadors que inclouen deïtats, personificacions i ciutadans romans togats” (AĞRTÜRK, 2018: 417). La processó avança de dreta a esquerra fins al clímax al centre: l'abraçada cordial i fraternal de Dioclecià i Maximià (FIG. 29). Aquesta cerimònia d'entrada a la ciutat que presenta el relleu és fictícia, ja que mai va haver cap reunió d'ambdós diarques a Nicomèdia. Podria ser un relleu commemoratiu o una al·lusió al govern en un espai especial. L'extens *adventus* en fris continu està complementat amb el terra d'*opus sectile*; (PLÀNOL EXCAVACIÓ, 417) (AĞRTÜRK, 2018: 416) tenint en compte els relleus i els exemples d'*opus sectile* en espais de culte com la capella imperial de Luxor, la basílica de Trier, la sala octogonal a Salònica de Galeri (MENTZOS, 2011: 346; KARABABA, 2008: 163; MCFADDEN 2015: 116-117, citats per AĞRTÜRK, 2018: 416) o el complex de Felix Romuliana (FIG. 30), els contextos en què es disposava aquest patró geomètric són clarament de culte i imperials, motiu pel qual la sala de Nicomèdia amb el fris hauria pogut tenir aquesta funció o similars.

Després de baixar de les quadrigues cerimonials, els emperadors s'abracen vestits en porpra i or en una premonició del *similitudo*. En aquest cas encara s'entreveuen diferències físiques i formals que permeten identificar als personatges: Dioclecià presenta el cabell marró grisenc i les òrbites més amples i profundes, mentre que Maximià està representat amb el cabell vermellós en tant que és més jove que Dioclecià, i les parpelles més gruixudes (AĞRTÜRK, 2018: 419-420). A més de les concrecions físiques de

cadascú, a l'obra també es representa l'ordre jeràrquic: Dioclecià té lleugerament més presència perquè era l'August major, el Júpiter vers l'Hèrcules. Per tant, com és característic en les representacions de la Tetrarquia, tant la tradició naturalista com l'abstracció simbòlica són estils juxtaposats els quals s'incorporen a les obres imperials (AĞRTÜRK, 2018: 416) segons la necessitat propagandística. Altres exemples de l'ús simultani de diferents estils disposats de manera intencionada són els frescs de la capella de culte imperial de Luxor. La reducció de tota una cerimònia a aquesta gestualitat simètrica és la fórmula simbòlica i iconogràfica que quedà totalment assentada a través i posteriorment a l'art tetrarca.

4.2. Capella de culte imperial del temple de Luxor

Durant l'estada de la *Legio III Diocletiana* en el context de la revolta egípcia del 297, el temple de Luxor es va fortificar i s'hi van fer canvis a l'interior, entre ells, la Sala de la Barca reconvertida en un espai de culte imperial (FIG. 31). No hi ha cap evidència respecte la tria d'aquest temple per a l'assentament, però la hipòtesi més versemblant planteja que Dioclecià va voler treure partit de l'associació entre el temple i el faraó -en tant que ésser divinitzat pel càrrec que necessita els seus espais i els seus ritus- perquè es pogués establir una continuïtat entre el context anterior i la imposició tetrarca. Luxor era el temple d'Ammó, divinitat la qual, pels romans, era entesa ideològicament com Júpiter. Aquesta analogia ja es va fer patent en època d'Alexandre Magne amb, per exemple, el santuari de Zeus-Ammó de Siwa per promoure's des de la idiosincràsia dels cultes locals comprensibles per als fidels egipcis (FIG. 32).

A mitjans del s. XIX, Sir John Gardener Wilkinson va passar a aquarel·lar els frescs de la capella²⁵ (KIERNAN, 2003: 146) (FIG. 33 i 34), els quals van ser retirats pels egipcòlegs de finals del mateix segle. Posteriorment, Johannes Deckers va combinar la seva observació amb les notes de Wilkinson per fer el seus esbossos dels frisos (FIG. 35). Es creu que les quatre figures imperials conformaven el punt àlgit d'un *adventus* de la Tetrarquia, la funció del qual en relació a l'espai, era de culte polític. Els *adventus* es van convertir en atractius teatres amb estilitzades posades en escena on tots els rangs de la societat complien el seu paper (REES, 2004: 48). Dioclecià es va bastir de frescos colpidors de temàtica institucional perquè és possible que la capella fos la seva sala d'audiències (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 248-251) i actes religiosos o

²⁵ Actualment al Griffith Institute d'Oxford.

cerimonials lligats a les responsabilitats governamentals durant la seva estada a Egipte (FIG. 36 i 37), la qual es va estendre gairebé a dos anys. En tant que els emperadors tenien una doble naturalesa, la seva imatge havia de fer correspondència a cadascuna: l'obra mostra als cosmocrators, l'ordre diví en el context de la revolta d'Egipte. Considerant la funció de l'espai com a sala d'audiències, les naturaleses de l'emperador deuriem confluïr en una mateixa sala com si fos una mena de *performance*: la part física estava representada per la presència física i temporal de l'emperador *in situ* i la ideològica per les representacions atemporals, la teatralització i l'ambient de la sala. En aquest sentit, De Villard exposa que el nínxol (FIG. 38) podria haver donat cabuda a una escultura de pòrfir com la de Diocleciana assegut al tro d'Alexandria (KIERNAN, 2003: 154) (veure apartat 4.6.4). Per tant, és possible que, quan l'emperador no estigués físicament en cos, l'escultura en pòrfir suplís la funció? El pòrfir ja va poder substituir i assegurar la presència imperial en sí mateixa?

Representats frontalment, els *Augusti* ocupaven els dos llocs centrals, mentre que els *Caesares* els acompanyaven als costats. Malgrat que ambdós Augusts portaven un orbe, el del centre-esquerra s'ha identificat com Diocleciana perquè a la mà dreta portava el ceptre daurat de Júpiter (REES, 2003: 186; WALDRON, 2023: 63); per lògica i per la composició, l'altre havia de ser Maximiana, qui, a més, concorda amb la *damnatio memoriae* que li va fer Constantí perquè la figura estava parcialment esborrada (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 244; KIERNAN, 2003: 151-152). Galeri i Constanci estaven al costat del seu respectiu August, Diocleciana i Maximiana respectivament.

La disposició d'un panell de l'Arc de triomf de Galeri a Tessalònica on es mostren els tetrarques asseguts en trons (FIG. 39) ha ajudat a entendre la configuració malmesa de Luxor perquè és una representació d'estil i disposició similar. Diocleciana ocupa novament la posició honorífica al centre-esquerra de la representació mentre que Maximiana està a la seva esquerra i els acompanyen els Cèsars. En aquest relleu es desplega un repertori visual el qual també fa al·lusió directa a la Tetrarquia com a cosmocrators:

“Diocletian’s feet are on the personification of the Heaven (Ouranos-Caelus). Those of Maximian rest upon the personification of the Inhabited World (Oikoumene); this

distribution shows both the combined universal rule as well as the balance of power"
(SONNEMANS, 2013: 15)²⁶.

És la mateixa idea de l'*adventus* de l'Arc (FIG. 40), el qual també es pot comparar amb la processó de Luxor perquè l'èmfasi de l'esplendor dels emperadors (KIERNAN, 2003: 156). L'escena de Luxor representa una de les primeres obres amb emperadors nimbats, juntament amb els tetrarques del medalló de Mainz (FIG. 41), malgrat que no va ser un atribut imperial establert fins Constantí (KIERNAN, 2003: 152). A Luxor els quatre tetrarques vestien de porpra, tenien halos groguencs i estaven situats davant un fons blau que recorda el cel (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 244).

Tanmateix, Kiernan proposà que l'escena de Luxor podria ser una *donatio* en relació amb un "discurs (que va donar Galeri) a les seves torpes abans o després de la campanya persa" (KIERNAN, 2003: 190), com l'*adlocutio* de l'Arc de Tessalònica (FIG. 42), però no hi ha possibilitats de lligar la representació amb cap esdeveniment o campanya militar unívocament. L'atmosfera sagrada amb la contingència, el silenci cerimonials i la gestualitat codificada i estudiada són evidències iconogràfiques del distanciament físic de l'emperador, les quals es van donar per la prohibició de tocar-lo directament. Durant l'establiment del Dominat també es va posar en pràctica l'oferiment de regals imperials amb les mans velades, la presència de cortines per restringir la vista de l'observador cap a l'emperador i la seva elevació sobre els assistents mitjançant un tro amb *suppedaneum*. Altrament, Kalavrezou-Maxeiner (1975: 232) evidencia que es tracta d'un *adventus* per les representacions d'un carro al fresc de la paret oest i de soldats de processó al mur est, els quals vesteixen túnica enlloc de dur cuirassa o alguna mena d'armadura. L'autora creu que tot el programa pictòric de la sala representaria una sola processó dirigint-se cap al nínxol central, més tenint en compte les processons d'imatges sagrades a Egipte i la continuació de les quals amb les *κομασία* hel·lenístiques. La pràctica va passar a l'exèrcit romà, com és el cas de Septimi Heràcli, prefecte d'Egipte, quan va honorar Arsinoe el 215 amb la seva visita organitzant una *komasia* amb la processó de la figura de Jupiter Capitolí fora del temple durant el seu *adventus* (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 242).

També cal fer esment que al nord-oest i a l'est de l'exterior del Temple hi ha quatre columnes a cada costat, les primeres estan dedicades a Dioclecià, Galeri, Maximià i

²⁶ Per a més informació de l'Arc de Galeri veure POND ROTHMAN, 1975.

Constanci, mentre que les segones corresponen a Licini, Galeri, Constantí i Maximí Daia; per tant, ambdós monuments tetràstils fan referència directe a la Primera i la Segona Tetrarquia -reconstituïda-. Totes haurien suportat escultures dels governadors. Un altre grup similar es va promoure entorn al 303 al Fòrum romà en motiu de la *decennalia* tetrarca, el Monument de les cinc columnes. Quant a la cronologia dels dos grups de columnes de Luxor, les dates permeten situar les intervencions en el temple entre la campanya de Galeri del 293-294, el bastiment de l'*adventus* per la visita de Dioclecià el 298 després de la revolta de Domici Domicià o, com a molt tard, cap a principis del s. IV (BARBAGLI, 2020: 94). Les solució columnates per a l'exterior de Luxor i a Roma sembla que no van ser úniques, hi ha altres exemples similars d'època tetrarca, com el Camp de Dioclecià a Palmira i el *castra Dionysiadus* al Faium; totes amb capelles amb un nínxol o absis intramurs al final de la via processional columnata. Per tant, l'assentament militar a Luxor s'inclou en les habituals fortificacions de Dioclecià i, en general, de la pràctica castrense romana (BARBAGLI, 2020: 94); tenint en compte la importància d'Egipte, les revoltes i la reorganització territorial especialment complexa d'aquest territori, és possible que l'emplaçament de Luxor tingués pes institucional.

4.3. Medalló de la pilastra de Felix Romuliana

Per a la iconografia dels orbes en el context de la Tetrarquia es interessant mencionar els medallons que formen un estàndard militar a manera de *signum* d'una pilastra de la porta oriental de l'emplaçament fortificat de Felix Romuliana (Gamzigrad) (FIG. 43). Malgrat que és una obra de la Segona Tetrarquia perquè els medallons tenen busts de Galeri i Constanci Clor Augusts amb Valeri Sever i Maximí Daia Cèsars, també hi ha representats a Dioclecià i Maximià com a Augusts sèniors encerclats perquè és una solució iconogràfica que emfatitza l'ordre universal i el compliment de les responsabilitats terrenals dels càrrecs de Júpiter i Hèrcules (POPOVIC, 2019: 450-451). Sembla que la iconografia amb orbe va aparèixer entre el 290-292, per tant, és anterior a la Tetrarquia; era un recurs de la Diarquia (POPOVIC, 2019: 456).

4.4. Tetrarques de Venècia i Tetrarques de la Biblioteca Vaticana

4.4.1. TETRARQUES DE VENÈCIA

Els Tetrarques de Venècia (155cm) és l'escultura més paradigmàtica d'aquest govern per la disposició dels personatges, l'estil i el material: tots són elements genuïns de la iconografia i l'art de la Tetrarquia (FIG. 44). La configuració original devia constar

de dues columnes sobre les quals hi hauria una parella d'Augusts i Cèsars a cada, les quals, segons Kiernan (2003: 59), Delbrueck proposa que deurien haver fet entre deu o dotze metres d'alçada amb base inclosa. Popović (2016: 383) exposa que les columnes haurien pogut anar decorades amb relleus figurats si es té en compte els exemples de Palmira, ja que és una de les regions orientals que més va influenciar artísticament l'imperi.

Actualment, l'escultura està incrustada en l'epidermis de la basilià de San Marco, a la plaça homònima de Venècia. Va arribar a la ciutat després de l'última creuada a Constantinoble el 1204, com bé demostra el peu de pòrfir que hi ha a la capital turca, el qual encaixa amb la resta d'escultura veneciana (FIG. 45). En un primer moment es va pensar que provenia de Palestina el 1258 (DELBRUECK, 1932: 90), però la hipòtesi va quedar descartada per l'evidència mencionada. El peu es va trobar en les excavacions d'un espai annex al Palau de Romà I Lacapè, emperador bizantí des del 920 al 944, "però gairebé segur que prové d'una part propera del Mese, la via principal de Constantinoble, coneguda com *Delphion*" ja que és probable que Constantí exportés les peces des del palau de Dioclecià a Nicomèdia cap a la Nova Roma oriental i les connectés simbòlicament a la via triomfal (NAUMANN, 1966: 209-211, citat per KIERNAN, 2003: 60).

Com que la configuració actual de l'escultura dels quatre tetrarques podria haver anat separada i sobre dues columnes originalment, les dues parelles són idèntiques i emfatitzen el *similitudo*. La composició és paral·lela en els dos conjunts: ambdues figures s'abracen (FIG. 46). El tetrarca esquerra passa el braç dret per davant del seu company a l'alçada del pit, posant la mà sobre de l'espatlla; el moviment del tetrarca dret és pràcticament intuït, ja que només es pot veure la seva mà a l'espatlla de la parella perquè l'escultura no és exempta. Estan representats en una postura "que té un valor simbòlic més fort que la *dextrarum iunctio* i que designa no només la concòrdia, sinó també la fraternitat de dos governants, esborrant la diferència jeràrquica entre els Augusti i els Cèsars" (POPOVIĆ, 2016: 382).

Les mans esquerra d'ambdós agafen el mànec de l'espasa amb seguretat i severitat, la forma del qual és un cap d'àguila (FIG. 47). La indumentària que presenta l'obra és igual per als quatre representants. Està composta pel *pileus pannonicus*, túniques, cuirasses, *chlamys* o *paludamentum* -segons Delbrueck o Kleiner respectivament-, *campagi*, *fibulae*, cinturons, pteruges i espases enfundades (KIERNAN, 2003: 60). Les peces estan

decorades amb *paragaudae* ovalats, cinturons engalanats en els torsos, gemes rodones a les sandàlies i beines amb una successió entre cercles i rectangles. Tota la ornamentació està esculpida excepte les *fibulae* de metall i les gemes que haurien anat al forat dels *pileus pannonicus*, ambdós elements extraviats (KIERNAN, 2003: 61).

La geometrització característica fa que els rostres siguin anònims. L'únic tret que els diferencia és que, a cada una de les parelles, un tetrarca està retratat amb barba i l'altre imberbe, recurs per simbolitzar qui és l'August i el Cèsar (KLEINER, 1992: 403) (FIG. 48). Les postures rígides i la poca plasticitat volen reforçar la figura institucional sòlida que necessita l'Imperi després de la Crisi del Segle Tercer.

4.4.2. TETRARQUES DE LA BIBLIOTECA VATICANA

Quant als Tetrarques de la Biblioteca Vaticana, són dos grups que simbolitzen la Tetrarquia. Actualment estan adherits en dues columnes de la Biblioteca del Vaticà a Roma gairebé a l'alçada de l'astràgal del capitell de cadascuna (FIG. 49). La connexió estilística amb els Tetrarques de Venècia és evident: la indumentària i el moviment que presenten les figures és gairebé idèntica, com si es volgués mecanitzar el model. Les diferències formals que presenta són la corona de lloret amb una gema esculpida al centre, la qual substitueix el *pileus pannonicus*, i l'orbe que subjecten les quatre figures, enlloc d'empunyar l'espasa. Les proporcions de les figures són més petites (53 cm en columnes d'uns 3,20 metres) i menys orgàniques que les venecianes, recordant fins i tot a nans per la desproporció entre el cap, els braços, el tors i les cames. Els trets dels rostres estan més accentuant, sobretot per la profunditat en les celles, a diferència de la conca dels ulls profunda de Venècia, i les barbes més denses. La composició segueix el mateix patró: l'August abraça el Cèsar amb la mà dreta i per davant del pit cap a l'espatlla esquerra alhora que el Cèsar li correspon l'abraçada col·locant la mà sobre l'espatlla de l'August. Com amb els Tetrarques de Venècia, només s'intueix el recorregut dels braços dels Cèsars perquè les obres tampoc tenen treball exempt, anaven enganxades a alguna superfície, segurament columnes. La intenció no és identificar individualment els integrants, sinó presentar l'ordre diví universal que aporta el nou govern autòcrata mitjançant la inclusió de l'obre en la mà esquerra de les figures.

Els Tetrarques del Vaticà podria ser una obra posterior, de quan la propaganda imperial ja s'havia assentat més o, sinó, podria ser una obra més pròxima al centre tradicional Romà per la corona de lloret i l'orbe, a diferència del *pileus pannonicus* i

l'empunyadura d'àguila de l'espasa (veure apartat 4.6.1). Quant a l'origen, Del Bufalo menciona que les columnes van ser comissionades per Dioclecià, probablement per al Temple del Sol (Sol Invictus), construït durant el període d'Aurelià (DEL BUFALO, 2013: 177), regió on aquest estil estilístic ja es practicava, com s'ha comentat anteriorment. Per contra, Smith creu que podria ser una obra per Roma ciutat (SMITH, 1997: 183).

Amb tot, sigui com sigui, tant en els Tetrarques de Venècia com en els del Vaticà, no hi ha cap inscripció que lligui directament les obres amb el període i la institució, però per la configuració de les figures s'ha descartat pràcticament altres cronologies i interpretacions²⁷. Altrament, no hi ha evidències de qui les va encarregar, si la institució mateixa o per mà privada. La casuística històrica i la uniformitat suggereix clarament que el mecenatge de la Tetrarquia provenia del mateix poder imperial.

4.5. La Tetrarquia a Roma

4.5.1. ROMA A L'ARC DE TRIOMF DE GALERI

L'Arc de triomf de Galeri a Salònica és un monument que exalta la naturalesa còsmica de la Tetrarquia, la influència imperial de la qual va més enllà de les preocupacions mundanes del govern (REES, 2004: 50). L'obra ajuda a entendre en quin context es va trobar la ciutat de Roma durant aquest període de descentralització i reforma administrativa. Un dels relleus molt malmesos de la cara oest de l'Arc presenta una personificació de Roma asseguda sobre l'orbe terrestre i amb un cercle del zodíac: "*the urbs controls the entire orbis*" (REES, 1993: 196) (FIG. 50). Altrament, a la cara est s'hi representa Galeri i Roma rebent una delegació persa, la qual s'agenolla com a gest de benvinguda (FIG. 51). Darrera la personificació de la ciutat hi ha quatre figures les quals s'han identificat com les ciutats més preeminentes de l'Imperi (ROTHMAN, 1977: 439-440). Per tant, l'Arc de Galeri expressa la diversitat de la concepció de la *Romanitas*²⁸, ja que Roma ciutat no té res a veure amb els triomfs de Galeri (REES, 1993: 196) més enllà

²⁷ Podria ser que els Tetrarques de Venècia fos una representació de Constantí i els seus fills, però en el present treball no s'ha mencionat aquesta possibilitat perquè no és coherent per la disposició de l'escultura: dues parelles amb un personatge barbat i l'altre imberbe presenta una jerarquia característica en la representació romana.

²⁸ El concepte de *Romanitas* ja divergia bastant de la tradicional mentalitat de Roma com a ciutat que s'expandeix i es perpetua (FABIANO, 2013: 21). Des de la *constitutio Antoniana* del 212, la ciutadania romana es va obrir i es van institucionalitzar grans canvis en la concepció de la *Romanitas* (REES, 1993: 196-197).

de formar part de l'entramat de nuclis urbans. La nova funció de la *Dea Roma* era la personificació de la força de l'Imperi (FABIANO, 2013: 23), com bé demostra el panell de la recepció dels perses en tant que representació de la superioritat de l'Imperi Romà gràcies al sistema imperant, si es té en compte altres panells com el comentat de la presentació del tetrarques asseguts frontalment. L'antiga capital no va ser completament oblidada però amb la nova naturalesa imperial, territorial i administrativa de la Tetrarquia es va promoure el canvi de la *Romanitas* de les *urbs* a l'*orbi* (REES, 1993: 197).

4.5.2. MONUMENT DE LES CINQ COLUMNES (*FÜNFSÄULENDENKMAL*)

Dioclecià va desenvolupar una gran reforma al Fòrum Romà arrel del devastador incendi del 283; entre la llista del *Chronograph* de 354 dels edificis que va erigir l'emperador o la Tetrarquia es troba l'actual Cúria (FIG. 52) (FABIANO, 2013: 25). Altrament, també van reorganitzar i orientar el centre de l'emplaçament, on hi van disposar el Monument de les cinc columnes (*Fünfsäulendenkmal*) conegut a través del panell de l'*adlocutio* de l'Arc de triomf de Constantí (FIG. 53). Es va erigit el 303 per celebrar la *vicennalia* de Dioclecià i Maximià conjuntament amb la *decennalia* de la Tetrarquia. A sobre de cada columna hi havia escultures de pòrfir de cada tetrarca amb una extra de Júpiter al centre de la composició, però en una posició més endarrerida, com en un segon plànol, en tant que divinitat afina al govern i Dioclecià; la disposició en línia expressava la concòrdia i equitat entre els quatre integrants (FIG. 54) (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 247). Les columnes són l'únic que testimonia sense dubtes el pòrfir com a representació institucional de la Tetrarquia a Roma, ja que els Tetrarques de la Biblioteca Vaticana no es sap si són originaris de la ciutat.

El *Fünfsäulendenkmal* s'ha posat en relació amb el conjunt tetràstil de Luxor per les figures togades amb ceptres a les mans (KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 247). D'altra banda, la *concordia* representada en aquesta tipologia s'ha relacionat amb les cinc escultures, novament els quatre tetrarques i Júpiter, sobre pedestals al centre de la Porta Àurea del palau de Dioclecià a Spalato (Split) (NIEMANN, 1910: 24, citat per KALAVREZOU-MAXEINER, 1975: 247). En aquest sentit, quant a la *concordia*, el *Fünfsäulendenkmal* es va ubicar darrera la Rostra, pròxim al temple de la Concòrdia. Com senyala Kiernan (2003: 144), les columnes haurien suportat escultures del geni dels emperadors, com es veu a través de l'Arc de Constantí.

Com ja s'ha comentat, les representacions tetrarques tenen un regust cosmològic; és amb aquesta concepció que es va situar Roma sota un arc de zodíac a la base de la *decennalia*. La simbologia donava a entendre que el sistema no estava comprès en cap parèntesis espacial o temporal, motiu pel qual la propaganda atemporal de la Tetrarquia van establir una comunicació efectiva de la ideologia. Les representacions restringides pel context geogràfic, espacial o temporal haguessin minvat el missatge (KIERNAN: 2003, 189). La inclusió del *Fünfsäulendenkmal* a l'epicentre ideològic, històric i públic de l'Imperi que representa el Fòrum i la *Rostra* -tenint en compte la subordinació de la ciutat de Roma als absents emperadors-, va exercir de recordatori de la omnipresència imperial en el context de la tensió entre aquest centre tradicional i la Tetrarquia (FABIANO, 2013: 28).

Amb tot, juntament amb les representacions en pòrfir comentades fins ara, l'arc triomfal, el relleu de Nicomèdia i les intervencions a Luxor i al Fòrum, es demostra que “aquesta inclinació regular a representar conjuntament tot el cos governant és d'una importància fonamental per a la ideologia política de la Tetrarquia” (REES, 1993: 193).

4.6. Busts individuals

Des de Dioclecià el 284 i l'establiment de la Tetrarquia el 293, els retrats imperials van experimentar un canvi radical comparable al període de transició d'Octavi cap a August i el desenvolupament del *princeps*. Individualment, les escultures dels emperadors van esdevenir frontals, tallades en un sol bloc, amb caps cúbics sense trets individuals, però amb ulls grans i ben oberts, vorejats per parpelles pesades. Els ulls dominants amb les còrnies modelades i les pupil·les perforades suggereixen una mirada llunyana, mentre que la cara no té cap expressió (POPOVIĆ, 2018: 12).

Anteriorment a la Tetrarquia, moltes escultures imperials anaven destinades a camps militars fronterers. En el cas del pòrfir, a jutjar per les troballes fins a dia d'avui, les escultures es van ubicar estratègicament en palaus imperials a la secció balcànica (Fèlix Romuliana i Šarkamen) del Limes (Sirmium) (POPOVIĆ, 2018: 13), així com també cal tenir en compte els diferents contextos arqueològics. Tot i que la situació dels exemplars en pòrfir trobats (FIG. 55) suggereix una organització de distribució central, malauradament, la localització original d'algunes obres és desconeguda o pràcticament desconeguda.

Per entendre els busts de pòrfir, cal fer un cop d'ull als de marbre. Del període d'ascens de Dioclecià hi ha un bust de Nicomèdia datat entre 280-285 que Calza el diferencia per portar una *corona civilis* (FIG. 13) (SONNEMANS, 2013: 31). Malgrat que apareix barbat, l'obra presentaria a Diocles (no Dioclecià encara) retratat de manera realista. Tot i que és estrany per la configuració estilística del s. III, el bust imberbe de Copenhaguen també és del període pre-imperial, el qual s'ha deduït la cronologia, precisament, per la falta de barba (FIG. 14) (SONNEMANS, 2013: 31). Ambdós exemplars continuen la trajectòria escultòrica marcada per la Crisi del Segle Tercer, igual que l'obra del robust Maximià de Tolosa (FIG. 56), i les de Constanci Clor (FIG. 57) i Galeri de Copenhaguen (FIG. 58), l'equivalent en relleu dels quals es pot veure en l'Arc triomfal de Galeri a Tessalònica. Els busts de Maximià presenten la característica expressió militaritzada del s. III, però amb connotacions hercúlies, en tant que general gros i poderós, a més del lligam ideològic comentat al llarg del treball.

En general, les representacions són distants i certament antinatural, tot i que amb algun petit indicatiu de moviment. Els busts tenen uns ulls volvosos que dirigeixen la mirada en diagonal cap amunt o als costats i una expressió facial cenyida i aspre caracteritzada per la composició exagerada en X (celles i plec de les galtes al costat del nas marcats), la qual marca la personalitat dels emperadors. És la imatge d'un governant malcarat, amb decisió i força -física i mental- d'acció, els interessos artístics de la qual es centren en l'ànima i els ulls. També es pot reconèixer el treball en negatiu típic del s. III.

4.6.1. FELIX ROMULIANA

Una de les innovacions que acaben establint els Tetrarques són les residències de retir, com la de Maximià a Lucania (Campania)²⁹, Dioclecià a Spalato (Split) i Galeri a Felix Romuliana (Gamzigrad)³⁰.

“El palau de Dioclecià a Split és el primer monument de la història de l'arquitectura de cort antiga construït amb la idea de ser la residència segura durant la vida i després de la mort del gran governant, el qual va renunciar voluntàriament al tron i al poder secular, però no a l'autoritat i els drets adquirits” (SREJOVIĆ, 2011: 44).

²⁹ Durant temps es va pensar que Maximià es va retirar a la Vila del Casale a Piazza Armerina, però s'ha concretat que, tot i que sí que podria haver-hi residit, realment es va retirar a Lucania (Campània). Veure SETTIS, 1975 i WILSON, 1983

³⁰ Quant a Constanci, no va gaudir de palau de retir formalment perquè va morir al 306 a Britània, però es podria considerar Eboracum, actual York, en tant que hi va passar els seus últims dies. De fet, és on les tropes van proclamar Constantí emperador. Pel destí de Constanci, és probable que la construcció del seu palau no s'hagués ni pogut començar (SREJOVIĆ, 2011: 45).

Només pocs emperadors van seguir aquest programa residencial de Dioclecià, entre ells Galeri a Romuliana (POPOVIĆ, 2018: 26), palau que presenta la seva estructura com una mena de ciutat emmurallada, la qual es va poder posar en relació a partir del 1984 amb l'epítom del segle IV d'Aureli Víctor com el lloc de naixement i mort de Galeri. Posteriorment es va rebatejar en honor a la mare de Galeri, Ròmula (KIERNAN, 2003: 65)³¹. Durant les excavacions a Romuliana de 1993 es va trobar un cap de pòrfir d'escala natural (FIG. 59) el qual es va connectar per les mides amb una mà que sosté un orbe (FIG. 60) trobada el 1972 (SREJOVIĆ, 1994: 146, citat per KIERNAN, 2003: 66). El retrat de Galeri presenta les característiques paradigmàtiques de l'estil tetrarca: arrugues horitzontals al front, ulls oberts mirant lluny i trets facials suavitzats i caiguts (POPOVIĆ, 2018: 14). Realment l'element que situa l'obra en el context de la Primera Tetrarquia, és a dir, entre 293-305, és la *corona triumphalis* amb medallons dissenyats per a pedres precioses (FIG. 61) (POPOVIĆ, 2018: 14). Tot i que està combinada amb una mena de corona dels sacerdots imperials, hi ha quatre busts que representen als tetrarques, tant ideològica com terrenalment: Dioclecià apareix representat com Júpiter, Maximià com Hèrcles, Constantí Clor en *paludamentum* a l'esquerra de Dioclecià i Galeri amb armadura escalada a l'esquerra de Maximià (POPOVIĆ, 2018: 14). Tanmateix, no es sap si podria haver format part d'un conjunt com els Tetrarques de Venècia i de la Biblioteca Vaticana o si hauria sigut una escultura individual amb clares referències institucionals o un signe de lleialtat de Galeri cap al seu "mentor polític" (SMITH, 1997: 192). Cal tenir present que és una mostra d'un emplaçament de caràcter privat, malgrat que les restes també podrien haver-se ubicat en un dels espais reservats a la recepció pública del palau de Galeri, per tant, podria haver sigut un dels elements decoratius de l'*adoratio*, més tenint en compte les ressemblances de la corona amb les corones sacerdotals. En aquest sentit, podria ser, conjuntament amb l'orbe en tant que *cosmocrator*³², l'element que connecta l'escultura al culte polític en tant que es presenta a Galeri com "el sacerdot suprem al servei de la seva família divina" (POPOVIĆ, 2018: 14), esdevenint una representació conjunta des de la individualitat per la primacia de Galeri.

Seston descarta que sigui Galeri Cèsar (anterior al 305) perquè creu que només els Augusts es podien representar com a *cosmocrators*, hipòtesi errònia perquè, seguint a

³¹ Per a més informació de l'emplaçament arqueològic de Gamzigrad i Magura veure SREJOVIĆ, 1993 i 1994.

³² Solució ja comentada en la capella de culte de Luxor adoptada anteriorment o amb posterioritat per Dioclecià.

Popović (2018: 15), l'orbe també es pot entendre com un símbol del poder còsmic de tots els tetrarques. Cal mencionar que pel bagatge visual i iconogràfic en què Galeri va arribar a ser emperador i l'èxit que van tenir les representacions de la Primera Tetrarquia, podria ser que l'obra fos posterior al 305 i, malgrat la desfeta ideològica que es va produir ja des del 306, Galeri volgués presentar un govern a la manera de la Primera Tetrarquia. En aquest cas, Galeri August podria haver estat representat per l'escultura mateixa i el bust en miniatura de Júpiter, Constanci *Herculius* i Valeri Sever i Maximí com a Cèsars. La cronologia que podria presentar aquesta hipòtesi seria curta, ja que al 305 es va produir la successió de la Primera cap a la Segona Tetrarquia i al 306 va morir Constanci. D'altra banda, si es considera el període entre el 306-311, l'escultura podria representar Galeri a la dreta i Sever o Licini (POPOVIĆ, 2018: 17). Tanmateix, com suggereix Srežović, l'explicació més versemblant del mecenatge del bust és el triomf de Galeri contra els perses, el mateix pel qual es va edificar l'Arc triomfal a Salònica, més tenint en compte que "Una petita mà que agafava la part posterior de la corona suggereix que l'escultura incloïa una petita victòria que coronava el Tetrarca" (KIERNAN, 2003: 66). Tanmateix, només s'han trobat els dits de la mà dreta de la Victòria, conservats a la corona, i possibles parts del cos (una ala, la resta de mà dreta i un peu dret) (FIG. 62) (POPOVIĆ, 2018: 14). L'escultura i els trossos tenen clares semblances amb els Tetrarques del Vaticà per la *corona triumphalis* -en aquest cas més pomposa i amb més detalls- i l'orbe. La falta de barba en el bust també podria ser una evidència de l'autoritat de Galeri com a Cèsar.

Altrament, les fonts escrites revelen que el model seguit es podria trobar a Antioquia, ciutat on Dioclecià va promulgar una benvinguda triomfal amb una escultura de bronze de Galeri en el seu honor després de les victòries del 297 (POPOVIĆ, 2018: 15-17). Precisament, d'Antioquia hi ha monedes les quals comparteixen iconografia amb la possible construcció del bust de Gamzigrad (FIG. 63 i 64), així com una pilastra a la porta oriental de la fortalesa posterior a Romuliana també segueix el mateix tipus (POPOVIĆ, 2018: 17). Tenint en compte el contacte que va tenir Galeri amb l'Imperi Persa, la clara recepció oriental que presenta el bust -i en general l'art tetrarca, sobretot en pòrfir- podria haver tingut molt a veure amb l'observació dels mecanismes perses de propaganda i de govern absorbides per Galeri i la seva cort, concepcions que es podrien haver passat a Dioclecià i haver-se imbrincat amb les formes alexandrines (veure les conclusions). Finalment, tenint en compte que l'escultura és de mida natural (el cap fa 34 cm), la possibilitat que es materialitzés arrel del triomf del 297 (DEL BUFALO, 2013:

106) i la itinerància de les corts imperials, és possible que l'emperador en pòrfir pogués substituir l'emperador físic en la seva absència, com és el cas de la base de la Columna de Teodosi a l'Hipòdrom de Constantinoble? (FIG. 65)

4.6.2. SIRMIMUM

Malgrat que, com ja s'ha mencionat, molta obra de la Tetrarquia en pòrfir s'ha trobat en palaus Tetrarques, Sirmium sí que va ser una base militar des de la qual Dioclecià (establert entre el 289-290) i Galeri van poder agilitzar les campanyes contra bàrbars (POPOVIĆ, 2018: 26; 2016: 385), malgrat que la numismàtica trobada relaciona l'emplaçament amb Maximià, Constanci Clor i Maximí Daia. Tanmateix, Madgearu creu que Sirmium va ser la residència de Dioclecià entre el 290-294, motiu pel qual, segons Stein, Galeri Cèsar s'hi va assentar un cop va estar a càrrec de la regió a partir del 293 (MADGEARU, 2012: 48; STEIN, 1968: 68, citats per POPOVIĆ, 2016: 285). Sigui com sigui, mitjançant les monedes també s'ha corroborat que “les composicions en pòrfir es van erigir durant el regnat de Dioclecià, durant els primers anys del s. IV”, alhora que l'emplaçament entrava en els plans de Dioclecià de la *imitatio Romae* (POPOVIĆ, 2016: 374, 385). Les escultures de pòrfir van ser destruïdes pels cristians, segurament per la relació del material amb el govern tetrarca de la Gran Persecució, sobretot Dioclecià i Galeri, motiu pel qual al 2015 es van trobar fragments de pòrfir els quals es van posar en relació amb els 36 descoberts el 2014.

Dels exemplars trobats, hi ha un tros de rostre on es veu la boca, les galtes, gran part del nas i s'intueix la conca dels ulls (FIG. 66); Popović l'identificà amb Dioclecià o Galeri i relaciona el descobriment amb l'estil del bust de pòrfir d'Athribis, el de Transdierna o el bust de Romuliana pels trets facials relativament suaus i les arrugues obliqües que comencen des de les fosses nasals, donant gruix a les galtes, mentre que la pell sota les vores dels llavis penja verticalment. De fet, l'autor proposa que els paral·lelismes amb el bust de Romuliana són una evidència per a situar l'obra entre el 298-303 (POPOVIĆ, 2016: 375). Altrament, ajuntant peces trobades a l'emplaçament, també es pot configurar el bust d'un emperador sobre un cos esfèric (FIG. 67). La figura està representada amb armadura i una capa que penja per sobre des del doblec al voltant del coll. La capa es tanca a l'espatlla dreta amb una fíbula de la qual només es conserva un bulb (POPOVIĆ, 2016: 378). Malgrat que la unió de la capa a la fíbula està perduda, aquesta presenta quatre plecs arquejats ben treballats i emfatitzats; l'últim cau en diagonal cap al centre del pit de la figura. “Pel modelatge, la seva analogia més propera és la capa

del bust de pòrfir d'Athribis a Egipte" (POPOVIĆ, 2016: 379), alhora que els busts sobre orbes de Nerva i Trajà són les referències més directes visualment. Malgrat que iconogràficament segueix el mateix principi, es probable que el bust hagués anat sobre d'un pedestal cilíndric en lloc d'adherir-se a una columna. Ambdues obres de pòrfir trobades a Sirmium no coincideixen en mesures, motiu pel qual no pertanyen a la mateixa escultura (POPOVIĆ, 2016: 384).

En relació amb Felix Romuliana, durant la Diarquia i al Tetrarquia, les representacions d'orbes i victòries van jugar un paper important. És en aquest context on segurament es pot situar el bust de Sirmium i el de Galeri a Romuliana, com bé testimonien els busts imperials en orbes del medalló de la pilastra de Gamzigrad, on s'hi combinen els dos temes (POPOVIC, 2019: 456). Malgrat que en numismàtica no hi ha correspondència amb la iconografia d'aquestes pilastres, el bust de Sirmium "probablement representa un testimoni dels esforços de Dioclecià per formular una nova propaganda ideològica a través d'escultures de pòrfir que, com la moneda, tenien una forta funció propagandística" (POPOVIC, 2019: 457).

Finalment, a Sirmium també es va trobar un tros d'un bust amb una corona de llorer, la qual es podria relacionar amb la composició dels Tetrarques de la Biblioteca Vaticana però s'ha especulat que molt probablement sigui d'època posterior, concretament s'ha proposat que sigui Licini pel patró similar a les seves monedes, de Constantí I o Constantí II.

4.6.3. BUST DE PÒRFIR D'ATHRIBIS

Quant al bust de pòrfir trobat a Athribis (FIG. 18), actualment al Museu Egipci d'El Caire, la literatura ha identificat l'obra com una representació de Galeri, Dioclecià, Licini o Maximià (KISS, 1984: 95-97, citat per POPOVIĆ, 2018:14). Popović (2016: 375) creu que es tracta més aviat de Galeri, Rees (1993: 189) el cataloga com un bust de Licini i Del Bufalo (2013: 124) exposa que, malgrat que havia estat identificat com un retrat de Galeri, a partir de la comparació amb les *imagines clipeatae* d'un arc del complex palatí de Tessalònica, el bust realment representa Dioclecià. La hipòtesi pren més sentit si es compara amb numismàtica i el cap trobat a Antioquia, suposadament del mateix emperador (FIG. 16 i 18) (DEL BUFALO, 2013: 106, 124). Aquests dos busts podrien ser l'original i la còpia, respectivament (CALZA, 1972: 145-146, citat per DEL BUFALO, 2013: 106). Formalment, el bust

“Té un cabell i una barba molt estilitzades i curtes, unes celles i arrugues marcades i lineals i uns ulls amb una mirada penetrant. (...) els seus cabells i barba apareixen superposades i hi ha una simetria entre les celles, les arrugues i els ulls, els quals destaquen agressius i amenaçadors” (REES, 1993: 189).

4.6.4. ALTRES BUSTS DE PÒRFIR

Els busts de Massachusetts i Copenhaguen, segurament de Dioclecià, comparteixen les mateixes característiques que les obres tetrarques (FIG. 68 i FIG. 14). Sembla que l'exemplar de Massachusetts presenta un Dioclecià més gran, com bé emfatitza Rees, el cabell està poc incisat, el front és de mida exagerada i les arrugues al front, sota i al costat dels ulls donen una sensació d'edat i saviesa (REES, 1993: 189). Tot i que en el bust de Copenhaguen s'accentua més, la plasticitat d'ambdues obres concorda amb la dignitat dels treballs en pòrfir vaticà i venecià, l'efecte del *similitudo* dels quals dificulta la identificació inequívoca (REES, 1993: 189-193).

Altres obres de pòrfir són l'emperador en el tro d'Alexandria, els caps de Transdierna, Niš i Londres i l'escultura sobre columna monolítica del Serapeu d'Alexandria. Quant al primer, al complex de Šarkamen es van trobar restes d'un emperador entronitzat (FIG. 69 i FIG. 70) que es relaciona amb l'emperador entronitzat d'Alexandria, el qual podria ser Dioclecià (DEL BUFALO, 2013: 29; AVI-YONAH, 1970: 206) o Maximí Daia (FIG. 71) (POPOVIĆ, 2018: 19), mostra que el tipus va tenir èxit i va ser utilitzat més d'una vegada i posteriorment a la Primera Tetrarquia. Artísticament, els costats laterals del tro estaven decorats amb cossos el·lipsoides i rectangulars modelats en relleu i imitacions de sòcols per a gemmes i camafeus (FIG. 72). Aquest sistema de decoració, enriquit amb l'addició de romboides, també apareix en altres monuments tetraques semblants, com un possible cinturó fragmentat de Sirmium (POPOVIĆ, 2018: 19).

El cap de Transdierna (ara Tekija) (FIG. 73), es troba actualment en una col·lecció privada. És una obra que podria donar llum a la casuística al voltant de la promoció i distribució del retrats imperials en pòrfir.

“Tenint en compte la manca de dades sobre les circumstàncies del seu descobriment i el lloc exacte de troballa d'aquest cap, es pregunta si realment es va trobar a Tekija, on podria haver arribat durant el transport des d'Egipte a través del mar Mediterrani, el mar Negre o més enllà al llarg del Danubi, o es va trobar en algun altre lloc proper, com a part d'alguna altra escultura, potser la de Šarkamen” (POPOVIĆ, 2018: 13-14).

Formalment, pel *hard-style* caracteritzat pels ulls ametllats, dominants al rostre, l'expressió inalterable i severa i les arrugues del front se'l relaciona estilísticament amb el bust d'Athribis. Quant a la identificació, Popović (2018: 13-14) exposa que podria tractar-se de Galeri o Licini.

Quant al cap de pòrfir de Niš (FIG. 74), la part conservada d'aquest bust presenta el *pileus pannonicus*, motiu pel qual es posa en relació amb els Tetrarques de Venècia i s'identifica dins els parèntesis de la Primera Tetrarquia. No s'ha pogut concretar el personatge representat, però podria ser Constanci Clor, Galeri o Dioclecià (DEL BUFALO, 2013: 107), malgrat que és possible que hagués format part d'un conjunt en tant que es podria tractar d'un fragment de cap d'un tercer grup (comptant els tetrarques vaticans i venecians) (SMITH, 1997: 183).

El cap de la Temple Gallery de Londres (FIG. 75) es va catalogar com un retrat tetrarca lligat estilísticament amb el Vaticà (POPOVIĆ, 2016: 384). Formalment, Haynes descriu un

“tractament pla i semblant a una gorra del cabell i la barba; la reducció de les característiques a una màscara rígida i simètrica mancada de tota connexió orgànica amb el cap darrere; la concentració de l'expressió en la mirada atemporal i sense rumb dels grans ulls” (HAYNES, 1976: 351).

El mateix autor ha comparat “*The stereometric simplicity and compactness of the underlying form*” amb monedes de Constanci I del 305 (FIG. 76) (HAYNES, 1976: 351), on certament s'hi entreveu un paral·lelisme, però no s'ha pogut concretar més al respecte.

És possible que l'escultura que coronava la columna monolítica del Serapeu d'Alexandria (FIG. 77) fos una escultura de pòrfir de Dioclecià. Sembla molt poc probable que s'hagués pogut fabricar i aixecar en el curt interval entre el final del setge d'Alexandria el març de 298 i l'arribada de Dioclecià allà al setembre del mateix any, com se sol suposar (HELLSTRÖM, 2023: 151). El context de mecenatge té a veure amb l'administració i els súbdits locals, en aquest cas Publius va promoure la peça. La columna s'ha d'interpretar com molts altres monuments arreu de l'Imperi, els quals estan lligats a visites i afers imperials. És probable que com que es va erigir per mà privada, només es representés u sol emperador (HELLSTRÖM, 2023: 151).

Finalment, al Museu de l'Arquebisbat de Ravenna de període tetrarca una escultura dreta d'un emperador agafant el mànec de l'espasa, posició característica de la propaganda tetrarca Ravenna (FIG. 78).

5. CONCLUSIONS

Aquest estudi s'ha bastit de diferents mostres del govern tetrarca per arribar a completar la hipòtesi principal, entre ells, no només les obres en pòrfir, també altres recursos com la numismàtica, altres materials d'escultura i altres tipologies.

El moviment dels grans centres de poder és inevitable. La història està plena de períodes on els territoris perifèrics van acabar agafant el ritme, com és el cas del context del Mausoleu d'Halicarnàs i l'auge de Macedònia al s. IV aC després de la desfeta atenesa a la Guerra del Peloponès. En context Romà, Octavi es va trobar en una situació hostil mitjançant la qual va adoptar l'Imperi del *princeps* sota August; juntament amb les reformes de Dioclecià, el primer emperador del Principat i del Dominat respectivament, són dues fites històriques amb les quals l'Imperi Romà va poder sobreviure a les amenaces. Quan Dioclecià va esdevenir emperador, es va voler mostrar com el restaurador de les tradicions romanes. Com August, es va canviar el nom i va posar el focus en un culte polític com a maniobra per assegurar la propaganda i el poder imperial, motiu pel qual el Dominat va entrar i incidir en la vida romana (REES, 2004: 90). La naturalesa dels ciutadans va quedar definitivament desplaçada a súbdits del *Dominus et Deus*.

La procedència castrense dels emperadors va canviar l'estructura interna, com bé demostra el vocabulari que es va començar a aplicar: el terme *militia* es va aplicar a l'administració pels contemporanis i, per distingir el servei civil del militar, es va adoptar *militia armata* (servei armat); així com l'administració es va organitzar en rangs, com l'exèrcit (SOUTHER, 2001: 254). La creixent militarització en el poder imperial segurament va preparar el terreny per al sistema intervencionista i jeràrquic, motiu pel qual "La història d'aquests anys il·lustra vívidament la força del sentiment dinàstic de les tropes" (JONES, 1964: 42). En línies generals, tota la subordinació social, política i administrativa es veu reflectida en les composicions artístiques en pòrfir de la Tetrarquia, ja sigui de manera més o menys subtil.

En lloc de l'habitual *salutatio*, els emperadors del Dominat van acabar escenificant l'*adoratio* aïllats al *sacrum palatium*, vestits en porpra, coronats en diademes enjoiades i entronitzats com si fossin la mateixa imatge de culte (JONES, 1964: 40). Les cerimònies de la cort van esdevenir el llenguatge d'autoritat que ja es va dibuixar durant la Tetrarquia. La "vida pública" dels tetrarques entrava, d'alguna manera, en la vida

privada amb aquests rituals, tant els característics de la itinerància com els *adventus* (en tant que *Deus Praesents*) com els de les recepcions privades pels protocols institucionalitzats, com la *proskynesis*. És possible que algunes escultures individuals es fessin amb pòrfir per connectar d'alguna manera aquest àmbit privat amb la institució, tot i que també se'n podrien haver fet pel luxe del material, igual que altres emperadors anteriors. Sigui com sigui, les representacions de la Tetrarquia són un dels exemples paradigmàtics de l'ús de la propaganda artística com a mitjà per manipular l'audiència i promoure una moral lligada a un culte centralitzat.

Les escultures de pòrfir són les obres més radicals quant a simbologia de la Tetrarquia, motiu pel qual ha sobreviscut com un material que desprèn severitat. Com bé demostren les obres del recull de Del Bufalo³³, durant les èpoques adriana-antonines la promoció d'escultura en pòrfir va ser prominent, segurament per l'obertura a la mentalitat oriental i d'arrels més clàssiques. Tanmateix, moltes d'elles no eren totalment de pòrfir. El gran moment àlgid del material es va donar durant la Tetrarquia, quan s'adopta el material per fins institucionals. Tenint en compte que Dioclecià va accedir al poder en solitari i posteriorment va necessitar l'ajuda de Maximià, amb qui va conformar la Tetrarquia entre el 290-291 a Milà, és coherent pensar que l'estil es va anar construint amb les necessitats que requeria el sistema en relació a la resposta dels ciutadans, els quals es van acabar concebant com súbdits en el Dominat. El títol i rang en què Maximià va acompanyar Dioclecià en un primer moment, en el cas del present treball ha acabat suposant només és una anècdota perquè, al final, només l'acord de germanor i fraternitat entre ambdós, el *signum*, va acabar influint en la perspectiva de la Tetrarquia. L'evolució de les llegendes en la numismàtica podria demostrar la progressiva construcció del sistema, per contra, en el relleu de Nicomèdia la relació ja estava establerta visualment.

L'estil de la Tetrarquia en pòrfir va ser comissionat per la institució, més tenint en compte que les canteres eren imperials. No és un estil provocat per una pèrdua artística, sinó que és l'efecte directe dels canvi de valors, d'intencions i, sobretot, de societat com a conseqüència de la introducció del Dominat. L'art tetrarca és gairebé caricaturesc perquè la claredat enriqueix el missatge. Les representacions realistes empàtiques característiques dels *princeps senatus* com l'August de Prima Porta s'abandonen i donen pas a l'abstracció. L'orde imperial esdevé un concepte de naturalesa divina i,

³³ Veure *Repertory of Porphyry Works* a DEL BUFALO, 2013: 84-178.

consegüentment, abstracta, motiu pel qual necessita de la isolació i el distanciament, com un ésser fidíac portat a l'extrem. Els emperadors difícilment van convergir en un mateix espai més d'un o dos cops, si realment van trobar-se els quatre en algun moment (REES, 2004: 49). El cas és que, per a la discussió de la interpretació política de les obres no és rellevant si les escultures narren un fet històric o no perquè el seu objectiu -perfectament assolit- va ser evidenciar la capacitat dels tetrarques de sobrepassar els límits temporals i espacials, en tant que el seu poder estava per sobre de l'estadi mundà i anecdòtic.

Dioclecià va incentivar les doctrines de cerimònia amb la institucionalització de rituals orientals els quals eren eficients perquè ja tenien llarg recorregut. Amb ells va consolidar els tipus visuals de veneració (DEL BUFALO, 2013: 27, 29). A més a més, tenint en compte les reformes administratives i territorials, la religió política va ser a recurs per fidelitzar els nous governadors a càrrec de la nova societat, i a la inversa: el mecenatge d'obres propagandístiques per part d'aquestes elits locals va ser habitual, com és el cas de la columna del Serapeu d'Alexandria i l'escultura que la devia coronar. Per tant, els emperadors, no només van gaudir de monuments erigits simbòlicament pels seus súbdits, sinó que també van estar disposats a perpetuar-ho perquè, en el cas del pòrfir, eren materials que els governadors locals rarament hi tenien accés (HELLSTRÖM, 2023: 15). És possible que la imatge que podria haver estat instal·lada al nínxol central de Luxor fos de pòrfir i tingués a veure amb aquest circuit de promoció?

Altrament, aquest tipus de mecenatge podria ser una explicació de les diferències entre les obres de la Tetrarquia perquè concebre el sistema, sobretot en un primer moment, deuria haver sigut complex. Tornant a posant l'exemple de l'escultura del Serapeu d'Alexandria, potser no es van erigir quatre o cinc columnes perquè Dioclecià era l'August major, càrrec que es podria haver entès com "l'emperador dels emperadors" en els primers anys. Publius potser només va alçar una sola columna per la seva concepció per l'habitual sistema de la regió, el qual ja no estava a l'ordre del dia però sí que hi havia reminiscències per les característiques particulars i locals vers altres territoris de l'Imperi -un dels motius pels quals Dioclecià va haver d'intervenir-. L'Egipte més cosmopolita (Alexandria sobretot) sí que estava subjecte a la cultura mediterrània, a diferència de les regions interiors de sentiment egipci arrelat. Per tant, quant a les columnes, la solució es podria haver anat formulant amb els anys fins a arribar a les habitual en les obres tetràstils de la Tetrarquia -o com a mínim són la forma que s'ha conservat-.

5.1. Discussió de les obres

Entre el 292-295 es va produir la revolta a Egipte de Domici Domicià, qui es va autoproclamar August i co-emperador de la Tetrarquia. Segurament, aquesta primera insurrecció va ser sufocada per Galeri, mentre que la segona del maniqueus d'entre el 297-298 va ser suprimida per Dioclecià (POPOVIĆ, 2016: 286). En vista de l'ebullició a la regió, és possible que es fessin escultures de pòfir per evitar usurpacions posteriors, en tant que es mostrava visualment que la Tetrarquia era un organisme de quatre integrants i cap més. Quan Dioclecià va anar a Egipte el sistema ja deuria estar força assentat institucionalment, motiu pel qual es va presentar a la capella de Luxor amb una escena d'*adventus* culminada en una *adoratio* on es comença a entreveure sense filtres la brillantor purpúria. Dioclecià va visitar Egipte entre el 301-302 i al 303 abans d'enfilat la ruta cap a Roma per celebrar els *dies imperii*.

Les activitats de Dioclecià i Galeri a la zona més oriental de l'Imperi podrien haver incitat al nou art. El primer contacte tetrarca a Egipte podria ser un punt de partida, però per l'assentament més extens de Dioclecià, l'August sènior podria haver integrat alguns dels circuits artístics de la regió a la seva propaganda institucional. És possible que durant la segona revolta la imposició fos més dura pel caràcter religiós d'aquesta. El culte polític a la Tetrarquia hauria pogut contrarestar aquestes forces (DÍAZ-BAUTISTA, 2006: 649), més tenint en compte que Dioclecià adoptà un sistema de representació comparable al característic d'orient en general.

El bust d'Athribis podria formar part de les intervencions de Galeri a Egipte, per tant, es podria situar entre el 293-295; altrament, podria ser una evidència de Dioclecià a la regió entre el 297-298. Tanmateix, l'assentament i la reorganització del temple de Luxor és el clar exemple de les intencions i mètode de Dioclecià, consegüentment, els frescs podrien formar part de l'establiment de la Tetrarquia a Egipte entre el 297-298, així com també podrien ser producte de la reafirmació de l'autoritat del sistema mitjançant la casuística local, malgrat que l'estil fos romà. Amb aquesta hipòtesi, l'èxit de la propaganda va fer que s'exportés a territori continental quan Dioclecià hi va tornar. Per la cronologia, és possible que les escultures del *Fünfsäulendenkmal* tinguessin a veure amb la disposició de Luxor?

Quant al bust de Galeri a Felix Romuliana, és possible que el Cèsar sènior hagués estat en contacte o hagués vist el model directament perquè també va estar a Egipte, a més de

ser el Cèsar de Dioclecià. Aquest bust, juntament amb el de Sirmium, “Són obres d'una robusta propaganda imperial el missatge de les quals transmet que els tetrarques són cosmocrates i alliberadors” (POPOVIĆ, 2019: 458), afirmació que corrobora que són productes propagandístics de la Tetrarquia assentada i autoritària. Segons la hipòtesi que s'està presentat en aquest punt, podrien ser obres del context de les revoltes egípcies o no gaire posteriors, quan el culte imperial es va institucionalitzar artísticament després del 297-298.

Amb tot, Egipte hauria pogut ser el terreny de proves per a les representacions que es deurién haver distribuït per l'Imperi. És possible que els Tetrarques de Venècia i del Vaticà anessin destinats a la vessant més oriental, a ciutats com Nicomèdia si es té en compte la reforma diocleciana i la permeabilitat de la regió vers l'art del *Dominus et Deus*. Per tant, serien obres posteriors a la major intervenció de Dioclecià a Egipte, després del 297-298, o ja dels primers anys del s. IV (300-303), quan l'emperador va tornar-hi abans de la *decennalia* i *vincennalia* a Roma.

5.2. Discussió de l'estil i la producció de les obres. Egipte i Alexandria

Dioclecià, Maximià, Galeri i Constanci van estar directament en contacte amb l'art plebeu per la classe d'on provenien, alhora que podrien haver sigut més permeables a altres canons diferents al clàssic dels anteriors emperadors. L'estil de la Tetrarquia busca emfatitzar un govern autoritari, atemporal i abstracte, ja que no és personal ni nominatiu. L'art egipci seguia uns objectius molt semblants, motiu pel qual el model faraònic podria haver sigut clau per a la Tetrarquia en tant que els faraons són un dels grans paradigmes de les monarquies absolutes. Sense els cartutxos (*shenu*) no es pot identificar qui és la persona representada; les obres de la Tetrarquia segueixen la mateixa concepció, sobretot visualment. És possible que el canó unipersonal característic de l'art egipci tingués a veure en la formació de l'estil tetrarca? Com que sempre hi ha hagut més versatilitat a orient, es podria haver conformat l'estil en aquesta regió mitjançant la imbrincació de diferents tradicions i ideologies? Per tant, així com el contacte amb Grècia i l'art hel·lè suposa un estímul per les produccions romanes, amb la Tetrarquia es podria haver obert un horitzó de recepció egípcia comparable a la integració grega, sobretot tenint en compte les reformes definitives de submissió del territori, com el mencionat *numen*.

El bust de Caracal·la és una obra que, pel nivell de precisió amb què el pòrfir està esculpit, descarta que la idealització de l'art tetarca es pogués donar per la dificultat escultòrica del material. Es pot suposar que els recursos imperials (tant humans com monetaris) eren gairebé inesgotables i la dificultat era salvable gràcies a ells. En aquesta línia, on estaven els tallers de pòrfir, tant en època tetarca com anteriorment? Darrera de tota la pompositat imperial hi havia una massiva màquina d'explotació i treball forçat a les canteres el qual, segons Del Bufalo (2013: 27), es va desenvolupar amb cristians "*damnati ad metalla*". A part de l'explotació, els tallers haurien sigut un altre vessant de treball de l'emplaçament del Mons Porphyrites?

Una altra hipòtesi, en relació amb les diferències entre retrats, planteja que els blocs podrien haver arribat a tallers continentals d'origen egipci a Panònia, concretament a Sirmium i sota l'aixopluc de la cort de Galeri (KISS, 1984: 100, citat per POPOVIĆ, 2016: 375). Aquesta línia suposa una explicació de la troballa del cap de sacerdot egipci a l'emplaçament (FIG. 79). També justifica les diferències perquè les obres individuals haguessin tingut un taller diferent de les institucionals, motiu pel qual ambdues tenen certs aspectes en comú. Altrament, també hi ha la possibilitat, molt versemblant, d'un taller alexandrí, en tant que la ciutat era una capital cosmopolita paradigmàtica de l'antic Mediterrani des de l'efervescència artística i social dels regnes hel·lenístics. La idiosincràsia de la ciutat conreava l'ebullició cultural, intel·lectual i religiosa³⁴. Seguint aquesta hipòtesi, "*con Diocleciano, no todos los caminos conducen a Roma, sino a Alejandría*" (DÍAZ-BAUTISTA, 2006: 650). En aquesta hipòtesi, els escultors egipcis deurien haver aportat la seva herència artística i les seves inclinacions (REES, 1993: 189) -encara que la semblança entre les escultures de pòrfir i de marbre a vegades és casual per la mateixa tendència historicoartística romana-. Des de mil·lennis enrere, a Egipte ja s'esculpia amb pedres nobles i extremadament dures. La pràctica mil·lenària podria haver sigut adoptada per la Tetrarquia perquè era un *modus operandi* que seguia funcionant en la societat; potser no va ser tant una influència persa en si mateixa, sinó una materialització a partir de la idiosincràsia local. Fent referència a l'apartat 3.3, el "nou estil" de la Tetrarquia resultaria no ser tan nou -a diferència de la innovadora manera de presentar-se-; va ser un recull de característiques i tipus que al llarg de la història van funcionar. Segurament eren solucions que la societat sabia reconèixer amb més o menys

³⁴ Per a més informació sobre el context d'Alexandria en època de Dioclecià veure DÍAZ-BAUTISTA, 2006: 638-650.

facilitat -els egipcis estaven més acostumats a aquest estil de govern i, per exemple, als ulls ametllats-. A diferència del gran ventall de possibilitats i configuracions escultòriques pels múltiples tallers de marbre, l'important del funcionament de la propaganda tetrarca en pòrfir va anar més enllà d'escampar aquests productes provincials egipcis. Tenint el seu estil local, es van acabar convertint en obres produïdes per a la distribució central sota control imperial, motiu pel qual es va exportar.

5.3. Adaptació del missatge

Quant al valor cultural, a vegades és difícil concretar la freqüència en què es va utilitzar un material en un determinat període perquè les circumstàncies i les restes que han sobreviscut estan subjectes a un marge d'error. És evident que en època de la Tetrarquia el treball del pòrfir va augmentar agosaradament degut a les demandes imperials, en part per la seva relació amb el porpra (KITZINGER, 1977: 9; SONNEMANS, 2013: 26). És possible que el marbre i el bronze seguíssin el seu curs habitual, però no hi ha constància que estiguessin destinats a aquestes grans obres de propaganda de la nova institució tetrarca, com sí que es pot testimoniar del pòrfir. Tanmateix, tot i que és un tipus d'art que es va estendre des d'orient, quan es va transportar a Roma segurament es va materialitzar "a la romana", com és el cas del *Fünfsäulendenkmal* amb les possibles escultures dels genis dels emperadors, a diferència de la tipologia d'emperador entronitzat a les representacions orientals com els frescs de la capella de Luxor. Aquestes diferències s'evidencien amb els exemplars en pòrfir als emplaçaments orientals de la Tetrarquia i en àmbits privats. En aquest sentit, Maximià ha acabat tenint poca incidència en l'apartat d'obres del treball perquè és difícil que hi hagi representació seva en pòrfir per la regió que governava; hipòtesi que es manté mentre no es trobi obra que la descarti.

Amb tot, com bé exposa Popović (2016: 284), la connexió entre obres de pòrfir, com les capes d'Athribis i Sirmium, apunten a una producció en sèrie. Aquesta logística implicava el treball *a posteriori* del cap, com es feia amb els sarcòfags, els quals es treballaven prèviament i s'acabaven als tallers pròxims a destí amb les concrecions artístiques locals. Tenint en compte la dificultat escultòrica i de transport, potser la hipòtesi és poc versemblant. Independentment de la ubicació del taller o dels tallers, les obres en pòrfir s'haurien treballat íntegrament.

La Tetrarquia va estar al poder durant una cronologia prou extensa com per haver pogut incidir significativament en la societat, més tenint en compte les reformes que Dioclecià ja havia començat des del 284. És possible que l'associació del pòrfir amb el règim autoritari del Dominat hagués tingut tant d'èxit que hagués pogut sucumbir la mentalitat romana a aquesta imatge imperial? Com ja s'ha comentat al llarg del treball, els relleus de la base de l'obelisc de Teodosi a l'Hipòdrom de Constantinoble justificaven l'absència de l'emperador quan no estava present, mentre que la reafirmava quan acudia als actes de l'emplaçament. En el cas del pòrfir i la Tetrarquia, el material ja podria haver excusat l'absència imperial tenint en compte que el *comitatus* estava gairebé sempre en moviment? El missatge de concòrdia materialitzat amb el *similitudo* estava específicament connectat amb el material? És evident que la imposició del Dominat porta cap a l'extrem dels *porphyrogenites*, però durant la Tetrarquia, quant a la condensació de la iconografia, la simbologia i la ideologia al pòrfir, en quin punt de la isolació del porpra es troba el material?

Malgrat que les poques mostres d'escultura en pòrfir no deuen ser representatives de la realitat de l'època, algunes escultures de pòrfir havien estat ubicades en temples dedicats al culte imperial, amb la seva consegüent implicació geogràfica, social, material i personal. Altrament, moltes troballes estan condensades als Balcans, ubicació que coincideix amb l'origen dels tetrarques i els seus palaus de retir. Com passa amb el palau de Split, Dioclecià tenia un recorregut per a les audiències, per tant, va seguir practicant l'*adoratio*. És probable que els tetrarques es bastessin d'escultura de pòrfir per seguir mantenint el caràcter superb, com si el material ja tingués implícit el rigor institucional en sí mateix. L'inconvenient que es presenta per a aquesta hipòtesi és que, en tant que les canteres de pòrfir eren de domini imperial, tant Dioclecià com Maximià no podrien haver gaudit del seu proveïment un cop van abdicar.

Finalment, tot el contingut del treball ha servit per poder arribar a aquest paràgraf. En tant que tota producció artística és un acte de comunicació, la hipòtesi principal presentada en primera instància era l'esquema de la comunicació (FIG. 80). Un cop estudiat el pòrfir des d'aquesta perspectiva, s'ha comentat que va ser evident l'adaptació del missatge segons els receptors, tenint en compte la composició i tradició local, motiu pel qual el pòrfir devia tenir més incidència a les regions orientals. Per tant, més que un fenomen general, va ser concret; la repercussió del qual va ser quelcom que realment va tenir eco a tot l'Imperi.

Explicant l'esquema de la comunicació en el cas del pòrfir, la Tetrarquia va ser l'emissora. El receptor va ser la població de l'Imperi, la qual va passar a ser considerada el súbdit de l'òrgan imperial. El missatge que es va començar a emetre era la naturalesa imperial del *Dominus et Deus* en clau del Dominat, el codi. El concepte de 'Senyor i Déu' durant la Tetrarquia no va ser una personificació perquè era un poder compartit entre els quatre membres, els noms dels quals no eren escaients per a governar. Aquesta nova institució es va haver de promocionar propagandísticament -com és habitual en les mecàniques governamentals- per fer entendre què, qui i com estava mutant en la ideologia imperial, context que es va materialitzar amb el canal, el pòrfir. Per a que la comunicació sigui fluida, emissor i receptor han d'estar en el mateix context, motiu pel qual les obres de pòrfir no es van poder donar de la mateixa manera arreu, si és que van ser presents a tots els grans centres.

L'escultura en marbre recollia tota una perspectiva històrico-artística, en canvi, el pòrfir va ser idoni per la inclusió del missatge d'atemporalitat característic d'una icona (HAYNES, 1976: 350). Ja fos per casualitat històrica per les revoltes al pròxim orient, voluntat estilística pel canvi ideològic o les dues opcions alhora, l'ús del pòrfir des d'Egipte amb les concrecions comentades del territori es van reflectir en el material i, consegüentment en la societat del Dominat que s'estava construint. Consegüentment, una elecció del material més o menys banal hauria pogut suposar un canvi absolutament significatiu per a l'Imperi Romà, no només artísticament, sinó a tots els nivells.

Al 305, aquest sistema que suprimia la individualitat va col·lapsar esdevenint un xoc de personalitats quan Dioclecià es va retirar. Les imatges en pòrfir en l'estil tetrarca no es van tornar a donar, segurament perquè el model va quedar molt associat a la Tetrarquia, tot i seu col·lapse. Tanmateix, va ser un sistema vital perquè alguns dels seus conceptes centrals, com l'exclusió de Roma per les residències provincianes i l'estil monàrquic (artística i socialment) van esdevenir elements fixes del Baix Imperi i el període bizantí (WILLIAMS, 1985: 205-206).

BIBLIOGRAFIA

Abu El-Enen, M.M.; Lorenz, J.; Ali, K.A. *et al.* (2018). A new look on Imperial Porphyry: a famous ancient dimension stone from the Eastern Desert of Egypt—petrogenesis and cultural relevance. *A International Journal of Earth Sciences*, (107)(p. 2393–2408). <https://link.springer.com/article/10.1007/s00531-018-1604-z>

Ağtürk, T. S. (2018). A New Tetrarchic Relief from Nicomedia: Embracing Emperors. *American Journal of Archaeology*, 122(3), 411-426. 10.3764/aja.122.3.0411

AVI-YONAH, M. (1970). The Caesarea Porphyry Statue. *Israel Exploration Journal*, 20(3/4), (p. 203–208). <http://www.jstor.org/stable/27925234>

Barnes, T. (1982). *THE NEW EMPIRE OF DIOCLETIAN AND CONSTANTINE*. Harvard University Press

Bransbourg, G. (2015). The later Roman Empire. A A. Monson (ed.); W. Scheidel (ed.), *FISCAL REGIMES AND THE POLITICAL ECONOMY OF PREMODERN STATES*, (p. 258-281). Cambridge University Press

Cameron, A. (1993). Introduction: the third-century background; The Sources; The New Empire: Diocletian; Late Roman Economy and Society; Military Affairs, Barbarians and the Late Roman Army. A A. Cameron (ed.), *The Later Roman Empire. AD 284-430*, (p. 1-46; 113-150). Harvard University Press

Carlà-Uhink, C (ed.); Rollinger, C. (ed). (2023). *The Tetrarchy as Ideology. Reconfigurations and Representations of an Imperial Power*. Franz Steiner Verlag.

Conway, M. (1912). A Porphyry Statue at Ravenna. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22(117), 147–153. <http://www.jstor.org/stable/859183>

Corcoran, S. (2006). GALERIUS, MAXIMINUS AND THE TITULATURE OF THE THIRD TETRARCHY. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (49), (p. 231–240). <http://www.jstor.org/stable/43646687>

De Nuccio, M.; Ungaro, L. (2002). *I marmi colorati della Roma imperiale*. Marsilio

Del Bufalo, D. (2013). *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*. Umberto Allemandi & C.

- Díaz, A. (2013). MAGIA, RELIGIÓN Y SUPERSTICIÓN EN LA TETRARQUÍA. A *RIDROM: Revista Internacional de Derecho Romano* (11) (p. 638-650). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4451337>
- Elliott, C. (2008). Purple Pasts: Color Codification in the Ancient World. *Law & Social Inquiry*, 33(1), 173–194. <http://www.jstor.org/stable/20108752>
- Elsner, J. (1998). *Imperial Rome and Christian Irrumph 'The Art of the Roman Empire ab 100-450*. Oxford University Press
- Fabiano, J. M. (2013). *ROMA, AUCTRIX IMPERII? ROME'S ROLE IN IMPERIAL PROPAGANDA AND POLICY FROM 293 CE UNTIL 324 CE* (Triball de fi de Màster). University of Toronto, Canadà.
- Gage, J. (1993). *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción* (3). Ediciones Siruela.
- Haynes, D. E. L. (1976). A Late Antique Portrait Head in Porphyry. *The Burlington Magazine*, 118(879), 350–357. <http://www.jstor.org/stable/878411>
- Jeremić, G. (2021). Imperial art during the Tetrarchy period in the cultural space of the Balkans: the example of Galerius' foundation in Romuliana (Gamzigrad, Serbia). A V. Ruppriené (ed.), *STONE AND SPLENDOR: INTERIOR DECORATIONS IN LATE-ANTIQUE PALACES AND VILLAS* (p. 121-140). Harrassowitz
- Jones, A. H. M. (1964). Diocletian. A A. H. M. Jones (ed.), *The Later Roman Empire 284-602. A Social Economic and Administrative Survey* (1), (p.37-76). Basil Blackwell
- Kalavrezou-Maxeiner, I. (1975). The Imperial Chamber at Luxor. *Dumbarton Oaks Papers*, (29), (225–251). <https://doi.org/10.2307/1291375>
- Kiernan, P. J. (2004). *IMPERIAL REPRESENTATION UNDER DIOCLETIAN AND THE TETRARCHY* [Master's thesis, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1070396389
- Kitzinger, E. (1977). Ancient Art in Crisis; Regeneration. A E. Kitzinger (ed.) (p. 1-44). Faber and Faber Limited
- Kleiner, D. (1992). The Tetrarcht. A D. Kleiner (ed.), *Roman Sculpture* (p. 399- 430). Yale University

Kulikova, I; Farelín, D. (2015). The 3D reconstruction of the Roman imperial cult temple at Luxor. *International Congress of Egyptologists XI*. https://www.academia.edu/14269323/The_3D_reconstruction_of_the_Roman_imperial_cult_temple_at_Luxor

L'Orange, H. P. (1965). *ART FORMS AND CIVIC LIFE IN THE LATE ROMAN EMPIRE*. Princeton University Press

Leadbetter, B. (2009). *Galerius and the Will of Diocletian*. Routledge

MacMullen, R. (1986). Personal Power in the Roman Empire. *The American Journal of Philology*, 107(4), (p. 512–524). <https://doi.org/10.2307/295100>

Margret S. Pond Rothman. (1977). The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius. *American Journal of Archaeology*, 81(4), (p. 427–454). <https://doi.org/10.2307/503277>

Martínez Vela, J. A. (2020). La actitud de Diocleciano ante el fenómeno religioso. A A. Díaz *et. al.* (ed.) *Estudios sobre Diocleciano* (p. 103-120). Dykinson. https://www.researchgate.net/publication/341625628_La_Actitud_de_Diocleciano_ante_el_Fenomeno_Religioso

Mitchell, S. (2007). An Introduction to Late Roman History; The Roman Empire from Diocletian to Alaric; The Political Economy of the Later Roman Empire; Society and Economy in the Mediterranean and the Near East. A S. Mitchell (ed.), *A History of the Later Roman Empire, AD 284–641* (2), (p. 1-15; 51-107; 325-407). John Wiley & Sons

Popović, I. (2016). PORPHYRY SCULPTURES FROM SIRMIUM. *Antiquité Tardive* (Vol. 24), (p. 371-390). https://www.academia.edu/37458733/I_Popovi%C4%87_Porphiry_Sculptures_from_Sirmium

Popovic, I. (2018). The State Propaganda and the Art: Monuments from the Serbian Part of Limes Region. S. Golubović; N. Mrđić (ed.), *Vivere Militare Est: From Populus to Emperors – Living on the Frontier* (p. 9-34). Institute of Archeology, Belgrade. https://www.academia.edu/40391107/VIVERE_MILITARE_EST_From_Populus_to_Empereors_Living_on_the_Frontier_Volume_II

- Popović, I. (2019). IMPERIAL BUSTS ON A GLOBE AND THEIR ROLE IN THE TETRARCHIC IDEOLOGY. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 44(1), 443-459.
- Popović, I. (ed). (2011). *Felix Romuliana – Gamzigrad*. Institute of Archeology, Belgrade.
https://www.academia.edu/37562570/Felix_Romuliana_Gamzigrad_ed_I_Popovi%C4%87_Belgrade_2011
- Rees, R. (1993). Images and Image: A Re-Examination of Tetrarchic Iconography. *Greece & Rome*, 40(2), 181–200. <http://www.jstor.org/stable/643157>
- Rees, R. (2004). *Diocletian and the Tetrarchy*. Edinburgh University Press
- Smith, R. R. R. (1997). The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century. *The Journal of Roman Studies*, (87), (p. 170–202).
<https://doi.org/10.2307/301374>
- Sonnemans, I. (2013). *Imperial Portraiture of Tetrarchs: a Material Approach* [Bachelor thesis, Universiteit Leiden]. Leiden University Student Repository.
<https://hdl.handle.net/1887/21499>
- Souther, P. (2001). A world geared for war: 284-306. A P. Southern (ed.), *The Roman Empire from Severus to Constantine* (2), (p. 210-270)
- Sutherland, C. H. V. (ed.). (1967). *The Roman Imperial Coinage* (Vol. 6). Spink and Son LTD.
- Sydenham, E. A. (1934). THE VICISSITUDES OF MAXIMIAN AFTER HIS ABDICATION. *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, 14(55), (141–167). <http://www.jstor.org/stable/42660879>
- Williams, S. (1985). *Diocletian and the Roman Recovery*. Methuen, Inc.

ANNEX D'IMATGES



FIG. 1. Auri que celebra el consolat compartit entre Dioclecià i Maximià el 287. Ambdós porten la vestimenta consular amb corones de llorar i ceptres; estan en una quadriga sobre quatre elefants amb victòries que els coronen amb llorer i soldats que els flanquejen. La llegenda dels busts especifica que són “*IMPP DIOCLETIANO ET MAXIMIANO AVGG*”, mentre que el revers “*I-MPP DIOCLETIANO III ET MAXIMIANO CCSS*”. Extreta de CARLÀ-UHINK i ROLLINGER, 2023: 360.



FIG. 2. Moneda de Carausi exaltant-se com co-Emperador. Extreta de REES, 2004: 191.



FIG. 3. Mapa de la reforma administrativa de les *dioceses*. Extret de CORCORAN, 1996: XV.



FIG. 4. Monedes de Dioclecià i Maximià amb representacions de Júpiter amb un llamp contra un gegant i Hèrcules contra l'Hidra als reversos, c. 293-294. Extreta de KIERNAN, 2003: 38.



FIG. 5. Moneda de Maximià amb revers d'*adventus* (c.298). Cartago. VCoins. Disponible a https://www.vcoins.com/es/stores/athena_numismatics/18/product/maximian_nummus_cartage_circa_ad_298_much_silvering_/990587/Default.aspx

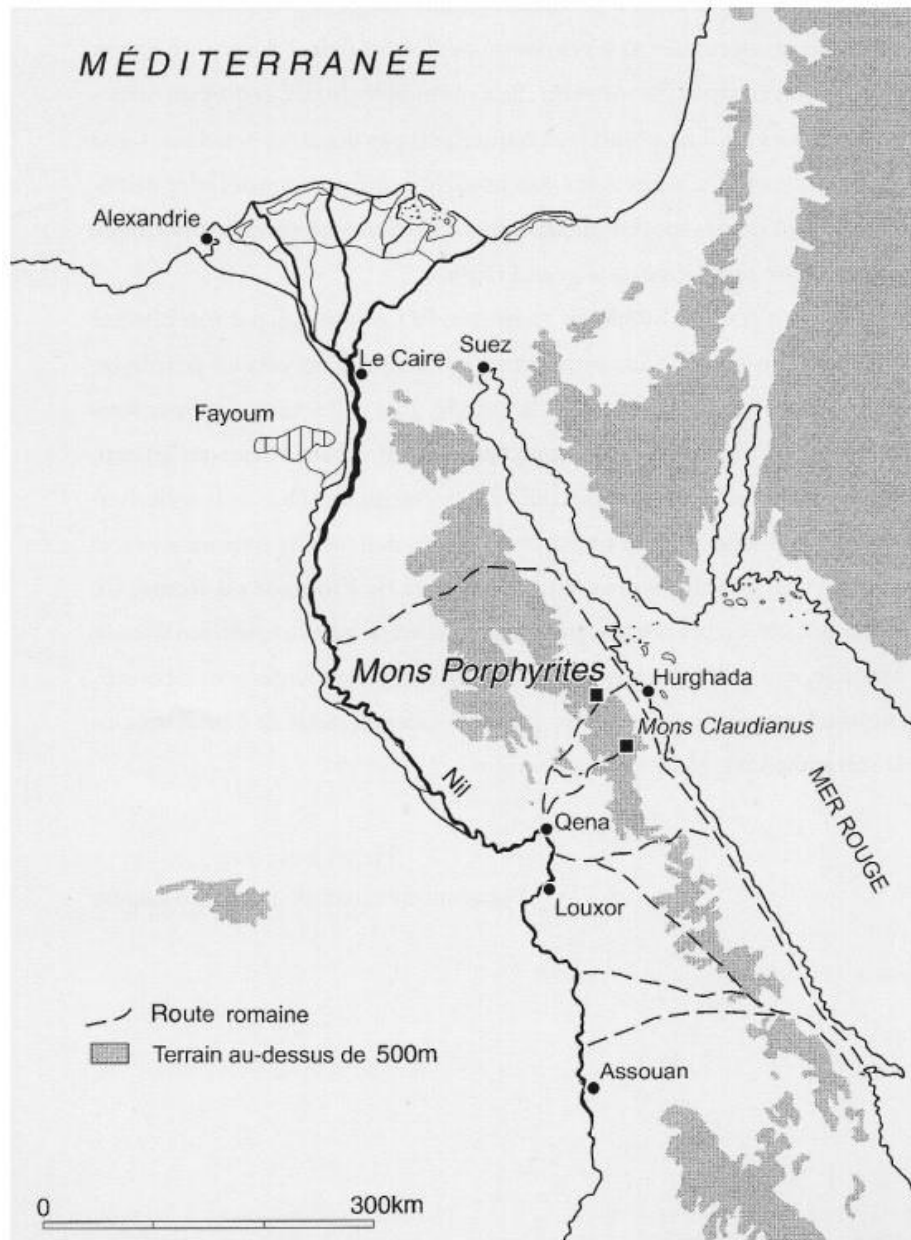


FIG. 6. Situació geogràfica del Mons Porphyrites. Extret de SONNEMANS, 2013: 25.

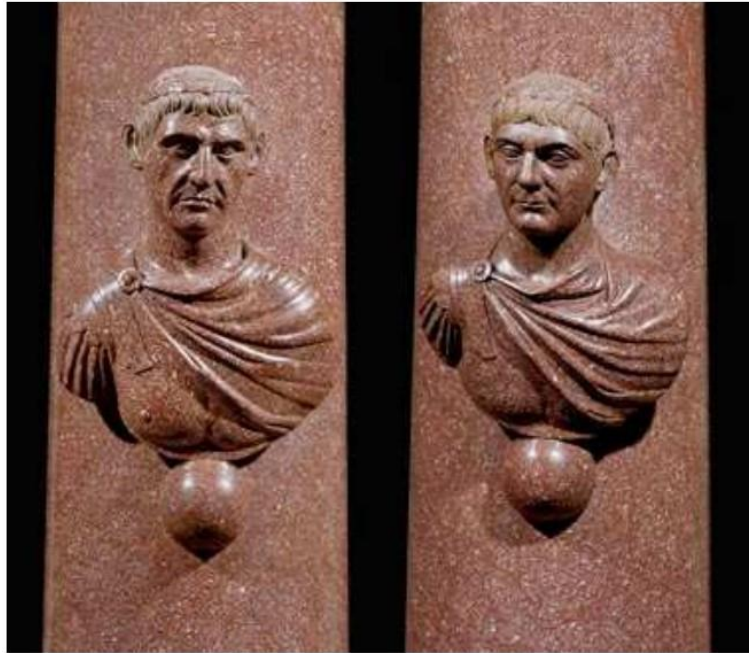


FIG. 7. Busts de pòrfir de Nerva i Trajà, actualment al Museu del Louvre. Extreta de SONNEMANS, 2013: 27.



FIG. 8. Bust de Caracal·la amb el cap de marbre i el bust de pòrfir, actualment als Museus Capitolins de Roma (c. 215-217). Extreta de SONNEMANS, 2013: 27.



FIG. 9. Retrat d'August (c. 20 dC). Museo del Prado. Disponible a <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-augusto/76ceefb7-54bb-4a20-adf5-352bed761579>

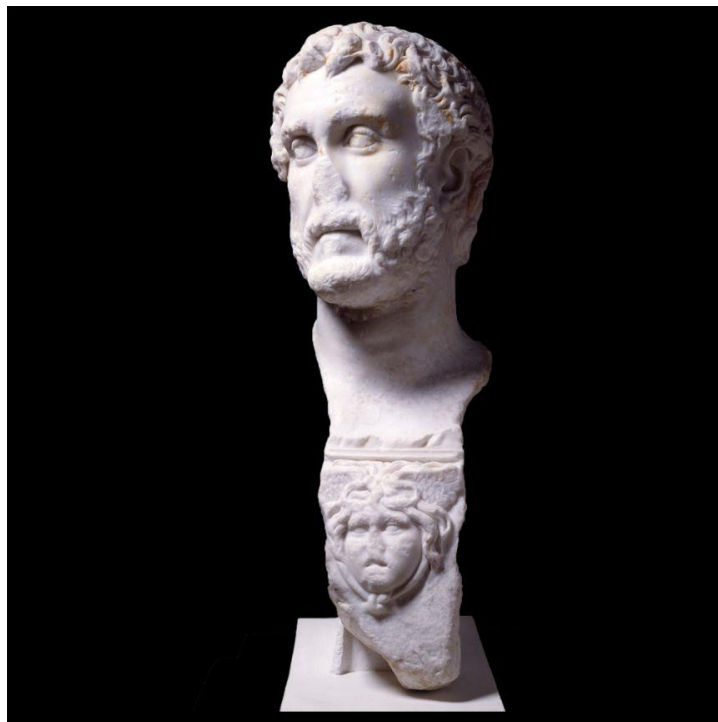


FIG. 10. Retrat d'Antoní Pius (139-149). Museo Arqueológico Nacional. Disponible a: <https://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/hispania-romana/antonino-pio.html>

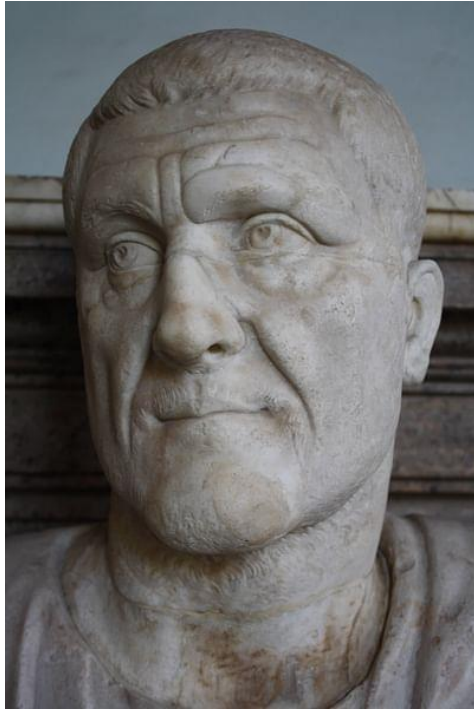


FIG. 11. Retrat de Maximí I el Traci (173-238). M. Cartwright. *Maximinus Thrax*. World History Encyclopedia. Disponible a: https://www.worldhistory.org/Maximinus_Thrax/



FIG. 12. Retrat de Numerià (253-284). *Portraiture of Numerian*. Rome 101. Disponible a: <https://www.rome101.com/Portraiture/Numerian/>



FIG. 13. Bust de marbre de Dioclecià de Nicomèdia (280-285). Extret de SONNEMANS, 2013.

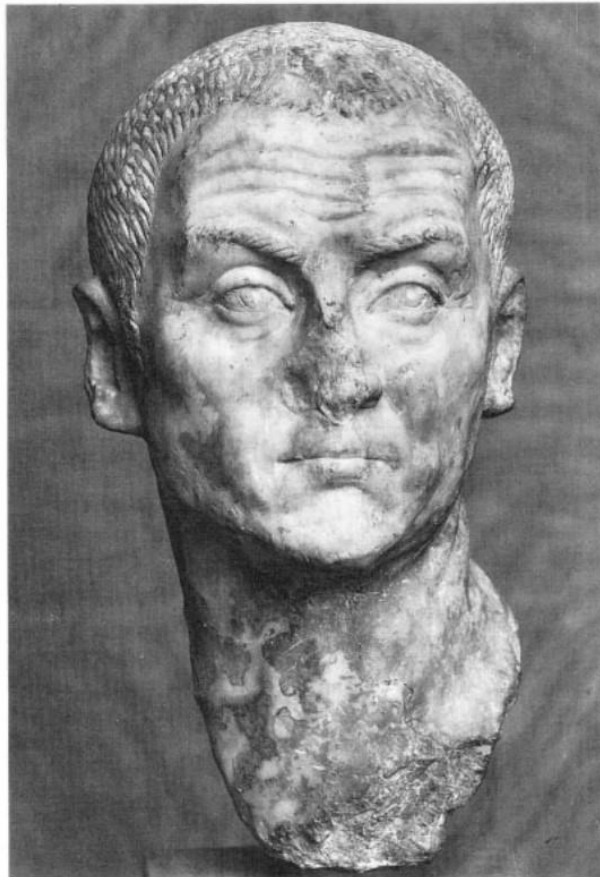


FIG. 14. Retrat de Dioclecià (c. 284). Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaguen. Extreta de KLEINER, 1992: 406.



FIG. 15. Monedes de de Constanci I (c. 306) i Constantí I. Evans Collection. Extreta de KALAVREZOU-MAXEINER, 1975; *Argenteo de Constantino el Grande*. Blog Numismático. Dispoonible a: <https://blognumismatico.com/2023/04/01/argenteo-de-constantino-el-grande/>



FIG. 16. Cap de pòrfir d'Antioquia i moneda de Dioclecià (c. 300). Extreta de DEL BUFALO, 2023: 106.



FIG. 17. Monedes dels emperadors de la Tetrarquia. (a) Dioclecià (295), (b) Maximià (294), (c) Galeri (294-295), (d) Constanci Clor (297). British Museum. Extreta de BARDILL, 2012: 12.

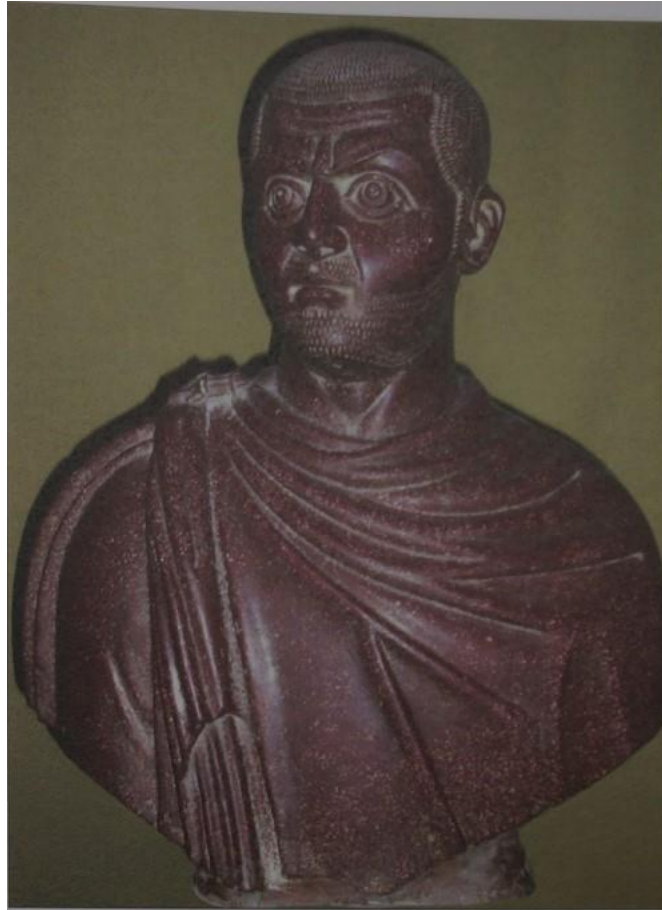


FIG. 18. Bust de Dioclecià d'Athribis. Museu Egipci d'El Caire. Extret de DEL BUFALO, 2013: 27.



FIG. 19. Auri de Dioclecià i Maximian amb una escena de sacrifici al revers (287). Extreta de KIERNAN, 2003: 40.



FIG. 20. Auri de Maximian amb la pell del lleó de Nemea d'Hèrcules (286-305). Museu Nacional d'Hongria. Extreta de BARDILL: 2012: 79.



FIG. 21. Moneda de bronze de Constantí I amb el Sol Invictus al revers (314). American Numismatic Society. Disponible a <https://numismatics.org/collection/1933.999.181>.



FIG. 22. Moneda de bronze de Maximian amb revers del "GENIO POPVLI ROMANI" (296-297). American Numismatic Society. Disponible a <https://numismatics.org/collection/1944.100.2655>



FIG. 23. Moneda de Dioclecià amb revers de la “*SACRA MONETA*” (300). American Numismatic Society.
Disponible a <https://numismatics.org/collection/1944.100.5576>



FIG. 24. Moneda de Carausi amb revers de la “*PROV(I)DAVG*” (286-293). American Numismatic Society.
Disponible a <https://numismatics.org/collection/1944.100.37951>



FIG. 25. Moneda de Maximian amb el revers de la “VICTORIA SARMATICA” (c. 294). Imperio Numismático. Disponible a <https://www.imperio-numismatico.com/t116843-argenteo-de-maximiano-hercules-victoria-sarmatica-cuatro-tetrarcas-ceca-heraclea>



FIG. 26. Processó senatorial a la base de la *decennalia* al Fòrum de Roma. Extreta de CARLÀ-UHINK i ROLLINGER, 2023: 365.

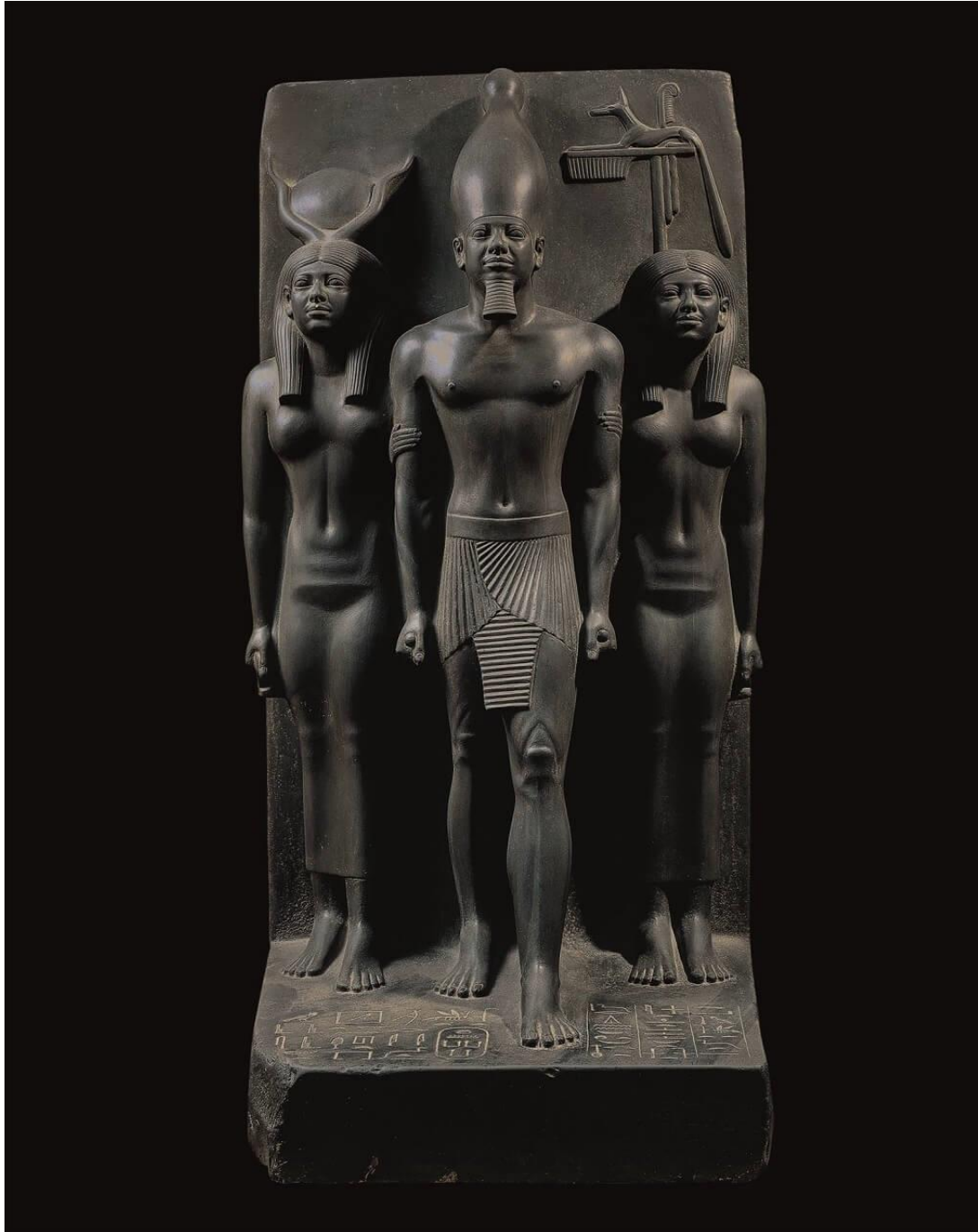


FIG. 27. Triada de Menkaure (IV dinastia, 2490-2472 aC). Museu Egipci d'El Caire. *Triads of Menkaure*. Egypt Museum. Disponible a <https://egypt-museum.com/triads-of-menkaure/>



FIG. 28. Fragments del relleu en fris continu de Nicomèdia (c. 286). Kocaeli Museum. Extreta de AĞTÜRK, 2018: 419.



FIG. 29. Detall dels rostres dels Diarques (c. 286). Kocaeli Museum. Extreta de AĞTÜRK, 2018: 419.

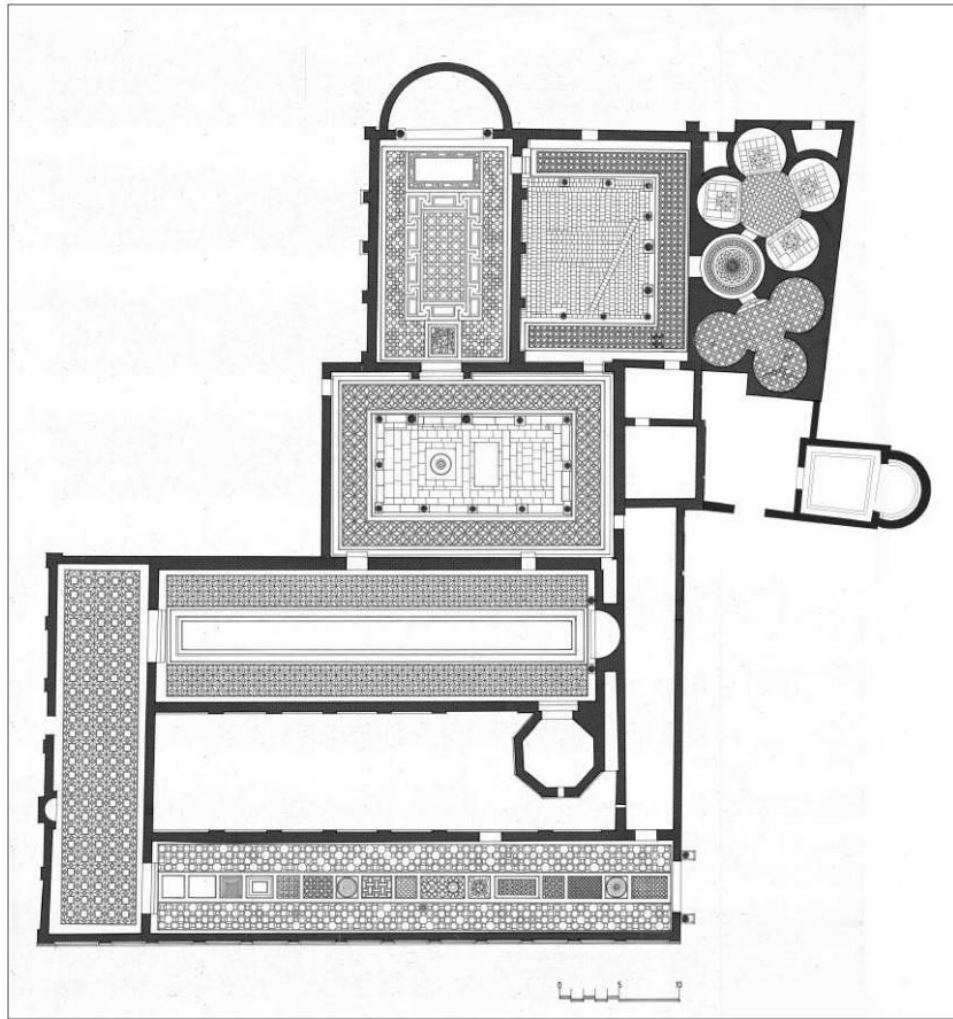


FIG. 30. Plànol de les composicions en *opus sectile* del terra del palau de Fèlix Romuliana. Extret de JEREMÍĆ, 2019: 130.

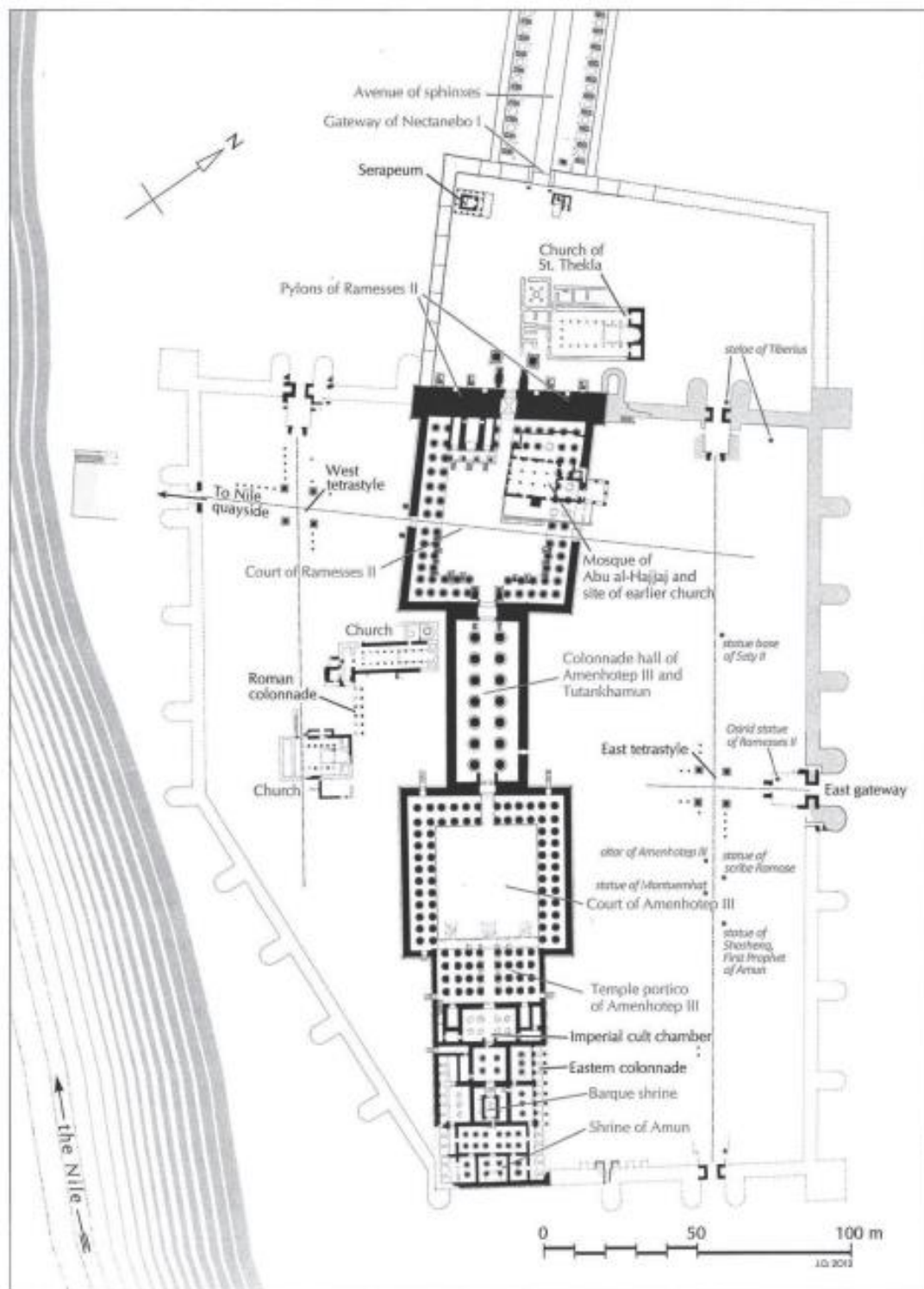


FIG. 31. Planta del temple de Luxor. Extret de BARBAGLI, 2020. 93.



FIG. 32. Moneda d'Alexandre (c. 331 aC). The British Library. Disponible a <https://blogs.bl.uk/.a/6a00d8341c464853ef02af1c9167c4200d-popup>



FIG. 33. Aquarel·la de la vista est de la capella de culte imperial de Luxor (s. XIX). Sir John Gardner Wilkinson. National Trust Images. Bodleian Library. Extreta de BARBAGLI, 2020.



FIG. 34. Detall de *l'adventus* del mur est. Sir John Gardner Wilkinson. Griffith Institute. Extreta de KALAVREZOU-MAXEINER, 1975.

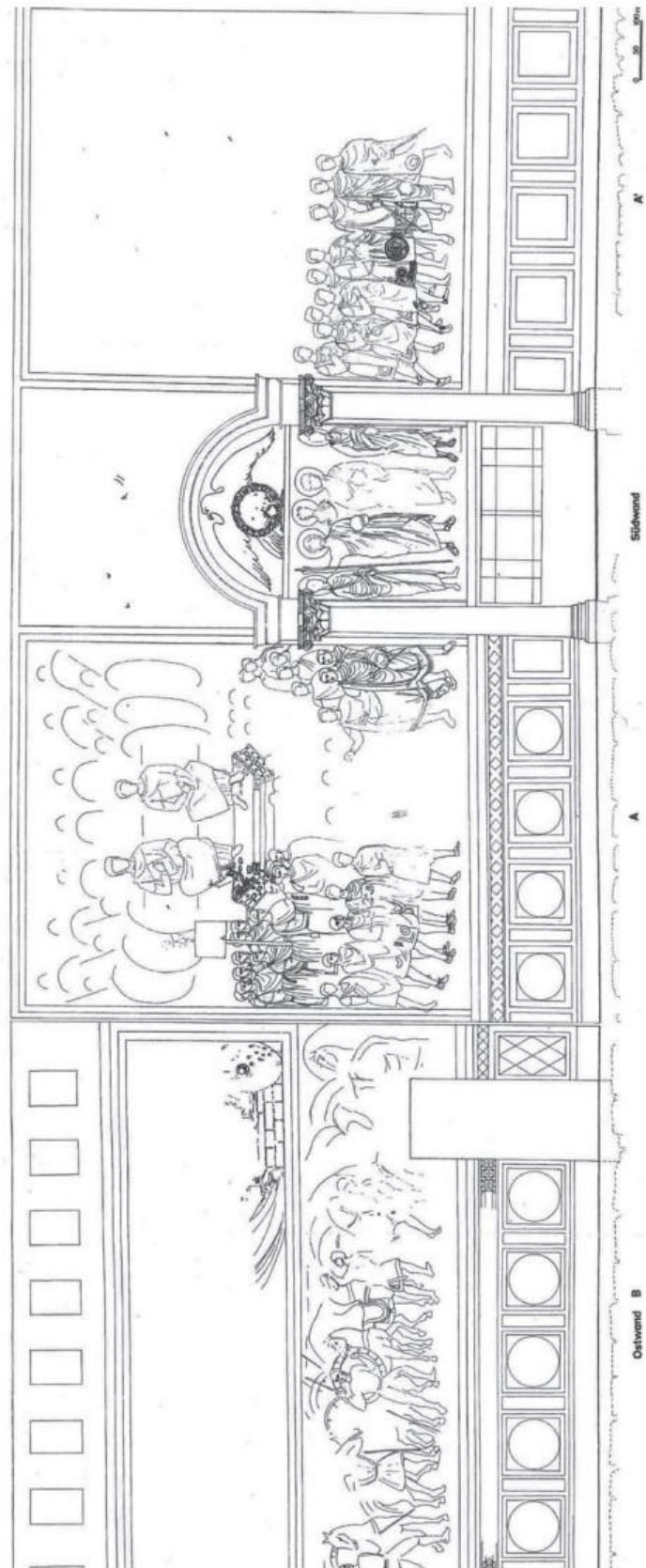


FIG. 35. Reconstrucció del programa decoratiu de la capella de culte imperial de Luxor (s. XX). Johannes Deckers en base a les aquarel·les de Wilkinson (s. XX). Extreta de BARBAGLI, 2020: 97.



FIG. 36. Reconstrucció de l'interior de la capella de culte imperial de Luxor. Extreta de KULIKOVA i KARELIN, 2015.

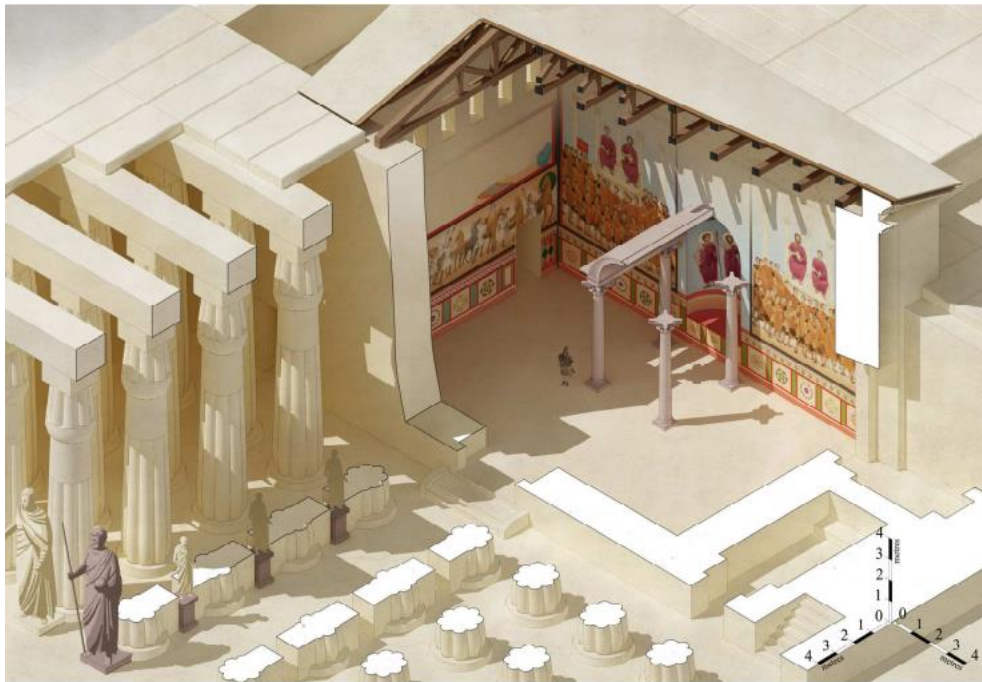


FIG. 37. Vista axonomètrica de la capella de culte imperial de Luxor. Extreta de KULIKOVA i KARELIN, 2015



FIG. 38. Nínxol central de la capella de culte imperial de Luxor. Extreta de CARLÀ-UHINK i ROLLINGER, 2023. 73.



FIG. 39. Tetrarques entronitzats. Arc de Galeri de Tessalònica. Extreta de KIERNAN, 2003: 122.

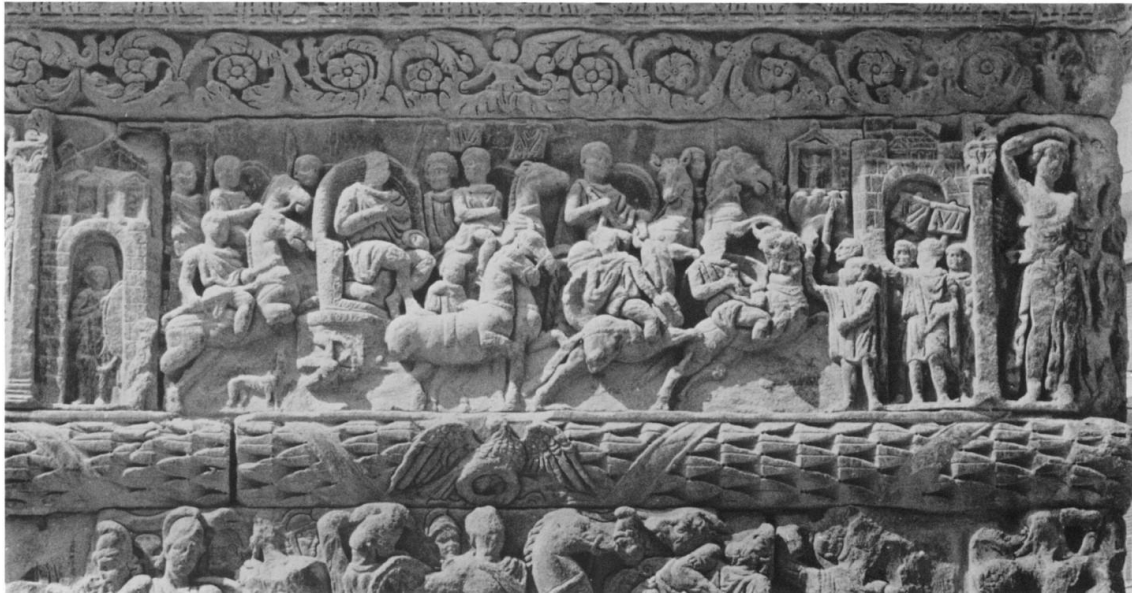


FIG. 40. *Adventus* de l'Arc de Galeri a Tessalònica. Extreta de KALAVREZOU-MAXEINER, 1975.



FIG. 41. Medalló de Mainz. Cabinet des Médailles, París. Extreta de KIERNAN, 2003: 45.



FIG. 42. *Adlocutio* de l'Arc de Galeri a Tessalònica. Extreta de KIERNAN, 2003: 109.



FIG. 43. Pilastra i detall del medalló dels Augusts sèniors de Felix Romuliana (Gamzigrad) (305-306).
Extret de SONNEMANS, 2013; POPOVIĆ, 2018: 26.



FIG. 44. Tetrarques de Venècia (c. 300). Sant Marc de Venècia. Foto d'autor.



FIG. 45. Reconstrucció del peu absent dels Tetrarques de Venècia (c. 300). Sant Marc de Venècia. Foto d'autor.



a



b

FIG. 46a i 46b. Parelles del Tetrarques de Venècia (c. 300). Sant Marc de Venècia. Fotos d'autor.



FIG. 47. Detall dels Tetrarques de Venècia (c. 300). Foto d'autor



a



b

FIG. 48a i 48b. Rostres dels Tetrarques de Venècia (c. 300). Fotos d'autor.



a



b

FIG. 49a i 49b. Tetrarques de la Biblioteca Vaticana. Extret de DEL BUFALO, 2023: 96; KIERNAN, 2003: 62.

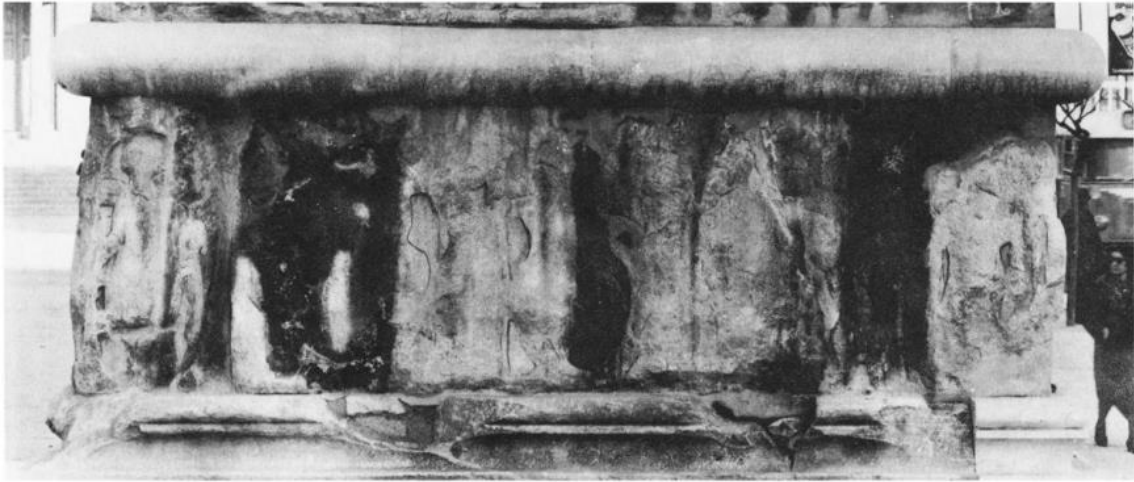


FIG. 50. Roma i Victòria. Arc de Galeri a Tessalònica. Extret de ROTHMAN, 1977: 447.

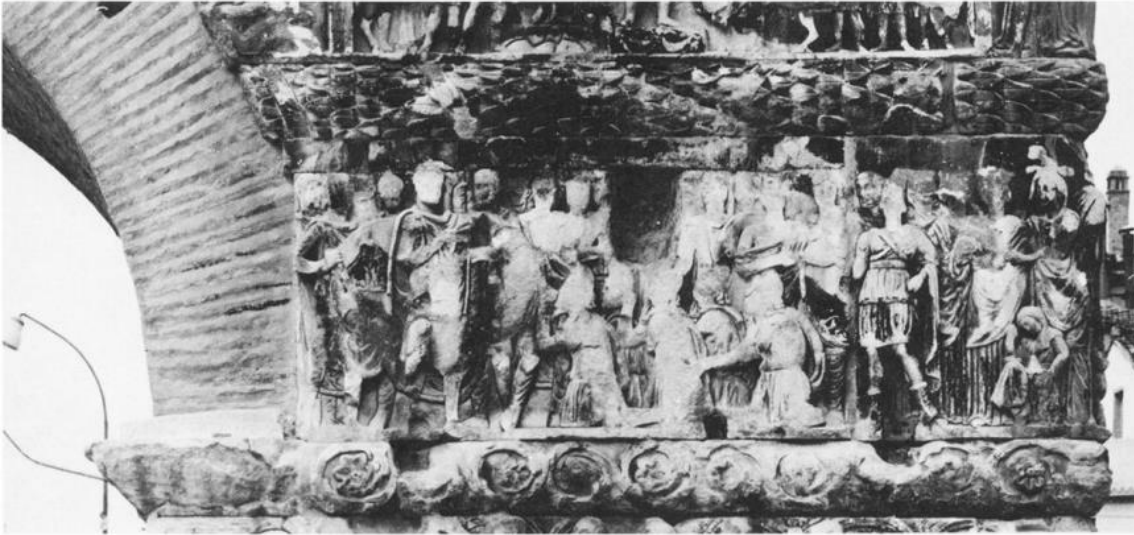
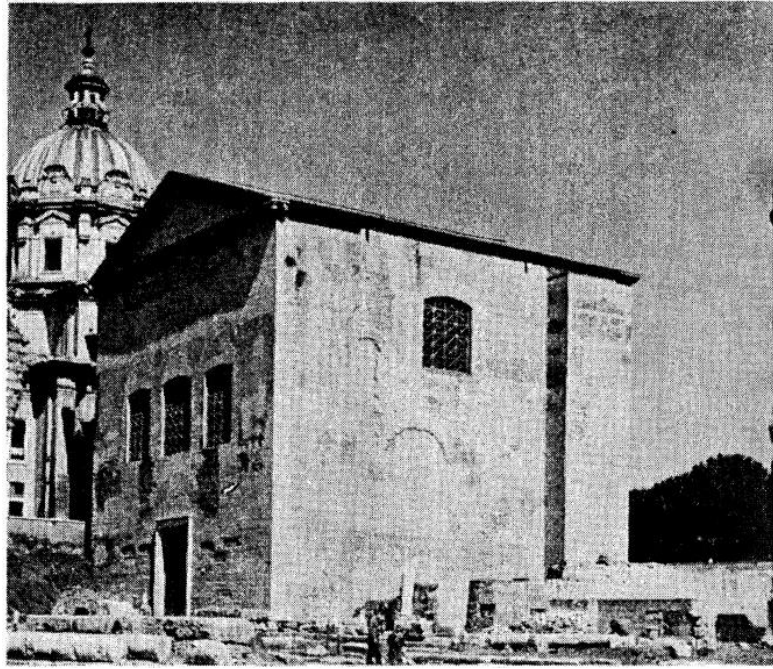
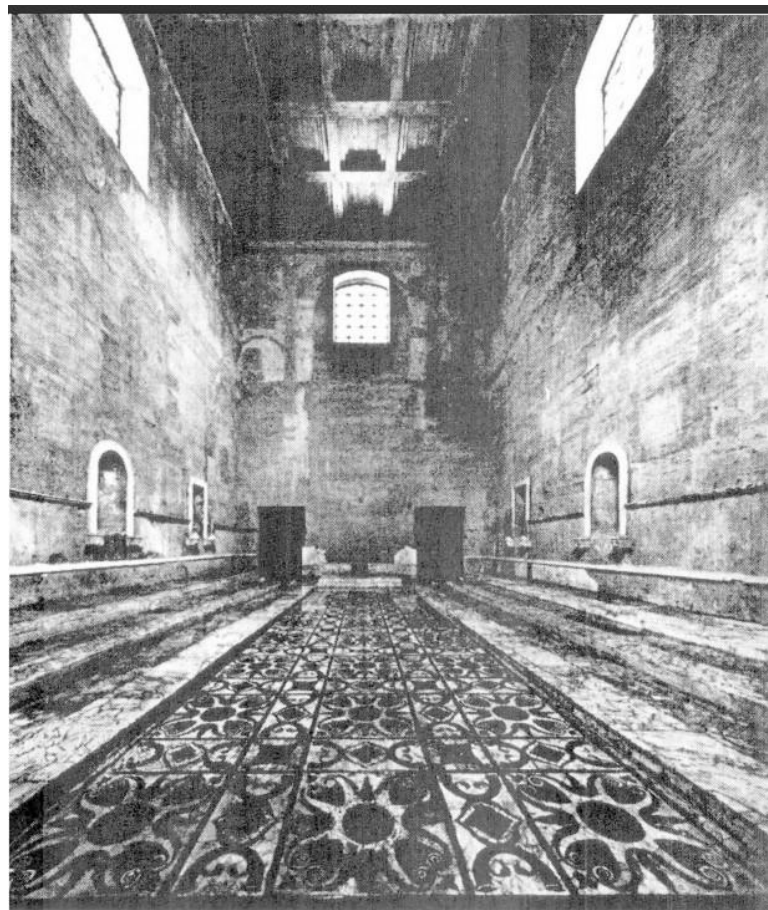


FIG. 51. Galeri rebent una delegació persa. Arc de Galeri a Tessalònica. Extret de ROTHMAN, 1977: 141.



a



b

FIG. 52a i 52b. Exterior i interior de Cúria de Dioclecià (després del 283). Extret de L'ORANGE, 1965: 15, 20.



FIG. 53. Detall de l'escena d'*adlocutio* de l'Arc de Constantí a Roma. Extret de KALAVREZOU-MAXEINER, 1975.



FIG. 54. Reconstrucció del Monument de les cinc columnes. KALAVREZOU-MAXEINER, 1975.



FIG. 55. Ubicació de les escultures de pòrfir als Balcans. Extret de POPOVIĆ, 2018: 28.

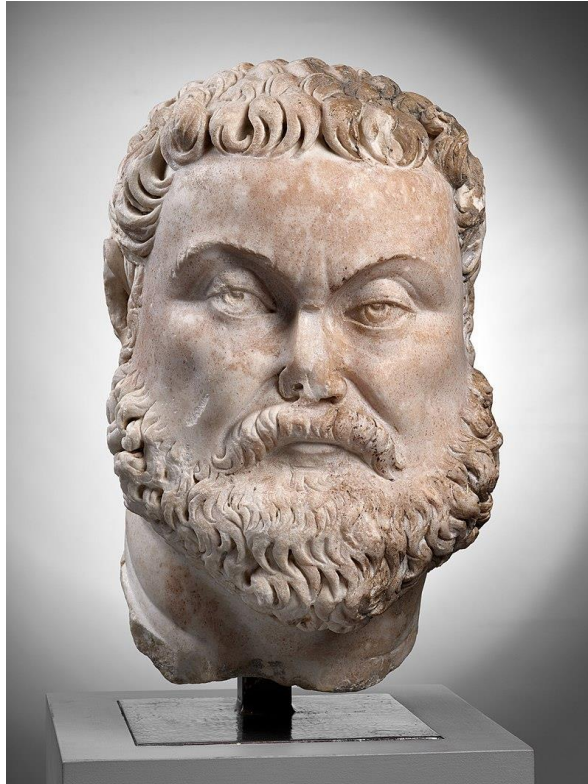


FIG. 56. Retrat de marbre de Maximià (c. 293). Daniel Martin. Musée Saint-Raymond. Disponible a <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MSR-ra-34-b-1-DM.jpg>

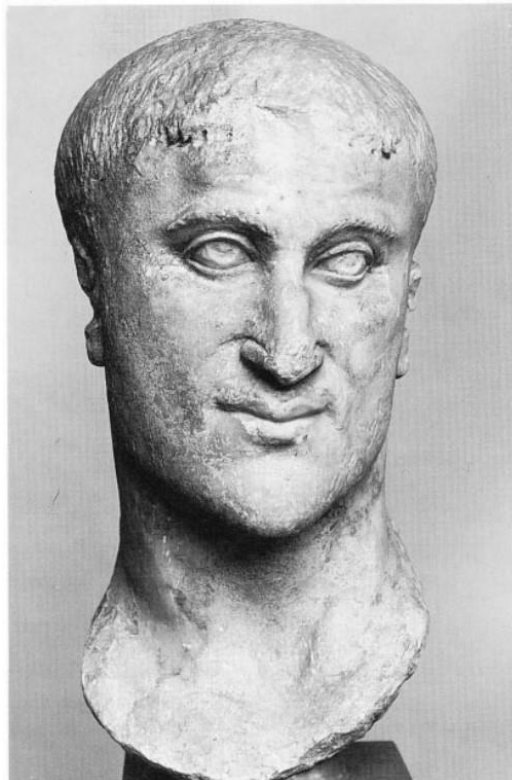


FIG. 57. Retrat de Constanci Clor (c. 300). Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Extret de KLEINER, 1997: 402.

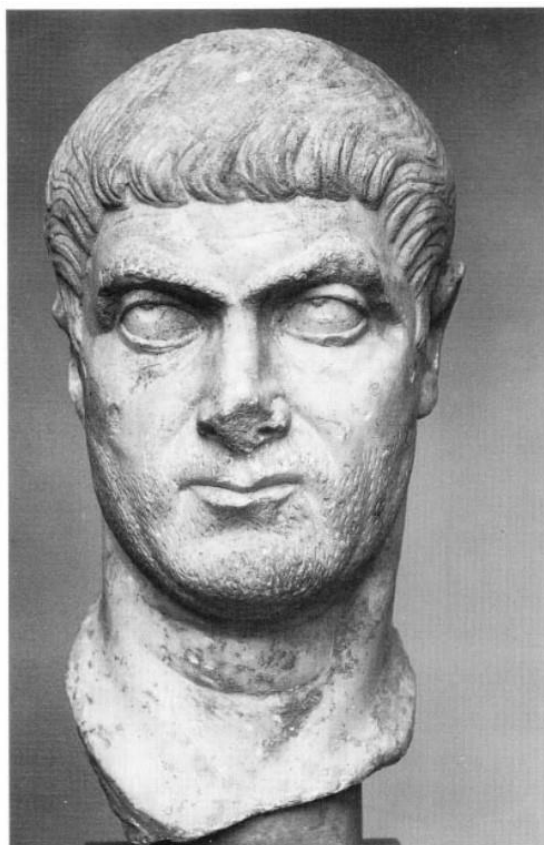


FIG. 58. Retrat de Galeri (finals del s. III - inicis del s. IV). Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaguen. Extret de KLEINER, 1992: 407.



FIG. 59. Bust de Galeri de Felix Romuliana. Extret de JEREMIĆ, 2019: 127.

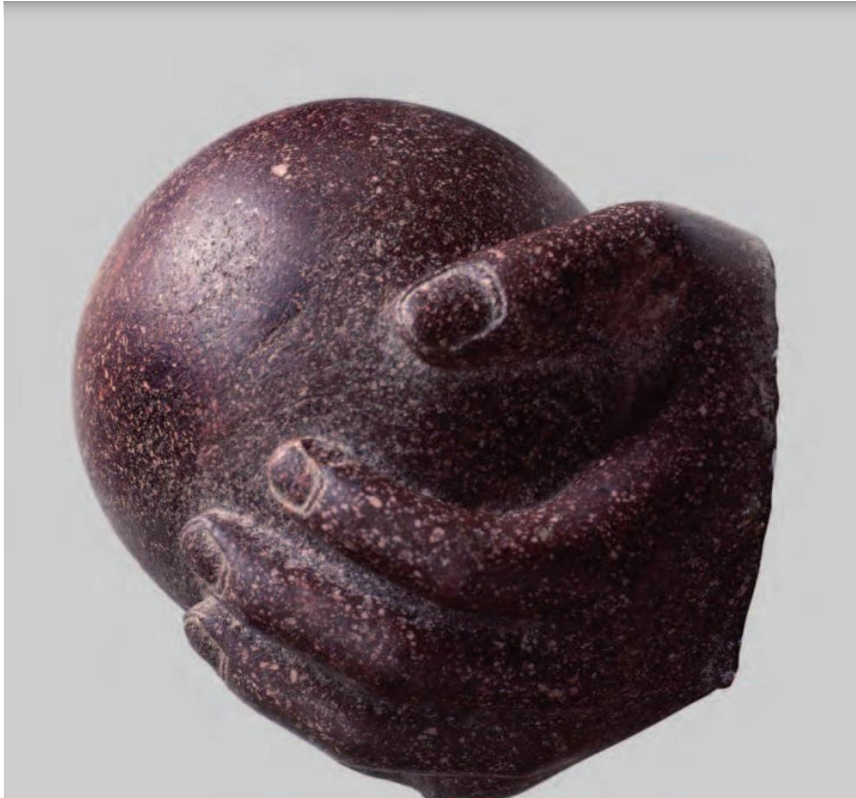


FIG. 60. Mà esquerra que sosté un orbe. Felix Romuliana. Extret de POPOVIĆ, 2018: 16.



FIG. 61. Dibuix de la *corona triumphalis* del bust de Galeri de Felix Romuliana. A. Premk. Extret de POPOVIĆ 2018: 15.

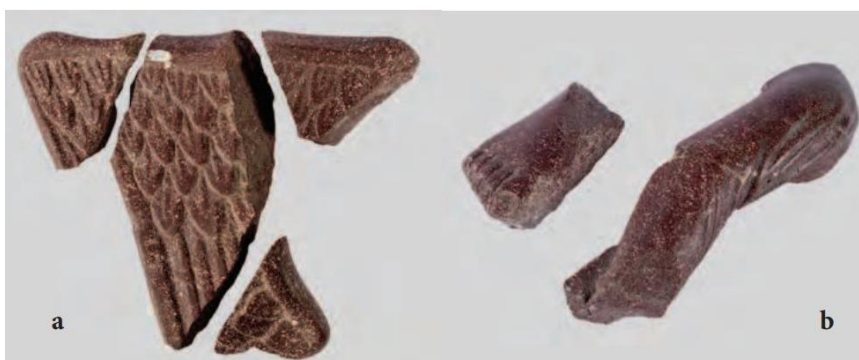


FIG. 62. Parts de la figura de la Victòria: (a) ala, (b) braç i peu dret. Extret de POPOVIĆ, 2018, 16.

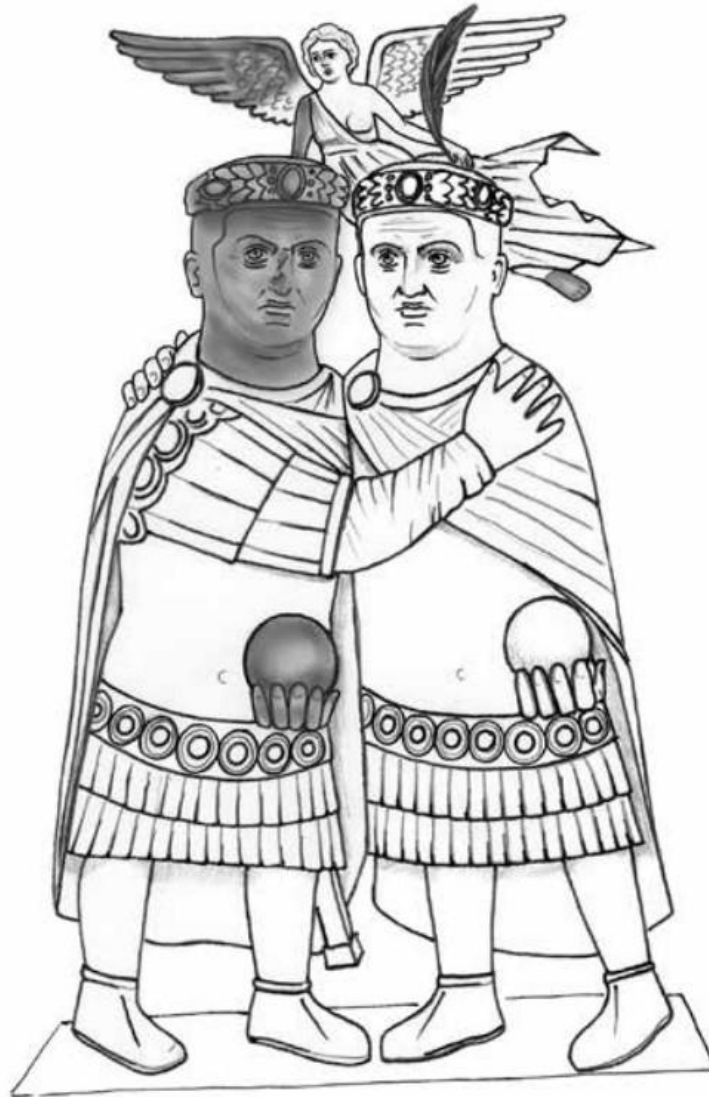


FIG. 63. Reconstrucció del les restes de Felix Romuliana en un grup tetarca. B. Popović. Extret de POPOVIĆ, 2019: 456.



FIG. 64. Moneda d'Antioquia de Dioclecià (299-300). American Numismatic Society. Disponible a <https://numismatics.org/collection/1987.59.7>



FIG. 65. Base de la columna de l'hipòdrom de Constantinoble amb Teodosi al centre (finals del s. IV) Constantinoble. Disponible a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul_cokollRB.JPG



FIG. 66. Fragment de cap de tetarca. Sirmium. Extret de POPOVIĆ, 2018: 23



FIG. 67. Bust de tetarca sobre orbe. Sirmium. Extret de POPOVIĆ, 2018: 25.

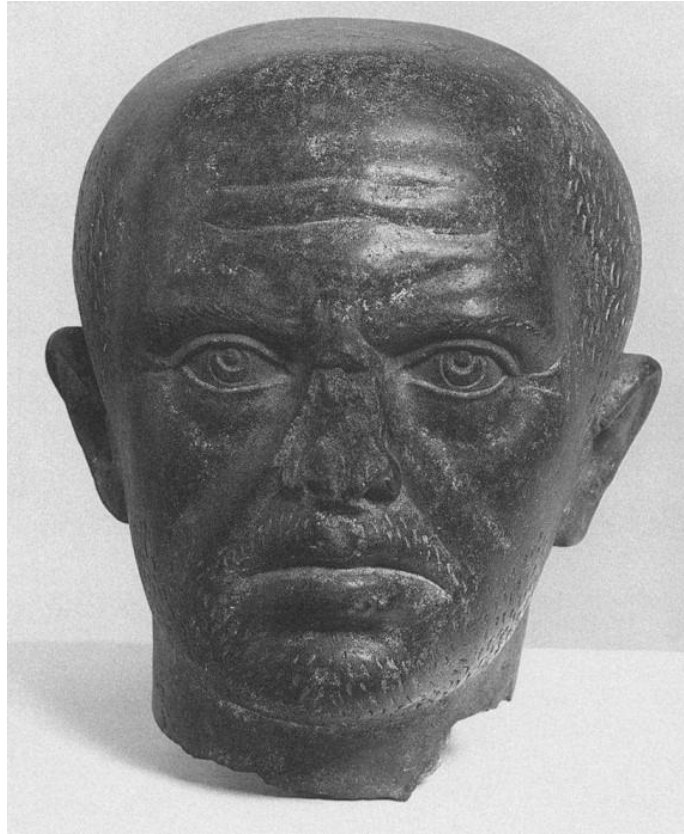


FIG. 68. Escultura en basalt negre, possiblement Dioclecià. Extret de SONNEMANS, 2013.



FIG. 69. Escultura de pòrfir d'un emperador al tro. Šarkamen. Extret de POPOVIĆ, 2018: 20.

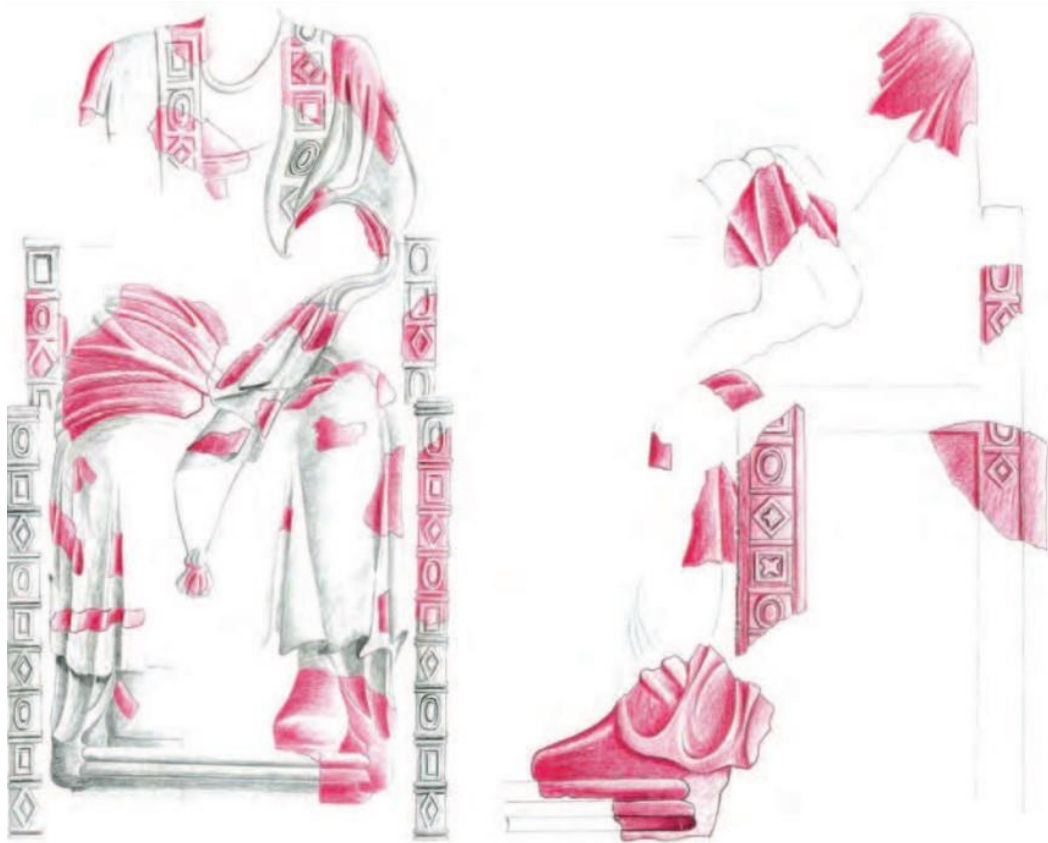


FIG. 70. Recostrucció de l'escultura de pòrfir d'un emperador al tro. Šarkamen. Extret de POPOVIĆ, 2018: 22.



FIG. 71. Emperador entronitzat (c. 300), Museu greco-romà d'Alexandria. Extret d'AVI-YONAH, 1970; SONNEMANS, 2013.

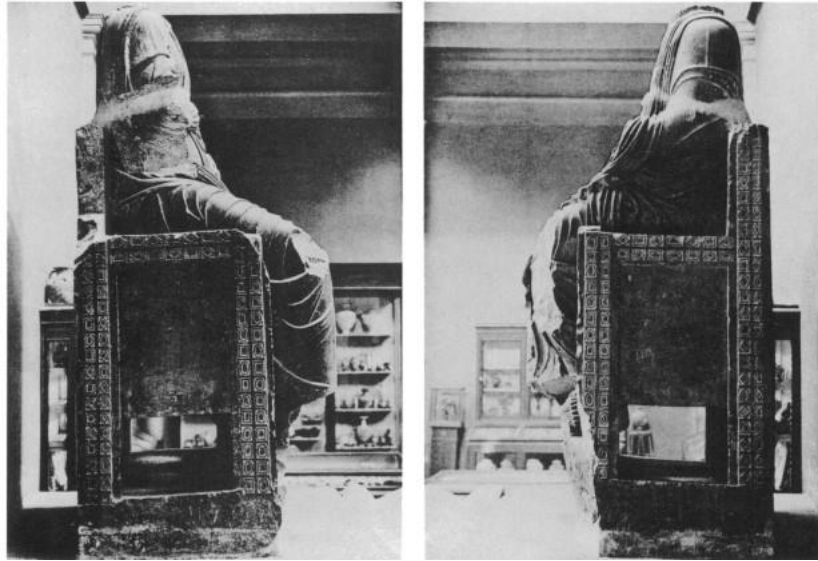


FIG. 72. Emperador entronitzat (c. 300), Museu greco-romà d'Alexandria. Extret de KALAVREZOU-MAXEINER, 1975.



FIG. 73. Fragment d'un cap de pòrfir de Transdierna. Tekija. Extret de SONNEMANS, 2013.



FIG. 74. Cap de pòrfir de Naissus (finals del s.III - inicis del s. IV). Niš. POPOVIĆ, 2018: 26.



FIG. 75. Cap de pòfir. Temple Gallery, Londres. Extret de HAYNES, 1976: 356.



FIG. 76. Auri de Constanci Clor (305-306). Extret de HAYNES, 1976: 356.

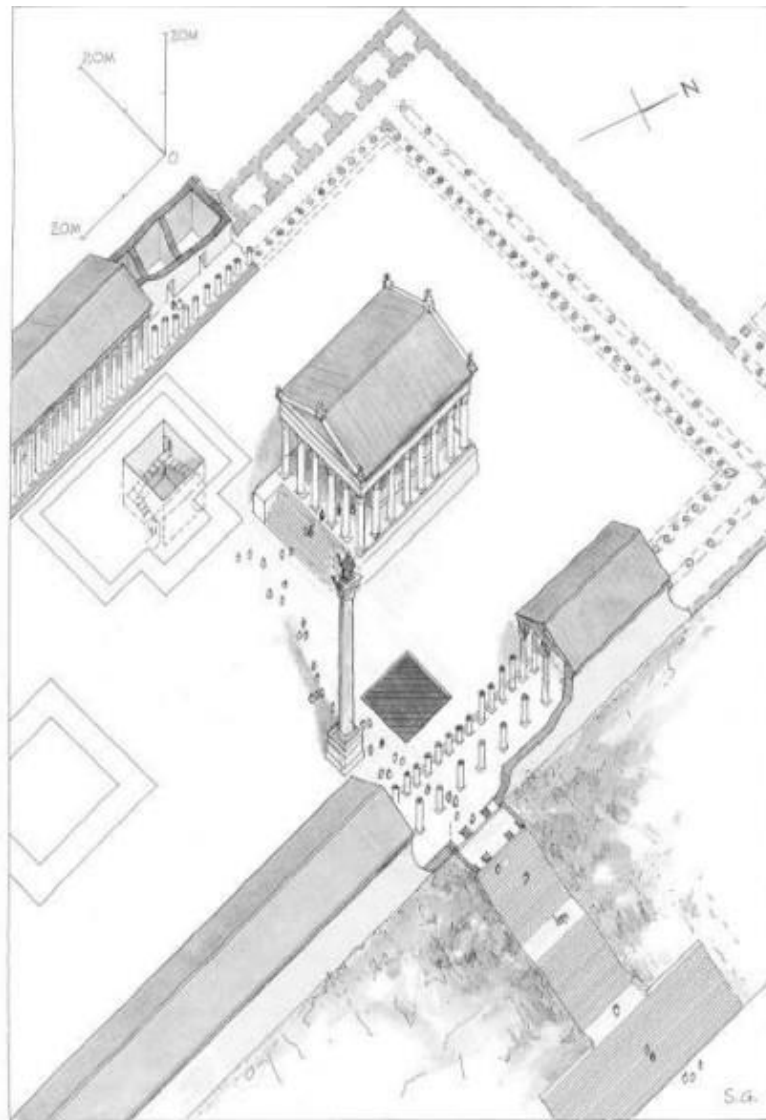


FIG. 77. Reconstrucció del Serapeu d'Alexandria (c. 300). Sheila Gibson. Extret de CARLÀ-UHINK i ROLLINGER, 2023: 371.



FIG. 78. Escultura de pòrfir del Museu de l'arquebisbat de Ravenna (293-305). Extret de CONWAY, 1912.

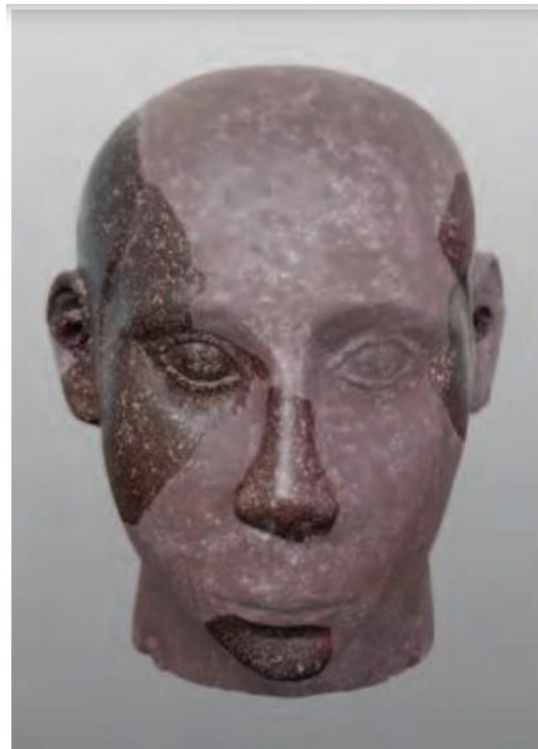


FIG. 79. Cap de sacerdot egipci. Sirmium. Extret de POPOVIĆ, 2018: 24.

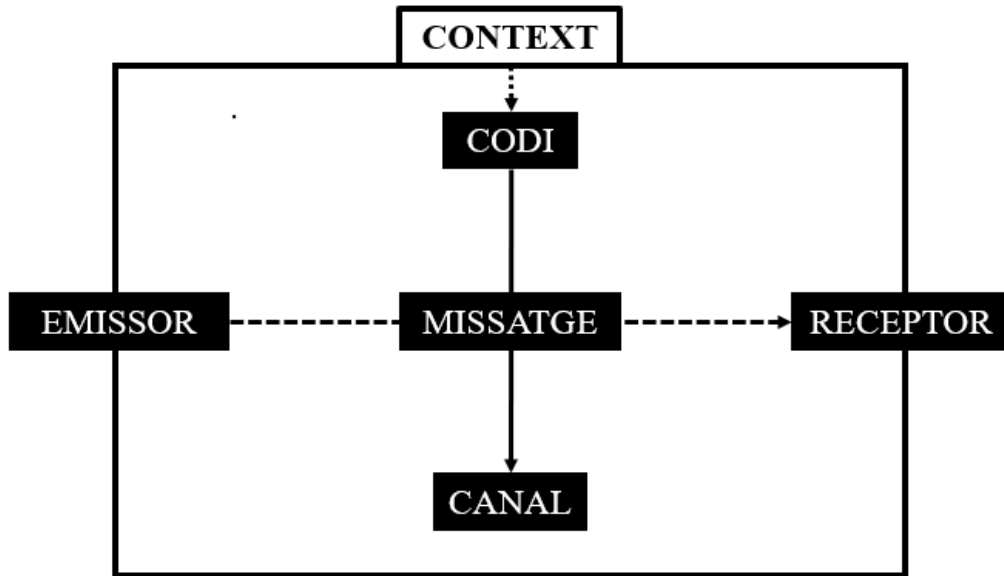


FIG. 80. Esquema de la comunicació. Recurs d'autor.

