

Els ‘Tetrarques’ de Venècia

Treball de fi de grau

Ribera Garcia Rojo

NIUB 14067550

Setembre 2013

Índex

- Introducció	P. 2
- Els Tetrarques de Venècia	P. 4
- Interpretacions iconogràfiques	P. 9
- Propostes per la datació de les obres	P. 20
- Estil artístic	P. 23
- Particularitats (tècniques i simbòliques) en la utilització del pòfir	P. 36
- Lloc de creació dels grups escultòrics	P. 39
- Ubicació original dels ‘Tetrarques’ i trasllat a Venècia	P. 42
- Conclusions	P. 46
- Bibliografia	P. 48

Introducció

El tema que ocupa aquest treball són els grups escultòrics en pòrfir ubicats a la façana sud de la basílica de Sant Marc a Venècia, anomenats ‘Els Tetrarques’.

Al llarg del treball em proposo deixar constància de les diverses hipòtesis i teories que s’han fet sobre el mateix, relacionades amb la identitat dels personatges retratats, la procedència, o la data i el lloc de creació de les estàtues.

Per tal de fer un discurs clar i coherent, he organitzat el treball en diversos punts que coincideixen amb les qüestions que es plantegen i tracten els experts, encara que la majoria d’ells no els aborden tots sinó que es centren en alguna qüestió concreta, principalment la iconografia o el lloc de procedència.

En primer lloc, parlaré de les característiques tècniques dels grups escultòrics i el seu estat de conservació. Tot seguit, s’exposaran les diverses hipòtesis en relació a la identitat dels personatges representats i les diferents propostes de datació per les escultures. Aquests dos apartats van molt relacionats ja que els autors ubiquen cronològicament les obres depenent dels personatges que creuen que representen. El següent punt ubica les peces en el context artístic del moment i les confronta amb altres obres d’estil similar. Al tractar-se d’unes escultures en pòrfir, el treball també contempla un apartat amb les particularitats, tant tècniques com simbòliques, sobre l’ús d’aquest material. Finalment, es tractaran les qüestions que tenen a veure amb la ubicació original de l’escultura i el seu trasllat fins la Basílica de Sant Marc, on es troben a l’actualitat, i sobre el lloc, el taller i l’entorn sota els quals van ser creades.

Tenint en compte que quasi la totalitat de literatura sobre art romà i art bizantí inclou aquestes figures, he basat el treball en aquells textos més específics, destinats a un públic més acadèmic, deixant de banda gran part dels llibres de divulgació, ja que tots diuen els mateixos convencionalismes sobre el tema i sovint ni deixen constància de les novetats i interpretacions del grup escultòric, ni aporten cap novetat significativa.

Els motius que m’han portat a triar aquest tema per al treball de fi de grau són bàsicament formals: em crida l’atenció principalment l’origen i identificació

d'aquestes figures, en part degut a la seva naturalesa enigmàtica, les dimensions particulars i la seva ubicació deslocalitzada.

Tant en el títol del treball com al llarg del mateix, sovint em referiré a les escultures com 'Els Tetrarques'. Independentment de que es tracti dels representants de la primera tetrarquia, en els textos especialitzats se'ls denomina d'aquesta manera per facilitar la identificació del grup, ja que és un convencionalisme actualment acceptat. Al anomenar-los així no m'estic posicionant amb cap de les hipòtesis identificatives, ja que això no formaria part de la naturalesa d'aquest treball, sinó que l'objectiu és facilitar la comprensió del text utilitzant una fórmula que ha passat a identificar la escultura i no a descriure el seu contingut.

Els Tetrarques de Venècia



1. Grups escultòrics dits 'els Tetrarques'.
Basílica de Sant Marc, Venècia.

A la façana sud oest de Sant Marc a Venècia, a la cantonada exterior del Tresor i envers la Piazzetta, entre la Basílica i la Porta della Carta, s'hi troben dos grups escultòrics en pòrfir coneguts als textos de la *Historia de l'Art* sota el nom dels 'Tetrarques' (Imatge 1), ja que representarien els integrants de la Primera Tetrarquia: els Augustos Diocleciana i Maximiana i els Cèsars, Constanci I Clor i Galeri¹.

Els personatges, esculpits en alt relleu en pòrfir vermell egipci, estan representats de dos en dos realitzant la acció d'abraçar-se.

Cada parella està retallada per la part posterior d'una superfície arrodonida que s'ha considerat el fust d'una columna², i s'aguanta sobre una cornisa, que també formaria part de tot el conjunt escultòric original (Imatge 2).

Les figures tenen una alçada de 1,30 m³, amb uns caps que mesuren entre 17 i 17,5 cm segons el personatge⁴. Encara que les dimensions haurien de ser una dada

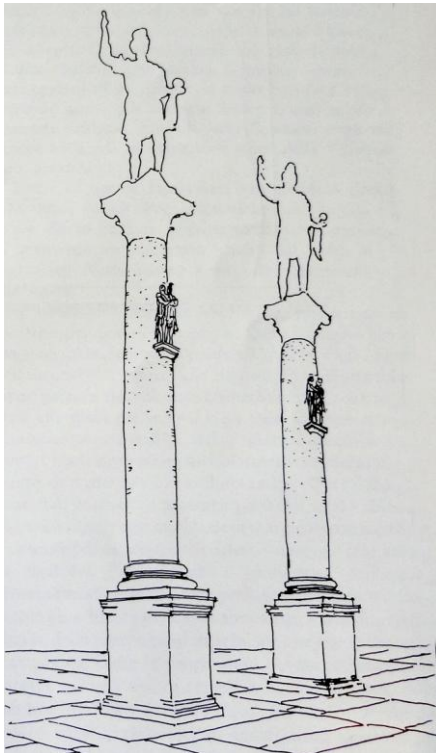
¹ RAGONA, Antonino. *I Tetrarchi dei Gruppi porfirei di S.Marco in Venezia*. Caltagirone: Tipografia Città dei Ragazzi, 1963. P. 11.

² CONWAY, Martin. *A porphyry Statue at Ravenna*, "The Burlington magazine for Connoisseurs", vol. XXII, num. 117, 1912. P. 148.

³ VERZONE, Paolo. *I due gruppi in porfido di S.Marco in Venezia ed il Philadelphion di Costantinopoli*, "Palladio Nuova Serie. VIII – 1958". Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, 1958. P. 10.

⁴ DELBRÜCK, Richard. *Antike Porphywerke*. Berlin: Walter de Gruyter & co, 1932. P. 84.

objectiva, aquestes varien segons l'autor que les exposa⁵. Les escultures estan fetes en una escala a 1/3 part del natural, encara que amb uns caps lleugerament més grans a la proporció general, i aquestes vindrien delimitades per les dimensions originals de les columnes⁶. Les bases sobre les que es recolzen els personatges mesuren 79 cm d'ample, 24 cm d'alçada i entre 29 i 32 cm de profunditat pels extrems i 16 cm al centre⁷, ja que originalment estaven annexades en un rerefons rodó i s'adaptaven a la forma de la columna de la que formaven part.



2. Proposta de reconstrucció del monument original del que formarien part 'Els Tetrarques' segons Paolo Verzone (*I due gruppi...* P. 13).

Delbrück al 1932 és el primer en realitzar un estudi complet dels grups porfírics, tant en dimensions com en estat de conservació, i el pioner en realitzar una hipòtesi sobre el conjunt escultòric del que formarien part, argumentant que cada grup era part d'una columna diferent. Per les dimensions de les columnes, proposa que el diàmetre seria de uns 80 – 85 cm amb una alçada de 7 – 8,5 m, a la que si se li suma la base, mesuraria un total de 10 o 12 m⁸.

Els grups escultòrics estan situats en el revestiment de la paret de marbre on el Tresor fa cantonada des del segle XIII, a 80 centímetres per sobre el paviment, tot i que antigament aquest era més profund i per tant la distància del terra era més elevada⁹.

⁵ Segons Delbrück, les figures mesurarien 1,30 m, mentre que per Verzone serien de 1,12 m i posteriorment per Tigler 1,36m. De tots els autors que parlen d'aquests grups escultòrics, aquests tres semblen ser els únics que han realitzat els estudis amb les peces i no s'han limitat a citar la bibliografia ja existent.

⁶ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 84.

⁷ TIGLER, Guido. "Catalogo delle sculture", dins *Le sculture esterne di San Marco*. Milano: Electa, 1995. Fig. 229, P. 222.

⁸ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 85 i 86., i VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 10.

⁹ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 84.

Les condicions en les que es troben en l'actualitat son bastant bones, tenint en compte que estan a la intempèrie, sense protecció dels efectes de la natura ni dels turistes poc respectuosos. Per tal de poder fer una descripció detallada del estat de conservació i evitar confusions, anomenarem *Grup 1* al que es situa més pròxim a l'entrada de la Basílica (a la imatge 1, el de l'esquerra, en primer pla), i *Grup 2* al que es troba mirant al mar, (en la mateixa imatge, ubicat a la dreta).



3. *Grup 1* dels 'Tetrarques'. Basílica de Sant Marc, Venècia.

Mentre que el *Grup 1* (Imatge 3) es monolític i ha arribat als nostres dies sencer, el *Grup 2* (Imatge 4) es conserva fragmentat, ja que està format per tres blocs de pòrfir, un dels quals, l'esquerre, ha desaparegut¹⁰. De la figura de la dreta del mateix *Grup 2* també hi manca el seu peu dret i la part corresponent de la base, que va estar substituïda amb marbre, des del moment que es va ubicar en la posició actual¹¹. De les parts de la columna que constituïrien el fons dels grups porfírics, només en trobem restes sobre els caps de les figures que conformen el *Grup 1*. Al estar situades en una cantonada de l'edifici, darrera aquest es juxtaposa el *Grup 2*, encaixant adequadament degut al bloc de pòrfir mancant, i mentre que el *Grup 2* s'aguanta a la façana amb una grapa

de ferro, el *Grup 1* està profundament encastat als murs¹².

¹⁰ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 85 i 86.

¹¹ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 222.

¹² *Ibid.*

Tigler, en el més extensiu estudi de l'escultura que s'ha fet fins al moment, proposa que algunes de les parts perjudicades de les figures, com la clàmide del personatge de l'esquerra del *Grup 1*, haurien estat restaurades ja antigament i aquestes intervencions serien les que manquen en l'actualitat¹³. El mateix segurament succeís amb el nas de la figura dreta del *Grup 2*, on la obertura triangular indicaria una anterior actuació¹⁴. Segons l'autor, és important destacar que aquestes peces haurien estat exposades durant molt temps a Bizanci, i per tant no es pot excloure la idea de que molts dels desperfectes fossin causats per una *damnatio memoriae* i ja restaurats abans del seu trasllat a la façana de Sant Marc¹⁵. Entre els desperfectes que han patit les escultures es troben els nassos de tots els personatges, desapareguts en la seva totalitat, i petites parts de la cara d'aquests, fragments d'orelles, dits i imperfeccions en la indumentària¹⁶.



4. *Grup 2* dels 'Tetrarques'. Basílica de Sant Marc, Venècia.

Segons Delbrück, la figura ubicada a la dreta del *Grup 1* tindria una abrasió a la cintura provocada pel culte dels fidels, feta en temps remots quan es creia que les escultures representaven sants¹⁷.

Totes les figures porten un vestuari idèntic i duen les mateixes armes, encara que un personatge de cada grup porta barba mentre que la parella corresponent és imberbe. La indumentària està representada amb una gran riquesa de detalls: van vestits amb el paludamentum i la cuirassa escamada del tipus lorica, que està travessada per un cinturó gemmat, igual que les sandàlies i les beines de les espases, amb una

¹³ *Ibid.*

¹⁴ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 85.

¹⁵ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 222.

¹⁶ Per una relació de tots els danys TIGLER, Guido, *Op. Cit.* Fig. 229, P. 222.

¹⁷ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* P. 85.

empunyadura en forma de cap d'àguila¹⁸, segons Bianchi Bandinelli de probable origen Sassànida¹⁹. Al cap porten un barret cilíndric llis i alt, reconegut per L'Orange²⁰ com el barret pannònic i per Ragona com el del exèrcit germànic²¹.

L'autor Richard Delbrück i posteriorment Josef Strzygowski²² proposen que originàriament 'els Tetrarques' anessin policromats²³, amb encastos de pedres als ulls i l'armadura daurada. Els grans forats, visibles frontalment però també existents a la part posterior de les figures, servien per afegir-hi corones o diademes en altres materials aliens al pòrfir, segurament metàl·lics²⁴. Tigler, en el estudi més recent sobre aquests grups, descarta la hipòtesi que les escultures anessin policromades argumentant que els detalls estan suficientment definits com per haver-los de colorar per ser mes vistosos, sobretot tenint en compte l'alçada a la que originalment estarien situades, i que el pòrfir és un marbre amb tonalitats porpra, material valorat per si mateix al que al afegir-hi pintura produiria un efecte estrany. A més, tret d'unes minúscules traces de taronja sobre una de les espases, no s'han trobat més restes de policromia en les figures ni de pasta de vidre en els ulls, on no seria necessària ja que la forma dels iris i de les pupil·les ja està esculpida²⁵.

¹⁸ ZEVI, F. entrada *Tetrarchi*, a Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Roma, 1965.

¹⁹ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, i TORELLI, Mario. *Etruria-Roma (El arte de la antigüedad clásica, Vol. 2)*. Madrid: Akal, 2000 [1986]. P. 190.

²⁰ Citat per Raissa CALZA a *Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d. C.)*, Roma: "L'erma" di Bretschneider, 1972. P. 98.

²¹ RAGONA, Antonino. *I Tetrarchi dei Gruppi porfirei di S.Marco in Venezia*. Caltagirone: Tipografia Città dei Ragazzi, 1963.

²² Segons recull ZEVI, F. *Op. Cit.*

²³ DELBRÜCK, Richard. *Bildnisse römischer Kaiser*. Berlin: Bard, 1914. P. 8, Fig. 39.

²⁴ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* 1932. P. 85.

²⁵ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 222.

Interpretacions iconogràfiques

Al llarg de la història s'han donat moltes interpretacions sobre els personatges que estarien representats en els grups de pòrfir de Sant Marc, encara que com s'ha plantejat anteriorment, la més acceptada per la crítica és aquella dels Tetrarques.

Des de mitjan segle XVI es té constància per diversos escrits i guies de viatge sobre Venècia de la interpretació que es donava antigament a les escultures.

L'imaginari popular, recollit en aquestes primeres fonts, les relaciona amb una llegenda que té a veure amb els orígens i la protecció del tresor. Segons Francesco Sansovino²⁶ (1561), qui es postula com un simple transmissor de la faula i posa en dubte la seva credibilitat, representarien els quatre mercaders que portaven un tresor cap a Venècia. Degut a la magnitud del botí i amb l'objectiu de gaudir-lo en la seva totalitat, dos mercaders decideixen, d'amagat dels altres, enverinar els seus companys, els quals havien acordat fer el mateix. Per tant, al posar en marxa el pla, moriren tots quatre, i al no tenir hereus, el tresor passà a mans dels Venecians.

Aquesta faula farà fortuna i posteriorment la reprendran altres autors encara que introduint algunes variants. Entre ells es trobaria Vecellio, qui al 1598 narra pràcticament la mateixa llegenda, nacionalitzant com a grecs els mercaders, i les escultures formarien part del tresor transportat, que provindria de Troia i seria d'època d'Homer. Vecellio, a més, fa un estudi de la indumentària de les estàtues catalogant-la com el vestit antic que portarien els romans, utilitzat abans pels troians (Imatge 5)²⁷.

²⁶ SANSOVINO, Francesco. *Delle Cose Notabili Della Città Di Venetia, Libri II. Nie i quali si contengono Vsanze antiche. Habiti & vestiti ... L'Aggiunta Della dichiarazione delle Istorie ...* Venetia: Appresso Felice Valgrisio, 1587 [1561]. P. 66 – 69.

²⁷ VECCELLIO, Cesare. *Habiti antichi et moderni de tutto il mondo*. Venècia, 1958., citat per PERRY, Marilyn. *Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" Vol. XL, 1977. P. 39 - 45.



5. Il·lustració de la indumentaria dels *antics troians* segons Cesare Vecellio (*Habiti antichi e moderni*, 1591, P.41), reproduint ‘els Tetrarques’.

La primera interpretació amb cert rigor històric, bastant relacionada amb Vecellio però, i sense recórrer a la llegenda popular la faria Girolamo Maggi al 1564, quasi contemporàniament a Sansovino. Al llibre III de *Variarvm Lectionvm seu miscellanorum* identifica el grup escultòric en qüestió com els tiranicides grecs Harmodi i Aristogitó degut a la seva procedència grega²⁸, idea durament criticada posteriorment per Winckelmann, que els ubica cronològicament al baix imperi grec o d'èpoques posteriors²⁹.

Al 1611, Thomas Coryat, un viatger i escriptor anglès que realitzà un viatge a peu des del seu país natal fins Venècia, ens explica a *Coryat's Crudities*, una mena de diari d'abord, una versió similar a la que narra Francesco Sansovino uns anys abans, canviant però el lloc de proveniència dels mercenaris.

En una versió més detallada de la història, Coryat identifica les escultures en pòrfir com els quatre nobles cavallers provinents d'Albània, que, en voler apoderar-se exclusivament del tresor que transportaven, s'enverinaren entre ells, deixant el tresor a mans dels Venecians, qui, com a mostra d'agraïment per tal cruel i anti-fraternal mostra de generositat cap a ells, erigiren aquesta escultura en el seu honor³⁰. Mentre que per Sansovino³¹ el que té importància és la llegenda sobre el intent de furt del tresor, per Coryat, en canvi, el protagonisme de la historia el recau directament sobre el grup escultòric, ja que es considerat per l'autor com un dels tres elements destacats de la façana de la basílica.

²⁸ MAGGI, Hieronymi (MAGGI, Girolamo). *Variarvm Lectionvm seu miscellanorum (libri III)*. Venetiis, Ex. Officina Iordani Zileti, 1564. P. 84.

²⁹ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Storia delle arti del disegno preso gli antichi (Tomo Secondo)*. Roma: Stamperia Pagliarini, 1783. P. 22.

³⁰ CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities (Volumen I)*. Glasgow, Glasgow University Press, 1905 [1611]. P. 331 - 332

³¹ SANSOVINO, Francesco. *Op. Cit.* P. 66 – 69.

A mitjan segle XVIII un altre autor deixa constància de la popularitat de la llegenda anteriorment explicada: Giovanni Meschinello³², en una descripció detallada de Sant Marc, sobre les escultures de pòrfir situades al angle explica que serien quatre “moros”, i no grecs ni albanesos com hem vist anteriorment, que van voler robar el tresor i degut a la traïció interna van acabar tots morts. L'autor, igual que Sansovino³³, remarca que es tracta de una llegenda popular, i també es qüestiona la seva credibilitat, proposant una hipòtesis alternativa que els identificaria, degut a la indumentària, com personatges d'època romana, i per tant, anteriors a la formació del tresor³⁴.

L'autora Marilyn Perry, qui fa un recull les llegendes populars sobre Sant Marc ja a finals del segle XX, relaciona el sorgiment de totes aquestes històries amb l'aspecte exòtic de les figures i proposa que la seva relació amb el tresor sorgiria per una inscripció ubicada al costat dels grups escultòrics, on s'advertiria del funest destí per aquells que pretenguessin robar-lo³⁵.

Segons Tigler, el primer estudi seriós que es fa sobre els grups en pòrfir és aquell que fa Cicogna conjuntament amb Steinbüchel³⁶, publicat al 1844³⁷. En aquesta monografia sobre els grups en pòrfir es proposen diverses identitats per als personatges representats, entre elles destaquen la dels fills de Constantí i la dels primers Tetrarques, els Augustos Dioclecí i Maximià i els Cèsars Constanci I Clor i Galeri. Arguments proposats per Cicogna a favor d'aquestes hipòtesis serien l'ús del pòrfir per la mateixa, molt apreciat per Dioclecí i els seus successors i considerat

³² MESCHINELLO, Giovanni. *La chiesa ducale di San Marco*. Venezia: Bartolameo Baronchelli, 1753. P. 29 (Tomo primo, parte seconda -della facciata-).

³³ SANSOVINO, Francesco, a *Delle Cose Notabili Della Città Di Venetia*, (*Op. Cit.* P. 66 – 69) remarca en dues ocasions que es tracta d'una faula que s'explica per Venècia.

³⁴ “(sobre la faula dels lladres) *Questo potrebbe essere falso (...) Essi sono piuttosto Romani, così imitandoli l'abito*” MESCHINELLO, Giovanni. *Op. Cit.* P. 29.

³⁵ PERRY, Marilyn. *Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” Vol. XL, 1977. P. 39 - 45.

³⁶ Aquest estudi monogràfic sobre el grup en pòrfir de Sant Marc és CICOONA, Emmanuele, I STEINBÜCHEL, Antonio. *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S.Marco in Venezia*; Venezia, Merlo, 1844.

³⁷ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 223.

símbol imperial, i el gest de la abraçada, que representaria la unió tetràrquica o seria la salutació oficial en temps de Constantí³⁸.

Dalton³⁹, al 1911, proposa que anteriorment s'ha suggerit per la identificació de les estàtues els *Philadelphs*, o el grup escultòric que representava els dos fills de Constantí abraçant-se l'un a l'altre després de la mort del seu pare ubicats originalment a Constantinoble, dels que Codinus en fa al·lusió⁴⁰. Un any després, Martin Conway dóna suport a aquesta teoria, argumentant que la acció dels personatges connecta directament amb la dels fills de Constantí, i afegeix que els dos grups representen el mateix motiu, trobant-se així duplicat⁴¹.

Al 1847 Giannantonio Moschini en una guia de la ciutat de Venècia⁴² fa una recopilació de diverses propostes que s'han fet fins al moment en quant a la identificació dels personatges dels grups escultòrics. Encara que no expressa la seva opinió, l'autor explica que al llarg de la història s'ha reconegut en ells als Tirànicides, esculpits dues vegades, als quatre germans Anemuria, que van voler traïr Aleix I Comnè, l'emperador Bizantí mort al 1118, i el conjunt format pels dos Augustos Constanci I Clor i Galeri, i els dos Cèsars, Galeri i Sever II. Moschini atribueix la segona identificació a Mustoxidi mentre que la dels emperadors romans, que corresponen a la segona tetrarquia, a Anton Steinbüchel, el co-autor del estudi monogràfic junt amb Cicogna.

Strzygowsky i Riegl donen per vàlida la teoria de Cicogna i al referir-se als grups escultòrics de Sant Marc ja ho fan com 'els Tetrarques', encara que no entren en detall ni en argumentar el perquè de tal atribució. Strzygowsky fa una anàlisi detallada de la indumentària de les estàtues i proposa que aquesta tindria un caràcter oriental, en particular egipci i siri. Les empunyadures de les espases amb els caps de

³⁸ CICO GNA, Emmanuele, i STEINBÜCHEL, Antonio. *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S.Marco in Venezia*; Venezia, Merlo, 1844., a través de TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 223.

³⁹ DALTON, Ormonde M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 126.

⁴⁰ George Codinus / Georgios Kodinos / Georgii Codini fou un historiador bizantí del segle XV que en les seves obres deixa constància de la història, l'art i la cultura bizantina.

⁴¹ CONWAY, Martin. *A porphyry Statue at Ravenna*, "The Burlington magazine for Connoisseurs", vol. XXII, num. 117, 1912. P. 148.

⁴² MOSCHINI, Giannantonio. *Nuova Guida di Venezia (II Edizione)*. Venezia, Editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1847. P. 9 – 10.

falcó serien egípcies mentre que als barrets cilíndrics els considera de provenença Siriana, de Palmira en concret, igual que les sandàlies o *kampaghia*. En relació amb l'aspecte físic, la forma del cabell també estaria relacionada amb la tradició egípcia ja provinent de l'època faraònica. Segons Tigler, en canvi, considera una teoria més plausible que el pentinat anés relacionat amb l'origen militar dels emperadors representats⁴³.

Autors com Venturi, Dalton i Wulff, en textos d'art tardo antic i bizantí, també parlen dels grups en pòrfir de Sant Marc, encara que no aporten res nou i es limiten a citar el que s'ha dit prèviament⁴⁴.

Una de les obres on 'els Tetrarques' son tinguts més en consideració és a la monografia de Delbrück sobre les obres en pòrfir. L'autor ja els identifica com els Tetrarques, proposant per els dos personatges barbats els més ancians Dioclecià i Maximià, i pels dos imberbes Galeri i Constanci I Clor⁴⁵. En el seu estudi, Delbrück cerca en les escultures els trets característics que li permetrien identificar els personatges en concret i individualitzar-los, tot i que una gran part de escultures de l'època es caracteritzen per l'absència de trets individualitzants, i per tant aquesta teoria, segons Tigler, no s'hauria de tenir en consideració⁴⁶.

No es fins al 1958 quan es revisa per primer cop la ja acceptada identificació dels Tetrarques. Verzone, en un article monogràfic dedicat als grups en pòrfir de Sant Marc, argumenta que les escultures no serien la expressió de la tetrarquia diocleciana sinó altres personatges imperials d'època posterior⁴⁷.

Per una identificació alternativa, Verzone proposa comparar el grup amb una parella de columnes en pòrfir, ubicada a la Biblioteca Vaticana, on a la part superior del fust i sobre un suport hi ha dos personatges en el gest d'abraçar-se, molt similars als de Venècia. Mentre al grup de Roma els quatre personatges porten barba, a Venècia només la porta un de cada parella. Aquest tret, que fins ara havia servit en un intent

⁴³ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 224.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* 1932. P. 84.

⁴⁶ TIGLER, Guido. *Op. Cit.* Fig. 229, P. 224.

⁴⁷ VERZONE, Paolo. *I due gruppi in porfido di S.Marco in Venezia ed il Philadelphion di Costantinopoli*, "Palladio Nuova Serie. VIII – 1958". Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, 1958. P. 8 i 9.

de individualització dels personatges, no té sentit quan el concepte que es vol representar és el de la unitat i igualtat de condicions per els quatre membres de la tetrarquia, i menys quan es té en compte que en les altres escultures on s'ha identificat els Cèsars Constanci I Clor i Galeri, aquests apareixen representats amb barba. A més, el fet que siguin imberbes tampoc serviria per caracteritzar la seva joventut en relació als augustos ja que la diferència d'edat no és tan considerable i en altres representacions com les de Roma, de similars característiques, se'ls representa iguals. Segons l'autor, els personatges representats en els relleus de Venècia, almenys els dos sense barba, no correspondrien als integrants de la primera tetrarquia, identificació que no tindria perquè emmirallar-se en les columnes del Vaticà, que a més de representar tots els personatges barbuts i en igualtat, tots duen com atribut el globus, símbol de poder universal, per tant aquests sí que es podrien identificar com els Tetrarques⁴⁸.

Verzone també es planteja si es tractaria de quatre personatges diferents o de dos però repetits dos vegades. A partir de la observació dels mateixos planteja certes diferències entre les figures, que l'autor atribueix a la duresa i la dificultat de treballar el pòrfir o a la feina de dues mans diverses. D'aquesta manera Verzone identifica els dos relleus de Roma com els representants de la primera tetrarquia, i per comparació, els de Venècia, qui no podrien representar el mateix pels motius abans enumerats, serien Constanci I Clor i Constantí, i es datarien entre el 330, la data de fundació de la Nova Roma, i el 337, quan Constantí mor. D'aquesta manera, Constantí estaria legitimant la seva arribada al poder, fent oblidar les batalles i assassinats que hauria propiciat per aconseguir-ho, ja que ho hauria fet d'una manera poc legal⁴⁹.

En el seu estudi, Verzone és planteja la procedència del grup de Constantinoble i recupera la proposta notada per Dalton i seguida Conway sobre si seria el grup ubicat al *Philadelphion* representant els fills de Constantí abraçant-se després de la mort del seu pare⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.* P. 9 i 10.

⁴⁹ VERZONE, Paolo. *I due gruppi in porfido di S.Marco in Venezia ed il Philadelphion di Costantinopoli*, "Palladio Nuova Serie. VIII – 1958". Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, 1958. P. 10 i 11.

⁵⁰ *Ibid.* P. 12.

Cagiano de Azevedo⁵¹, en un altre estudi monogràfic sobre el tema, opina que el fet que se'ls consideri 'els Tetrarques' reflexa una conformitat a les dades canonitzades per la tradició arqueològica, sense cap anàlisi ni reflexió posterior, i dóna una llum nova a les escultures, que fins ara no s'havia plantejat. L'autor planteja que les quatre figures foren representades originalment imberbes, conclusió a la que arriba al comparar la superfície de la pedra, polida, suau i elegant, fins i tot en superfícies com celles i cabells, amb les barbes, fetes per curtes incisions de tendència i dimensions no uniformes, com si fossin esgarrapades, des d'on es veuen els cristalls



6. Comparativa de la barba entre un 'Tetrarca' i el Bust d'Athribis. Façana de Sant Marc, Venècia, i Museu del Caire.

de la pedra, i mostren un treball d'inferior nivell al de la resta de la escultura (Imatge 6). Ni tan sols presenta en zones iguals solucions iguals en les dos figures on apareix, ja que un personatge té els senyals de la barba en horitzontal i vertical i són de profunditat molt marcada,

mentre que l'altre les té en diagonal i fetes incidint menys. Les barbes no es corresponen a la forma de ser de les escultures i Cagiano de Azevedo considera que serien fetes per mans diferents. Inclús comparant la barba amb el Bust d'Athribis del Caire (Imatge 12), una escultura de característiques similars, en la segona hi veiem un caràcter propi i una disposició ordenada i regular de la talla, fet que no trobaríem en 'els Tetrarques'. Degut a això, considera que les barbes van ser fetes en un segon moment i que els quatre emperadors eren tots imberbes originalment. Aquest afegit de la barba no seria un cas aïllat i limitat a aquestes escultures només, el retrat de Valentinià III, al Museu del Louvre, hauria patit la mateixa modificació a posteriori. I com els integrants de la primera tetrarquia en realitat no varen ser així, com

⁵¹ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *I cosiddetti Tetrarchi di Venezia* "Commentari XIII", 1962.

demostren les monedes, on apareixen sempre barbats, les figures o no representen els Tetrarques o prescindeixen de representar la realitat fisonòmica⁵².

Cagiano de Azevedo, per tant, partint del fet que les escultures originals anaven sense barba, procedeix a la identificació de les mateixes: els dos grups poden representar dues vegades les mateixes persones, o quatre personatges diferents. En el primer cas serien dos Augustos, i en el segon cas en canvi, o quatre Augustos, o dos Augustos i dos Cèsars.

Per la primera opció, dos augustos que siguin imberbes podrien ser Constanci II i Constant, Valentinià I i Valent, Arcadi i Honori, Valentinià III i Marcià, i amb totes les diarquies del segle V. Per la seva forma estètica, la estructura dels caps i la seva planta volumètrica, les escultures encaixarien només amb l'estil de les primeres dos diarquies, per tant, Cagiano de Azevedo els identificaria o bé com Constanci II i Constant o com Valentinià I i Valent. Retrats dels altres personatges anteriorment proposats s'allunyarien completament de l'estil i l'estructura dels grups de Venècia.

En canvi, si s'hagués de pensar en quatre augustos imberbes, com proposa a la segona opció, s'hauria de pensar en Gracià, Valentinià II, Teodòsi i Arcadi, del 383, però també els seus retrats serien massa diferents als venecians en la seva estructura⁵³.

Si els grups en pòrfir haguessin de representar dos Augustos i dos Cèsars, Cagiano de Azevedo proposa Constanci II i Gal en una peça, i en l'altra Magneci i Deci, ubicats cronològicament entre el 350 i el 353⁵⁴.

Cagiano de Azevedo també contempla la possibilitat que el barret que duen els personatges, que s'ha identificat com el barret pannònic, en realitat no es tractés d'aquest ja que hi mancava la textura de la llana encrespada, tal i com apareix a l'Arc de Constantí. Aquest detall junt amb els forats, que es pressuposa que servirien per inserir-hi elements metàl·lics, fa pensar que en realitat no es tractés de barrets sinó de diademes, que es començaren a utilitzar cap al 330 segons la literatura de cort constantinopolitana. En aquest cas, les dates queden més delimitades i Cagiano restringeix la seva hipòtesis i identifica els personatges com Valentinià I i Valent, pel

⁵² CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 160 i 167.

⁵³ *Ibid.* P. 174.

⁵⁴ *Ibid.*

fet que duen una diadema de la segona meitat de segle. A més, es té coneixement d'altres escultures on aquestes dues figures eren representades juntes i remarcant la fraternitat i els llaços sanguinis. Per reforçar aquesta atribució, l'autor planteja que les espases, d'empunyadura de cap d'àguila i de beina ornada amb pedres encastades, no es podrien situar molt abans del segle V⁵⁵.

Només un any després, Antonino Ragona⁵⁶ proposa un altra identificació per els personatges dels grups escultòrics de Venècia: els integrants de la tercera tetrarquia, els Augustos Galeri i Licini i els Cèsars Maximí Daia i Constantí. La investidura dels nous càrrecs va tenir lloc al Congrés de Carnuntum, al 308, un castra situat a la frontera on començava a ser habitual l'ús de complements provinents dels 'bàrbars' per protegir-se de les inclemències del temps, com és el cas del barret pannònic, típic germànic. Ragona proposa que aquest atribut fos inclòs a la representació dels nous tetrarques com a símbol del lloc on van ser nomenats i com a reconeixement de les forces militars sobre les quals es reconeixien com els continuadors del règim tetràrquic⁵⁷. Segons l'autor, la indumentària dels personatges en pòrfir representaria el domini universal i violent dels emperadors sobre l'imperi i les tropes, i només podria ser utilitzada entre la Conferència de Carnuntum i la mort de Galeri, per tant, les figures només podrien representar els quatre protagonistes d'aquest període històric, Galeri, Licini, Maximí Daia i Constantí. El fet que uns personatges tinguin barba i els altres no, Ragona ho explica com que els Augustos eren qui la portaven, no per distinció d'edat sinó per costum, ja que els dos Augustos son els hereus de la primera tetrarquia, quan la barba era un tret habitual, mentre que pels nous Cèsars ja no ho era⁵⁸. A més, l'abraçada, que simbolitzaria la concòrdia, troba més sentit en una època revolucionada com aquesta que en la primera tetrarquia, i l'objectiu seria transmetre sensació de pau, normalitat i unitat⁵⁹.

Aquest gest entre els personatges és per Bianchi Bandinelli un símbol inequívoc de que les escultures representen Tetrarques, encara que es planteja si serien els de la

⁵⁵ *Ibid.* P. 175 - 177.

⁵⁶ RAGONA, Antonino. *I Tetrarchi dei Gruppi porfirici di S.Marco in Venezia*. Caltagirone: Tipografia Città dei Ragazzi, 1963.

⁵⁷ *Ibid.* P. 8 - 9

⁵⁸ *Ibid.* P. 14 - 15.

⁵⁹ *Ibid.* P. 10

primera o els de la tercera, igual que postularia Ragona. L'autor és partidari de que es tractés dels Augustos, Dioclecià i Maximià, i els Cèsars, Constanci I Clor i Galeri, per el barret pannònic decorat amb gemmes, considerat una novetat introduïda pel primer August⁶⁰.

Segons Diana Kleiner, en la hipòtesis més recent sobre la identificació dels grups, argumenta que es tractaria dels primers Tetrarques pel barret pannònic, el forat del qual seria per a la inserció d'una pedra o joia al centre de la front, atribut introduït per Dioclecià⁶¹.

Molts autors, normalment seguint la hipòtesi que els grups escultòrics representessin els integrants de la Primera Tetrarquia, han volgut individualitzar les figures al



7. Detall dels rostres dels 'Tetrarques' (Grup 1 i 2 respectivament). Basílica de Sant Marc, Venècia.

intentar identificar cada membre amb una figura. Raissa Calza distingeix els trets de Galeri en el Grup 1, el més proper a la façana, acompanyat per Dioclecià, l'aspecte físic del qual coincidiria amb altres efigies seves. Al descartar aquests dos primers personatges, només quedarien les opcions de Maximià i Constanci I Clor per el Grup 2, al primer dels quals es pot reconèixer fàcilment per el rostre curt, la mandíbula quadrada i els ulls junts⁶². Bianchi Bandinelli coincideix en la existència de trets individualitzants, però considera

⁶⁰ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma el fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar, 1971. P. 278.

⁶¹ KLEINER, Diana. *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992. P. 403.

⁶² CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 102 - 103.

que no serien suficients per procedir a la identificació de cap personatge⁶³, mentre que Bernard Andreae creu impossible distingir quins personatges integrarien cada parella degut a la representació dels mateixos trets fisonòmics en tots ells⁶⁴.

⁶³ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, i TORELLI, Mario. *Op. Cit.*, 2000 [1986]. P. 190.

⁶⁴ ANDREAE, Bernard. *Arte Romano*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. P. 327.

Propostes per la datació de les obres

Gran part de la fortuna crítica en relació a les hipòtesis de datació dels ‘Tetrarques’ depèn principalment dels personatges que es considera que aquestes escultures representen. Al tractar-se majoritàriament d'emperadors, es pot ubicar cronològicament els grups escultòrics en períodes determinats, emmarcats en els anys de regència d'aquests, no obstant, com que les propostes de identificació dels personatges varien considerablement segons l'autor, les dates es modifiquen segons l'atribució d'aquests. Per altra banda, la data en que haurien estat realitzades les escultures queda eclipsada per la identificació dels personatges a qui representarien, ja que la segona qüestió respondria la primera. En aquest sentit és important comentar que els estudiosos que han tractat aquests grups en pòrfir es centren principalment en la seva identificació, on ja hi aniria implícita la data en que van ser creats.

El primer estudiós en entrar en matèria atribuint una datació als grups en pòrfir de Sant Marc és Winckelmann, que al 1783 proposa que serien obra grega, del baix imperi o de temps posteriors⁶⁵.

Més d'un segle després, l'historiador de l'art Ormonde M. Dalton deixa constància de la opinió, encara que no compartida, de Hans Semper, que proposa, pel tipus de vestit i armes que duen les figures, que els grups podrien ser còpies d'un treball anterior i executades al segle X. L'obra que copiarien seria les columnes amb un motiu similar ubicades a la Biblioteca Vaticana (Imatges 8 i 9), que l'autor dataria al segle IV⁶⁶.

Conaway, en canvi, quasi contemporàniament a Dalton, les situa al segle IV, tot i que sense especificar-ne més detalls ni justificar-ho⁶⁷.

⁶⁵ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Storia delle arti del disegno preso gli antichi (Tomo Secondo)*. Roma: Stamperia Pagliarini, 1783. P. 22.

⁶⁶ SEMPER, Hans. *Eine Venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum* “Zeitschrift für christliche Kunst”, 1901. P. 80. Citat per DALTON, Ormonde M., a *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 126.

⁶⁷ CONWAY, Martin. *Op. Cit.* P. 148.

Un cop més, Verzone sembla ser el primer que es planteja la qüestió seriosament. Considera les escultures com un enigma degut a la gran dificultat per identificar-les i datar-les en conseqüència, igual que considera complicats els temps a la que pertanyeria⁶⁸. Segons l'expert, en el cas que els personatges fossin Constanci I Clor i Constantí, la datació hauria d'estar limitada entre el 330, la data de la fundació de la Nova Roma, i el 337 quan Constantí mor⁶⁹.

Ranuccio Bianchi Bandinelli agraeix una ordenació cronològica i estilística de l'art d'entre el segle II i el IV als estudiosos Riegl i Wickhoff, pioners en parlar de l'escultura tardoantiga d'una manera constructiva, i basa en les seves conclusions una proposta d'esquema per les obres d'art d'aquesta època a partir de les peces i monuments que tenen una datació acceptada. Entre aquests monuments trobaríem 'els Tetrarques' de Venècia, a qui l'autor situa al 303, coincidint en l'any amb la base dels Decennalia al for romà, que formava part de les cinc columnes erigides al 303 en honor al desè aniversari de la tetrarquia⁷⁰. Des d'aquest moment, aquesta datació farà fortuna i serà la que s'utilitzarà per referir-se als tetrarques, com fa Ragona en el seu monogràfic del tema⁷¹.

Com s'ha exposat en el punt anterior referent a la iconografia, Cagianò de Azevedo proposa identificacions alternatives a aquella dels Tetrarques basant-se en la indumentària de les figures i la disposició de la barba. L'autor considera que les escultures venecianes representarien Constanci II i Constant o Valentinià I i Valent, per tant, això el porta a ubicar a les figures en una data posterior a aquella generalment acceptada, que seria entre el III i el IV segle, per posposar-la entre el 340 i el 350 en cas que fossin els primers emperadors, o entre 364 i 367 per els segons⁷².

Ragona també seria partidari de posposar la data comunament fixada del 303, considerant els grups de Sant Marc realitzats en un període històric successiu a la

⁶⁸ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 9.

⁶⁹ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 11.

⁷⁰ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Archeologia e cultura*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1961. P. 221.

⁷¹ RAGONA, Antonino. *Op. Cit.*

⁷² CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 177.

primera tetrarquia, posteriors al 306 i anteriors al 315, quan va ser inaugurat l'arc de Constantí⁷³.

Raissa Calza sembla no atènyer-se a aquesta convenció i amplia els seus horitzons tenint en compte també les altres propostes interpretatives que s'ha fet dels grups venecians. Argumenta que un element a favor de datar els grups escultòrics de Sant Marc en època tetràrquica el dóna el material, el pòrfir, que va tenir el seu màxim apogeu en època de Dioclecià pel significat simbòlic, que es potencià en aquell moment, de sobirania, divinització i distinció imperial. En canvi, també segons la mateixa autora, si els personatges representats fossin, com diu Cagianò d'Azevedo, Constanci II i Constant o Valentinià I i Valent, d'entre el 337 al 361 i el 364 al 378 respectivament, els grups escultòrics no encaixarien en el corrent estilístic d'aquestes èpoques ni es sabria en quin ambient artístic de l'època inserir-les. Per tant, proposa una datació dels grups d'època tetràrquica, considerant els esdeveniments històrics, entre el 239 al 303, i ho justifica a través de la possibilitat de comparar el grup amb obres datades al inici del segle IV de afins trets estilístics⁷⁴.

⁷³ RAGONA, Antonino. *Op. Cit.* P. 10

⁷⁴ CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 100 i 101.

Estil artístic

La literatura historicoartística a l'hora de parlar del estil dels grups en pòrfir ubicats a la cantonada del tresor de la Basílica de Sant Marc a Venècia s'ha trobat amb diverses dificultats. La primera d'aquestes, com ja hem vist, està relacionada amb la datació de la mateixa: al estar ubicat cronològicament en una època a cavall entre dos grans blocs que són l'art romà i l'art bizantí, els tetrarques pràcticament finalitzen o inicien, respectivament, el discurs d'aquestes àrees temàtiques. L'altra dificultat és que hi ha molt poques peces amb les que puguin ser relacionades, ja sigui per el seu estil artístic, data o lloc aproximat de creació, utilitat, iconografia o material; sempre se la compara amb les mateixes obres, tret de autors que donen un pas més enllà i fan connexions que fins aleshores havien passat desapercebudes.

Un altre detall a tenir en compte abans de entrar en matèria és que 'els Tetrarques' són considerats els principals representants del que s'ha denominat la Escultura Tetràrquica, de la que no se'n té registre d'un amplíssim repertori, sobretot si ho comparem amb altres èpoques més estudiades com el retrat en temps d'August. Això comporta que, en comptes de poder ser confrontades amb altres peces de similars característiques, siguin aquestes el punt de comparació i de partida de les altres per tal de poder ser incloses dins d'aquesta etiqueta.

El primers teòrics en parlar de l'art d'època tetràrquica sense les connotacions negatives, decadents i anticlàstiques amb les que eren etiquetats anteriorment són Wickhoff i Riegl, entre el 1895 i el 1901⁷⁵. Alois Riegl⁷⁶ sosté que el que succeeix en el panorama artístic a partir del segle III no era decadència sinó que es tractava d'una transformació del gust (*Kunstwollen*), i reivindica una identitat per aquestes noves formes, que anomenarà *Spätantike*, Antiguitat Tardana. Riegl defineix l'art de l'antiguitat tardana, on s'inclourien 'els tetrarques', com un pas de la concepció plàstica pròpia de l'art clàssic a una concepció pictòrica que passa de valors tàctils a valors òptics o il·lusionístics, no centrant-se en el detall sinó en el concepte general i

⁷⁵ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.* 1961. P. 191.

⁷⁶ RIEGL, Alois. *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000 [1901, 1927].

en el conjunt⁷⁷. Wickhoff en canvi parla d'una tendència al il·lusionisme espacial i a les representacions esquemàtiques, encara barrejades amb els trets clàssics de la retratística romana, que faran de transició entre la antiga civilització artística clàssica a aquella medieval⁷⁸. Bianchi Bandinelli limita cronològicament aquest període des de la pujada al poder de Dioclecià al 284 fins la mort de Justinià al 565⁷⁹.

Durant els tres primers segles de l'imperi, els retrats romans, en continuació amb la tradició retratística hel·lenística, buscaven una individualitat personal, que era afí a les formes hel·lenístiques, a través de la imitació de la realitat. Cap al 300 es produeix un canvi, i en el transcurs de dues generacions, trobem nous esquemes figuratius i noves maneres de representació⁸⁰. És important remarcar que en aquesta època predomina una dualitat entre les noves formes, utilitzades per representacions imperials i fets històrics, i les formes més tradicionals, visibles encara en monuments privats, normalment funeraris⁸¹. En l'art de l'antiguitat tardana es produeix un inici del canvi de la perspectiva, on es situen totes les imatges en un pla únic, ja no seguint la disposició naturalista sinó una jerarquia marcada per la importància dels personatges. S'aïllen les parts singulars que constitueixen la figura i es perd la connexió orgànica que fa que sigui un conjunt a favor de les diferents parts, que acaben conformant una figura quasi abstracta, disgregada i expressionista⁸². Poc a poc, es produeix una simplificació de les formes orgàniques, i es redueix la representació dels trets individuals característics dels retrats⁸³.

Segons Andrae, aquesta transformació aniria relacionada amb el trasllat de la residència imperial, per Dioclecià, a una altra part de l'imperi, junt amb la creació de noves ciutats imperials, que prefigurarien el canvi de capital a Bizanci de poc temps després⁸⁴.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.*, 1961. P. 190.

⁷⁹ *Ibid.* P. 191.

⁸⁰ L'ORANGE, Hans Peter. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1965. P. 104 i 105.

⁸¹ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.*, 1961. P. 196.

⁸² *Ibid.* P. 194.

⁸³ L'ORANGE, Hans Peter. *Op. Cit.*, 1965. P. 114.

⁸⁴ ANDRAE, Bernard. *Op. Cit.* P. 328.

Dins aquest art de l'Antiguitat Tardana, 'els Tetrarques' estarien dins d'una nova i particular categorització proposada pels teòrics anomenada 'retratística tetràrquica', ja que encapçalen una llista de peces que, encara que comparteixen les característiques principals, no poden ser encabides en el context artístic del moment⁸⁵. En el grup en pòrfir de Sant Marc, igual que en altres peces amb les que se'ls ha confrontat i que es comentaran més endavant, hi trobem trets molt particulars que les allunya de les obres coetànies.

La característica més destacada del retrat imperial sota els Tetrarques va ser el eliminar la distinció individual a favor d'una imatge comú. En l'escultura d'aquest moment sorgeix un estil abstracte i expressionista, parlant en termes moderns, que té els seus orígens en monedes des del 280, abans de la formació de la tetrarquia, al 284⁸⁶. La imatge de l'emperador es converteix en un símbol del seu poder, caracteritzada per una geometria en bloc, estàtica, amb expressió de màscara, tall de pel militar i barba encastada. Es una nova tipologia que Diana Kleiner anomena de soldat-emperador. L'objectiu en el retrats tetràrquics era representar els quatre personatges com una unitat formada i indivisible, substituint les particularitats personals per un total homogeni que simbolitza la cohesió dels emperadors i de tot l'imperi. Segons l'autora, els trets individualitzats no son importants perquè l'objectiu de l'artista era crear una imatge simbòlica de la tetrarquia i la unitat, i no fer retrats individuals identificatius de cada un dels membres⁸⁷.

Segons Cagiano de Azevedo, els retrats d'època diocleciana mostren un gran interès pel fet fisonòmic concret, que porta als artistes a precisar els detalls i a prioritzar els trets particulars enlloc del conjunt, obtenint així un aspecte de caricatura. Posteriorment, en època constantiniana es confereix a les figures un aspecte més espiritual, idealitzat i àulic que es basa més en el conjunt i no en els trets individualitzats per separat⁸⁸.

Com s'ha demostrat pels retrats en monedes, aquest estil apareix a la part est de l'imperi, però aviat es torna comú en totes les províncies, fins i tot en la part Oest,

⁸⁵ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.*, 1971. P. 278.

⁸⁶ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 400.

⁸⁷ *Ibid.* P. 403 i 404.

⁸⁸ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 178.

on els retrats, tradicionalment de tendència més clàssica i conservadora, s'influencien d'aquesta nova corrent⁸⁹. En aquest període, es suposa una influència de la corrent popular i de l'art provincial als monuments oficials, fins i tot en aquells ubicats a la capital⁹⁰.

La duresa del material utilitzat, el pòrfir, era especialment apropiada per tallar les formes geomètriques i dotar les escultures amb aquesta aura abstracta afavorida durant el temps dels Tetrarques⁹¹. Berenson⁹² reflexiona sobre si el motiu de la forma rígida i geomètrica de les escultures es deuria a la dificultat d'esculpir en el pòrfir degut a la seva duresa, i arriba a la conclusió que no pot ser-ho, ja que obres més o menys contemporànies, com el Sarcòfag de Constància al Vaticà demostren un gran detall i capacitat d'execució. Per tant, considera 'els Tetrarques' i les obres coetànies fruit d'una concepció visual de l'escultor diversa a aquella clàssica, ja més relacionada amb el món medieval.

Els retrats en pòrfir de Sant Marc son considerats la obra clau dins l'àmbit dels retrats imperials de la Tetrarquia, pel seu caràcter inesperat i estrany al món clàssic⁹³. Les figures estan posicionades frontalment, amb les cames recolzades fermament al terra, on ja no hi trobem el contraposto habitual de tan sols uns anys abans. Les figures son rectangulars i no tenen la musculatura ni la forma del cos definida. La rigidesa és apreciable en els plecs verticals de la faldilla i les mànigues⁹⁴. L'expressió facial és pràcticament idèntica entre els quatre personatges, i es relaciona amb els retrats apareguts en monedes de l'època. La cara està formada per un oval, amb els ulls en forma d'ametlla molt delineats, coronats per unes prominents celles en forma d'arc. Els personatges tenen la mirada fixa i penetrant, amb les pupil·les d'una gran profunditat en forma circular. Les arrugues del front estan representades per profundes incisions, igual que les marques facials als costats del nas. El cabell és com un casc annexionat al rostre de l'escultura, i està treballat en línies rectes des de

⁸⁹ L'ORANGE, Hans Peter. *Op. Cit.* P. 114.

⁹⁰ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.* 1961. P. 233.

⁹¹ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 403.

⁹² BERENSON, Bernard. *L'arco di Costantino o della decadenza de la forma*. Milà – Florència: Electa, 1952. P. 51.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 403.

la front i retrocedeix creant entrades. La barba segueix la línia del cabell emmarcant el rostre per la part inferior i defineix la forma de les galtes i la barbeta⁹⁵. Segons Andreae, els personatges amb barba tenen les commissures de la boca traçades cap a la barbeta, i les arrugues serien més profundes, mentre que imberbes tindrien uns rostres més tersos⁹⁶.

Segons Calza, les figures estan fetes cercant un equilibri estructural i revelen la excel·lència del mestre que les realitzà⁹⁷. Es veuria en el seu treball una part intencional d'abstracció iconogràfica, junt amb l'intent de plasmar només els trets essencials dels rostres individuals. Tot i això, la tradició clàssica, segons l'autora, seria el que impulsa a l'artista a fer prevaler sobre el subjecte la idea formal, i a donar a cada persona els lineaments essencials dels rostres individuals, a través de trets quasi imperceptibles⁹⁸. L'artista representa plàsticament, en una forma innovadora, la idea simbòlica de la sobirania en un únic acord harmònic⁹⁹, i el seu objectiu seria posar en relleu la unitat dels tetrarques, expressada formalment com un bloc¹⁰⁰.

Bianchi Bandinelli diu que està feta en una habilitat que cerca allò essencial, tant en els volums com en la decoració. Expressa una visió de masses definides, on els trets fisonòmics només són símbols superficials, i representa la expressió formal dels conceptes d'eternitat i de solidesa de l'imperi, proposats per Diocleciana¹⁰¹.

Per les seves semblances estilístiques i iconogràfiques, s'ha comparat el grup Venecia



8. Detall dels relleus de les columnes vaticanes. Biblioteca Vaticana.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ ANDREA, Bernard. *Op. Cit.* P. 327.

⁹⁷ CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 100.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ ANDREA, Bernard. *Op. Cit.* P. 327.

¹⁰¹ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, i TORELLI, Mario. *Op. Cit.*, 2000 [1986]. P. 190.

amb dues columnes, ubicades actualment als Museus Vaticans (Imatges 8 i 9), on del fust sobresurt una petita base on es recolzen dues parelles abraçades entre si¹⁰². En aquest cas, la crítica coincideix en que els personatges representarien els integrants de la Primera Tetrarquia¹⁰³. Són d'unes dimensions lleugerament inferiors als relleus de Sant Marc, la totalitat de la columna mesura 3,85 m d'alt i el diàmetre és d'entre 0,41 m i 0,53 m¹⁰⁴. Cagiano de Azevedo les situa provinents de les Termes de



9. Columnes amb 'parelles de tetrarques'. Biblioteca Vaticana, Roma.

Domicià o del Temple de Ròmul al For Romà¹⁰⁵. Com es pot apreciar, tots els personatges dels relleus de la Biblioteca Vaticana son barbats. En comptes d'espases, cada un aguanta un globus, símbol de poder universal, i el barret pannònic en aquest cas ve substituït per una diadema gemmada. Els personatges es miren l'espectador i no entre ells com passa al grup Venecià¹⁰⁶.

Si bé es comparen els relleus de Sant Marc i els de Roma, és per la semblança en el motiu representat, ja que les fonts actuals coincideixen en què estilísticament no hi tenen res a veure: Berenson les considera barroeres, rabassudes i rústiques¹⁰⁷, i

¹⁰² Les relacionen amb els tetrarques DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.*; CONWAY, Martin. *Op. Cit.*; BERENSON, Bernard. *Op. Cit.* P. 52.; CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 167 i 168.; CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 104., i KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 404.

¹⁰³ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 11.

¹⁰⁴ *Ibid.* P. 8.

¹⁰⁵ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 167 i 168.

¹⁰⁶ BERENSON, Bernard. *Op. Cit.* P. 52.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Cagiano de Azevedo les descriu com desproporcionades i simplificades, obra d'una mà inexperta¹⁰⁸, sempre en ser comparades amb les de Venècia, de molta més qualitat plàstica. Segons Calza, les figures de Roma no es presten a cap comparació amb les de Sant Marc per estar molt allunyades iconogràficament i estilísticament, considerant-les també desproporcionades i fetes amb falta de sensibilitat estètica¹⁰⁹. Per L'Orange¹¹⁰ i posteriorment per Kleiner¹¹¹, en canvi, son un exemple més clar que el de San Marc en quant a la igualtat en els trets facials entre els personatges, on cada parell seria un duplicat exacte de la mateixa figura.



10. Fragment de tors de marbre.
Museu Arqueològic d'Istanbul.

Els 'Tetrarques' de Sant Marc també s'han confrontat amb un fragment d'un tors de marbre recuperat a Istanbul al 1875¹¹², en l'actualitat al Museu Arqueològic de la ciutat (n. 653) (Imatge 10). Es data entre el final del segle IV i principis del V i representa un personatge amb una armadura escamada en l'acte de donar-se una abraçada amb un altra figura, avui perduda¹¹³.

Aquest fragment presenta grans analogies amb els grups venecians, tal i com apunta Mendel, el primer autor en considerar que aquesta peça es tractaria d'una rèplica dels exemplars Venecians,

portat a Constantinoble des d'Egipte, el lloc on suposadament seria esculpit¹¹⁴. Tant el gest de l'abraçada, com el vestit militar i la tècnica d'execució troben una total

¹⁰⁸ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 167 i 168.

¹⁰⁹ CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 104.

¹¹⁰ L'ORANGE, Hans Peter. *Op. Cit.* P. 47.

¹¹¹ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 404.

¹¹² Autors que la relacionen amb els tetrarques: VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8.; CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 168 i 169.; F. ZEVI, *Op. Cit.* i CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 102.

¹¹³ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 168 i 169.

¹¹⁴ MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzant.*, II, n.653, P. 424, citat a través de VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8. i per CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 168 i 169.

coincidència, igual que els detalls particulars, com l'empunyadura de l'espasa en forma d'àguila i els dos cinturons¹¹⁵.



11 i 12. Fragments 'tetràrquics'. Museu Arqueològic de Niš i Col·lecció Privada, Belgrad.

Una peça clau que podria donar moltes pistes sobre el lloc de creació dels 'Tetrarques' però que malauradament ha passat desapercebuda en la majoria de estudis sobre el tema és un fragment de cap pertanyent a un grup tetràrquic, trobat a Niš i ubicat al museu arqueològic de la localitat (Imatge 11)¹¹⁶. També en pòrfir, d'uns 17 cm d'alt i datada a cavall entre el segle III i inicis del IV, la seva forma correspon exactament a la dels grups venecians¹¹⁷.

Zevi, el primer en posar en relació una peça amb l'altra al 1965, proposa que els monuments tetràrquics, com el de Venècia, havién de ser més nombrosos del que es té coneixement, com prova aquest

fragment, i deixa la porta oberta a una suposada xarxa de còpies del mateix motiu utilitzant idèntiques formes¹¹⁸. L'única diferència entre les escultures de Venècia i

¹¹⁵ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8.

¹¹⁶ El relacionen amb els 'Tetrarques' F. ZEVI, *Op. Cit.*; CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 102., i BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, i TORELLI, Mario. *Op. Cit.* 2000 [1986]. P. 190.

¹¹⁷ *Antike porträts aus Jugoslawien*. Frankfurt am Main: Museum für Vor-und Frühgeschichte - Archäologisches Museum, 1988. P. 188 i 189.

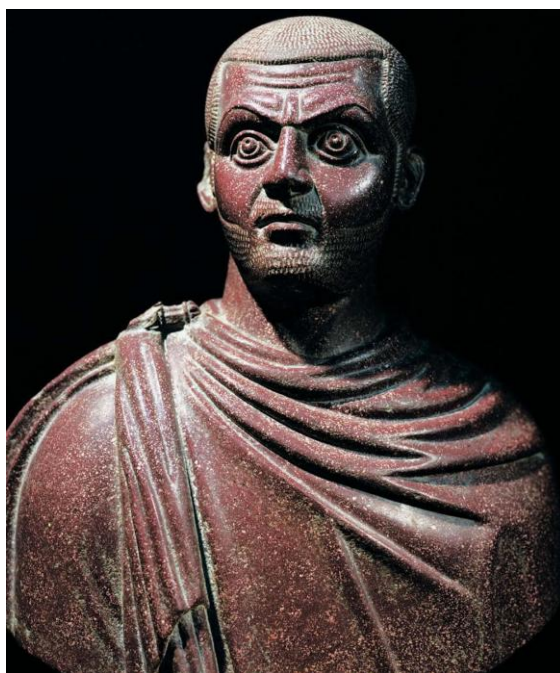
¹¹⁸ F. ZEVI, *Op. Cit.*

aquest fragment és que el segon no té traces del forat al centre del barret que tenen els de Sant Marc. Això podria portar a pensar que, dins d'aquest mercat de còpies d'escultures 'tetràrquiques', n'existirien de més qualitat, on es contemplaria la introducció de peces metàl·liques o pedres precioses, i altres de menys, on no seria necessària cap modificació per introduir-hi aquests element, o que aquestes obertures fossin realitzades en època posterior, o fins i tot que el centre productor podria trobar-se en aquesta zona. Es té coneixement d'un altre fragment també en pòrfir (Imatge 12), corresponent a la part dels ulls, que segueix la forma idèntica del que hem vist anteriorment i la dels grups de Sant Marc. Va ser trobat a la ciutat de Tekija, l'actual Síria, només a 200 km del fragment abans esmentat i forma part d'una col·lecció privada a Belgrad¹¹⁹.

També en pòrfir i amb unes característiques estètiques similars als 'Tetrarques' de Venècia és el que s'ha anomenat Bust d'Athribis, ubicat al Museu del Caire (Imatge 13)¹²⁰, que s'ha considerat l'única peça comparable estilísticament al grup de Sant Marc¹²¹.

Es tracta d'un bust en pòrfir, ubicat actualment al Museu del Caire, anomenat així per la localitat on va ser trobat, a Athribis, Egipte. Dalton el data a la primera meitat del segle IV, probablement d'època de Constantí.

Representa un home jove, vestit amb un clamis lligat a l'espatlla per una fíbula. El cabell i la barba són tractats d'una manera mecànica, amb línies paral·leles de traç



12. Bust d'Athribis. Museu del Caire, Egipte.

¹¹⁹ *Antike porträts aus Jugoslawien*. Frankfurt am Main: Museum für Vor-und Frühgeschichte - Archäologisches Museum, 1988. P. 189 i 190.

¹²⁰ El relacionen amb els tetrarques DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.*; BERENSON, Bernard. *Op. Cit.* P. 53., i L'ORANGE, Hans Peter. *Op. Cit.* P. 114.

¹²¹ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma el fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar, 1971. P. 281.

vertical. La front està profundament solcada per línies horitzontals, amb les celles molt prominents i arquejades i els ulls dilatats en una mirada fixa. Segons l'autor, l'expressió pretendria denotar una personalitat viril, i és a la vegada fixa i buida de contingut, degut possiblement a que la tasca estaria per sobre les capacitats de l'escultor¹²².

Se'l ha identificat com Maximià¹²³, Licini o Maximí Daia¹²⁴, o com Galeri¹²⁵, i fins i tot, sense posar-li nom, com el personatge barbut dels grups de Sant Marc en una edat més avançada¹²⁶, encara que cap acadèmic proposa una datació aproximada.

El subjecte està representat amb un rostre cúbic, delimitat per la severitat del cabell i la barba. Porta un tallat curt de tipus militar, recte travessant la front i s'endarrereix per les entrades, conformat a base de curtes línies paral·leles, i s'utilitza la mateixa tècnica per la barba, que és el que delimita la forma de la mandíbula¹²⁷. .

El rostre s'articula al voltant dels profunds solcs, que són les arrugues i les línies d'expressió, en la front i al voltant del nas i els llavis. L'arc supraciliar emmarca uns ulls en forma d'ametlla profundament delineats que contenen unes grans pupiles impenetrables¹²⁸. La descripció formal del rostre que fa Kleiner és la mateixa que fa dels rostres del grup en pòrfir de Sant Marc, podrien ser intercanviables, igual que els rostres de les escultures, que denoten les mateixes característiques.

La estructura del cap i els trets de la cara estan definits en plans més o menys profunds, i les formes individualitzants són cada cop més simetritzants en relació als eixos de la cara¹²⁹. Aquests trets que conformen el front en una disposició geomètrica, demostra un interès per l'abstracció en l'art de l'època, que s'allunya de la organicitat a favor d'una expressió en forma de màscara estandarditzada¹³⁰.

¹²² DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.* P. 126.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 178.

¹²⁵ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.* 1971. P. 282.

¹²⁶ CONWAY, Martin. *Op. Cit.*

¹²⁷ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 404.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ L'ORANGE, Hans Peter. *Op. Cit.* P. 114.

¹³⁰ KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 405.

Berenson es planteja si exemplars com aquests, considerats per l'autor mostres degenerades i salvatges d'un art primitiu, s'hagin creat deliberadament amb aquestes formes o si es tractava simplement d'un exercici de l'executor recercant la expressivitat i els límits formals¹³¹.

Cagiano de Azevedo considera el Bust d'Athribis i els grups de Sant Marc com les úniques mostres d'art tetràrquic, i sense la seva existència, no es verificaria cap canvi en la tradició artística¹³².



14. Figura asseguda. Museu del Caire, Egipte.

En el museu del Caire també es conserva una estàtua colossal en pòrfir d'una figura entronitzada en la que s'han volgut veure relacions amb els 'grups tetràrquics' de Venècia (Imatge 14)¹³³. És una figura masculina asseguda, de més de tres metres d'alçada, de la que no es conserva el cap ni les extremitats, igual que les armes, si en duia. Se'l ha identificat com un emperador romà o un Crist entronitzat i es data cap a la primera meitat del segle IV. Va ser trobada al 1870 a Alexandria, en un lloc on hi havia altres tres columnes en pòrfir¹³⁴. Segons Dalton, es relaciona amb 'els Tetrarques' per les innovacions en la forma de representar el vestuari, com el drapejat amb plecs

superficials i línies rígides i amb tendència a ser paral·leles, realitzat d'una manera no clàssica¹³⁵.

Seguint les mateixes característiques es troba al Museu Arxidiocesà de Ravenna una figura togada, relacionada pels mateixos motius que l'anterior amb els grups de

¹³¹ BERENSON, Bernard. *Op. Cit.* P. 54.

¹³² CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 178.

¹³³ La relacionen amb els Tetrarques: DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.* P. 126.; CONWAY, Martin. *Op. Cit.*;

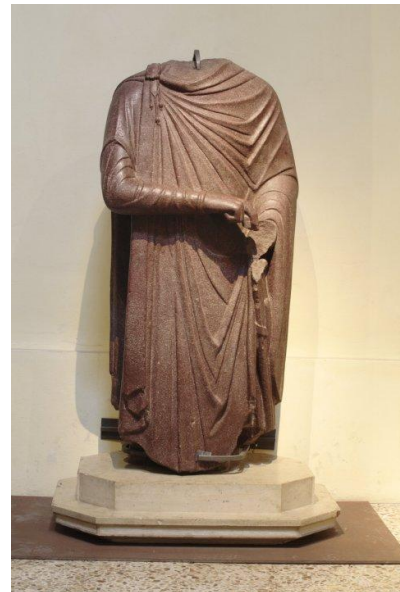
¹³⁴ DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.* P. 125.

¹³⁵ *Ibid.* P. 126.

Sant Marc (Imatge 15)¹³⁶. És de dimensions més grans que el natural i també li manquen cap i peus. Segons Conway, el drapejat i el modelat es tan similar al colós del Caire que segurament s'hagin fet en el mateix taller.

L'espasa que du és molt semblant a aquella dels 'Tetrarques', igual que la posició de les cames, encara que s'ha considerat que aquesta seria d'una qualitat molt més alta que aquelles de Venècia¹³⁷.

Cagiano de Azevedo ha trobat característiques afins entre els grups en els que es basa aquest treball i unes columnes ubicades actualment al



15. Figura togada. Museu Arxidiocesà de Ravenna.

Museu del Louvre, també en pòrfir (Imatges 16 i 17), en el fust de les quals sobresurt una petita mènsula en forma de globus que aguanta un bust d'un



16 i 17. Columnes del Louvre i detall del retrat. Museu del Louvre, Paris.

emperador, identificats com Nerva i Trajà respectivament¹³⁸. En aquest cas, la relació amb els 'Tetrarques' vindria donada per la utilització del fust de les columnes com a lloc on ubicar-hi motius

decoratius alternatius.

¹³⁶ CONWAY, Martin, (*Op. Cit.*) és l'únic autor que relaciona aquesta escultura amb el grup venecià.

¹³⁷ CONWAY, Martin. *Op. Cit.*

¹³⁸ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 168.



18. Cap en pòrfir dit 'Carmagnola'. Façana de Sant Marc, Venècia.

Pel fet de ser de pòrfir i estar ubicat en el mateix emplaçament, també s'ha relacionat el grup venecià amb el cap també situat a la façana de Sant Marc conegut com Carmagnola (imatge 18)¹³⁹, encara que per les línies del rostre, l'expressió i la diadema s'ha considerat d'època bastant posterior¹⁴⁰.

¹³⁹ CONWAY, Martin. *Op. Cit.*

¹⁴⁰ CONWAY, Martin. *Op. Cit.*

Particularitats tècniques i simbòliques en l'ús del pòrfir

El material en el que estan treballats els Tetrarques de Venècia és el pòrfir, un marbre molt apreciat ja des de l'antiguitat, característic per la seva intensa tonalitat porpra vermellosa i la seva duresa.

El pòrfir s'extreia de les pedreres de la muntanya que prenia el nom de la porpra, el *Mons Porphyrites* o *Mons Igneus*, ubicat al desert oriental egipci, en l'actualitat anomenat Gebel Dokhan, a prop de Klyasma, l'actual Canal de Suez¹⁴¹. Les canteres de pòrfir estaven al centre d'una gran xarxa de comunicacions que arribaven fins al Nil i el Mar Roig, des d'on s'embarcaven les peces cap a la resta de l'Imperi¹⁴². Tot i que es desconeix amb exactitud on es treballava aquest material, es creu que les obres de menys importància es feien a la mateixa pedrera mentre que la major part de la producció i les obres més rellevants s'esculprien a Alexandria, encara que també s'ha proposat que, en alguns casos, la obra sortiria d'Egipte només esbossada per ser culminada al lloc de destinació per mestres egipcis especialitzats en la matèria¹⁴³.

Les pedreres, esporàdicament explotades per els Faraons i posteriorment per els Ptolemeus, van ser descobertes pels romans en temps de Tiberi (14 – 37 d.C.) i van ser nacionalitzades de seguida. A partir del segle II d.C. l'ús del pòrfir es va intensificar, i amb Diocleciana (285 – 305) i després amb Constantí (272 – 337) és quan té el seu màxim apogeu. Cap a la primera meitat del segle V les pedreres són abandonades, i encara que es segueixen utilitzant d'una manera molt esporàdica com

¹⁴¹ GNOLI, Raniero. *Marmora Romana*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1971. P. 100.; LUCCI, Maria Luisa. Entrada *Porfido*, a *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VI, Roma, 1965., i BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma el fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar, 1971. P. 281.

¹⁴² LUCCI, Maria Luisa. Entrada *Porfido*, a *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VI, Roma, 1965.

¹⁴³ *Ibid.*

a font de matèria prima¹⁴⁴, la major part del el pòrfir que s'utilitza després és reciclat, provinent d'altres peces extretes anteriorment¹⁴⁵.

Per la similitud en la tonalitat, el pòrfir estava estretament lligat amb la porpra, un color que pel seu elevat cost de producció comportava un gran prestigi i el seu ús, segons l'època, estava permès únicament a les classes socials més benestants o als emperadors. Anomenat també *Pietra Romana* o *Pietra Regale*, el pòrfir es considerava a Roma el símbol de l'autoritat imperial i tenia un valor sagrat que es manté fins i tot després del transferiment de la capital a Constantinoble¹⁴⁶.

Es degut a aquest caràcter sacre que el seu ús en època imperial es limitava a les divinitats i a l'emperador, els seus retrats, les seves architectures i ornaments dels palaus, i objectes de celebració per ells i els membres de la seva família¹⁴⁷. Els emperadors naixien en pòrfir, vivien envoltats d'aquest material i morien en ell¹⁴⁸.

Amb Dioclecià i posteriorment amb Constantí es produeix un gran increment en la utilització del pòrfir¹⁴⁹, ja que és en aquesta època quan agafa un rol importantíssim en el sistema de glorificació de l'emperador al expressar el caràcter diví del mateix.

L'ús del pòrfir forma part del sistema de glorificació, exaltació i deïficació de l'emperador, i segons Lucci, tindria el seu origen en un costum hel·lenístic, que seria el motiu pel qual la utilització d'aquesta pedra era més habitual en època tetràrquica i constantiniana¹⁵⁰.

El pòrfir i la nova manera de esculpir-lo accentua el caràcter dels emperadors com una encarnació de la divinitat i els dóna un aura sagrada i sobrenatural, aliena al temps i a les vicissituds del món terrenal¹⁵¹.

¹⁴⁴ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 166.

¹⁴⁵ GNOLI, Raniero. *Op. Cit.*

¹⁴⁶ LUCCI, Maria Luisa. *Op. Cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Els emperadors naixien en el pòrfir, en una estança recoberta d'aquest material destinada a aquesta finalitat anomenada *porphyrogenito*, que vol dir nascut de la porpra. En la seva vida diària, l'emperador estava envoltat de pòrfir en les seves estances, igual que tants rituals que es realitzaven amb peces d'aquest material. Finalment, quan morien, s'exhibia el seu cos en una plataforma de pòrfir, i els seus sepulcres o urnes funeràries també eren d'aquesta particular pedra. GNOLI, Raniero. *Op. Cit.* P. 100 i 103.

¹⁴⁹ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 166.

¹⁵⁰ LUCCI, Maria Luisa. *Op. Cit.*

¹⁵¹ GNOLI, Raniero. *Op. Cit.* P. 100.

És en aquesta època quan grans estàtues en pòrfir que representaven l'emperador eren enviades, per iniciativa del mateix, a les ciutats importants, destinades a ser objecte de culte. Per aquest motiu s'han trobat estàtues i fragments d'aquest tipus per tot l'imperi¹⁵².

Posteriorment, i tot el descens en la producció d'obres en aquest material, el pòrfir va mantenir aquest caràcter sacre convertint-se en la pedra més utilitzada en relació als martiris i sants, igual que en espais sagrats com paviments de basíliques i catedrals¹⁵³.

¹⁵² *Ibid.* P. 104.

¹⁵³ *Ibid.* P. 105.

Lloc de creació dels grups escultòrics

Tot i que, com veurem més endavant, es té clar que el grup dels Tetrarques prové de Constantinoble, cap dels autors que al llarg de la història han parlat sobre el tema consideren que s'hagi creat en aquesta ubicació. I encara que, pel material, l'època i l'estil de les escultures, el ventall de possibilitats sigui bastant restringit, trobem una mancança de proves i de lligams que fa difícil confirmar un centre de producció en concret.

S'han proposat diversos llocs de creació, la majoria ubicats a la part oriental de l'Imperi, des d'on un cop fetes, les escultures haurien estat transportades a Constantinoble. Encara que no es tingui clar aquest lloc de creació, els experts coincideixen que es tracta d'un art de província, en cap cas creat a la capital ni a la part occidental de l'Imperi.

El primer centre productor proposat és la ciutat d'Acre, a l'actual Israel, al nord de la badia de Haifa. Francesco Sansovino al 1581 enumera els Tetrarques entre la llista de peces que foren portades d'aquesta ciutat després del setge de 1291¹⁵⁴, teoria reforçada per Hans Semper a inicis del segle XX, qui proposa aquesta ciutat com el lloc on varen ser creades¹⁵⁵. Poc temps després es descarta la provenença dels Tetrarques d'aquesta ciutat per mancança de proves que ho justifiquin, així que aquesta teoria queda desacreditada.

També s'ha atribuït la realització dels grups en pòrfir de Venècia als tallers de Palmira, al desert de Síria. Berenson suggereix aquesta ciutat per ser la que més afinitats estilístiques mantindria amb les escultures. Per una banda exposa que podria ser que fossin creades pels artesans que emigraren a occident després de la destrucció de Palmira al 273 i que encara conservessin les característiques estètiques

¹⁵⁴ SANSOVINO, Francesco. *Venetia città nobilissima et singolare* / Francesco Sansovino. Con le aggiunte di Giustiano Martinioni. Venezia : Filippi, 1998 [1581]. P. 319 – 320.

¹⁵⁵ SEMPER, Hans. *Eine Venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum* “Zeitschrift für christliche Kunst”, 1901. P. 80. Citat per DALTON, Ormonde M., a *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 126.

particulars de la zona i tan alienes al gust clàssic¹⁵⁶, però la descarta ja que un art tan provincial no tindria cabuda en la part occidental de l'Imperi¹⁵⁷. Per altra banda, Berenson considera els grups venecians com un tipus d'escultura marginal, que encaixaria amb la producció de Palmira, on els artesans desenvoluparien la seva habilitat gràcies a la còpia de còpies d'altres còpies d'escultures, obtenint com a resultat obres basades en la forma clàssica, amb alteracions i deformacions, característiques de la zona¹⁵⁸. Estiguin o no realitzades en aquesta ciutat, cal destacar que a Palmira hi havia una columnata formada per columnes anàlogues a la que en formarien part els grups de Venècia¹⁵⁹. Strzygowsky, tot i que no considera que Palmira sigui el seu centre de creació sinó Egipte, proposa una forta influència d'aquesta ciutat. Bianchi Bandinelli refusa aquesta teoria ja que considera la ciutat de Palmira i les obres produïdes a la mateixa insuficientment importants com per desenvolupar un estil propi, que no seria comparable amb la gran tradició cultural d'Egipte i la seva situació en primer pla en la economia i política de l'imperi romà¹⁶⁰. La hipòtesis amb més arguments al seu favor i en la que més experts coincideixen, com Strzygowsky, Bandinelli, Bernard¹⁶¹ o Kleiner¹⁶², és que els grups en pòrfir serien fets a Egipte. Segons afirma Conway en un estudi d'una escultura en pòrfir ubicada a Ravenna, aquesta pedra era extreta i també tallada i esculpida a Egipte¹⁶³. A més del fet que Egipte és la regió d'on s'obté la pedra en la qual estan realitzades, s'han trobat múltiples afinitats estilístiques amb peces creades en aquest entorn. Dalton proposa que les obres realitzades en tallers egipcis manifesten tendències alienes a la tradició hel·lenística i relacionades amb l'antic formalisme egipci i la seva expressió. Aquestes tendències que ell denomina “africanes” s'accentuen en els retrats, com es pot veure en el Bust d'Athribis del Caire o en els Tetrarques¹⁶⁴, i

¹⁵⁶ BERENSON, Bernard. *L'arco di Costantino o della decadenza de la forma*. Milà – Florència: Electa, 1952. P. 55.

¹⁵⁷ *Ibid.* P. 53.

¹⁵⁸ *Ibid.* P. 56.

¹⁵⁹ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.* 1971. P. 278.

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 282.

¹⁶¹ ANDREAE, Bernard. *Op. Cit.* P. 327.

¹⁶² KLEINER, Diana. *Op. Cit.* P. 405.

¹⁶³ CONWAY, Martin. *Op. Cit.* P. 148.

¹⁶⁴ DALTON, Ormonde M. *Op. Cit.* P. 127 i 128.

característiques com el tractament de la barba, les línies arrodonides que defineixen el cabell, la mirada fixa o la forma de la boca, podrien considerar-se convencions d'un mateix taller¹⁶⁵. Quasi contemporàniament a aquestes hipòtesis, l'expert en escultura en pòrfir Richard Delbrück considera que, encara que a partir del segle IV tant la producció de retrats imperials es traslladés a Constantinoble, algunes peces, entre les quals destaca els Tetrarques de Venècia, serien exemples de retrats provincials, en aquest cas treballats a Egipte, on la tècnica escultòrica i l'estil ornamental serien lleugerament diversos als realitzats a la cort¹⁶⁶.

Segons Bianchi Bandinelli, els Tetrarques de Venècia representarien la escultura egípcia de mitjan segle III, caracteritzada per formes compactes i influenciada per la corrent hel·lenisticoromana i per les formes més antigues de l'art egipci¹⁶⁷. Per altra banda, l'estil massís i geomètric dels caps dels personatges es correspon amb les monedes de la primera tetrarquia, el model de les quals va néixer a Egipte¹⁶⁸. L'autor també compara l'estil dels Tetrarques amb les obres més celebres del Egipte Romà, els retrats que s'aplicaven a les mòmies dels difunts, coneguts sota el nom de retrats de El Fayum¹⁶⁹. Les dues tipologies coincideixen en la sobrietat de línies i l'austeritat i s'aprecia l'aixafament dels volums, la mateixa tendència a la abstracció de les formes, i una mateixa importància de la mirada, representada amb els grans ulls fixos característics tant en el grup venecià com en els retrats pictòrics egipcis¹⁷⁰.

Finalment, hi ha altres autors que han suposat els tetrarques de Venècia produïts a ciutats com Nicomèdia¹⁷¹, on Dioclecian tenia el palau imperial, o Niš (Naissus), on s'ha trobat un fragment de cap en pòrfir, idèntic al del grup tetràrquic ubicat a Venècia¹⁷².

¹⁶⁵ CONWAY, Martin. *Op. Cit.*

¹⁶⁶ DELBRÜCK, Richard. *Bildnisse römischer Kaiser*. Berlin: Bard, 1914. P. 8, Fig. 39.

¹⁶⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.* 1971. P. 277 i 278.

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 281.

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 283.

¹⁷⁰ *Ibid.* P. 287.

¹⁷¹ CICOGNA, Emmanuel. *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S.Marco in Venezia*. Venezia, Merlo, 1844, citat a través de VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8., i CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 164.

¹⁷² *Antike porträts aus Jugoslawien*. Frankfurt am Main: Museum für Vor-und Frühgeschichte - Archäologisches Museum, 1988. P. 189 i 190.

Ubicació original dels ‘Tetrarques’ i trasllat a Venècia

Francesco Sansovino al 1581 inclou el grup dels tetrarques entre les peces que van ser portades a Venècia provinents de la ciutat d’Acre després del setge de 1291¹⁷³, i autors posteriors, com Delbrück¹⁷⁴ i Semper¹⁷⁵, recolzen la opinió que aquesta fos la ubicació de les escultures abans del seu trasllat i posterior col·locació a Sant Marc.

Verzone, al 1948, contradiu aquesta teoria, que havia fet fortuna fins a les hores¹⁷⁶, argumentant que a cap de les cròniques del saqueig de la ciutat es parla dels tetrarques i en canvi sí d’altres peces de menor importància, i que una escultura d’aquesta rellevància només es justificaria en una capital del imperi i no en una ciutat de poca importància com Acre¹⁷⁷.

Emmanuele Cicogna serà el primer acadèmic en oferir una hipòtesis alternativa. En el seu monogràfic sobre el tema, escrit al 1844, proposa que els relleus fossin portats a Venècia el 1204 provinents de Constantinoble, junt amb altres peces que decorarien la façana de Sant Marc¹⁷⁸.

Segons Verzone, les columnes d’on formarien part els relleus tractats, serien coronades per dos emperadors, el monarca que hauria fet construir el monument i el seu predecessor, de qui havia adquirit el dret al tron¹⁷⁹.

Verzone no només argumenta que els tetrarques provindrien de Constantinoble sinó que també proposa la ubicació dels mateixos dins la ciutat. Segons les fonts de

¹⁷³ SANSOVINO, Francesco. *Op. Cit.* 1998 [1581]. P. 319 – 320.

¹⁷⁴ DELBRÜCK, Richard. *Op. Cit.* 1932. P. 84.

¹⁷⁵ SEMPER, Hans. *Eine Venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum* “Zeitschrift für christliche Kunst”, 1901. P. 80. Citat per DALTON, Ormonde M., a *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 126.

¹⁷⁶ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ CICOGNA, Emmanuel. *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S.Marco in Venezia*. Venezia, Merlo, 1844, citat a través de VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 8.

¹⁷⁹ VERZONE, Paolo. *Op. Cit.* P. 11.

l'època, hi havia a Constantinoble un famós monument amb dos personatges abraçant-se mútuament, i de tan conegut i significatiu que era, el lloc exacte prenia el nom del mateix, el Philadelphion¹⁸⁰. Aquests personatges serien els fills de Constantí, Constanci i Constant, que s'abraçaven després de la mort del seu pare.

El Philadelphion estaria situat a la zona del *Tauro*, la actual plaça de Bejazit, per on passaven les desfilades imperials segons els documents de cort. La zona del Tauro, que era on es situava el for honorari, estava situada en un punt elevat de la ciutat i era el punt de bifurcació de la *Mese*, que travessava la ciutat. Verzone desconeix en quin punt exacte de la zona es situarien els *Philadelphis*, però apunta que, segons les fonts, estarien acompanyats per altres monuments imperials i relacionats amb els familiars de Constantí¹⁸¹.

L'autor també es planteja com i en quin estat es trobaven els grups escultòrics abans de ser traslladats a Venècia. Encara que no hi ha proves gràfiques o documentals, creu, encara que sense poder provar-ho, que la separació dels relleus del fust de les columnes s'hauria produït amb anterioritat a la exportació del 1204. Entre les peces que s'haurien emportat junt amb els Tetrarques hi hauria la quadriga de Bronze i el cap de Carmagnola, igual que infinitud de marbres que ara decoren la façana de la Basílica¹⁸².

Poc temps després, Cagiano de Azevedo mostra la seva disconformitat amb les hipòtesis de Verzone argumentant que en excavacions recents s'havien trobat les suposades columnes on estaria representada la abraçada dels fills de Constantí i que aquestes eren de marbre i no de pòrfir com el grup del que tracta aquest treball¹⁸³. Calza també els suposa provinents de la capital bizantina, però no d'un monument sinó que formarien part d'un complex arquitectònic¹⁸⁴.

Independentment de si es tracta del grup del Philadelphion o no, al 1965 va ser descobert a Istanbul el peu i la base que falta al conjunt a Venècia, el que confirma

¹⁸⁰ *Ibid.* P. 11.

¹⁸¹ *Ibid.* P. 11 - 13.

¹⁸² *Ibid.* P. 13.

¹⁸³ CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *Op. Cit.* P. 170 i 171.

¹⁸⁴ CALZA, Raissa. *Op. Cit.* P. 100.

la seva provenença de Constantinoble¹⁸⁵, en concret de la església del Myrelaion, actual mesquita Bodrum Camii¹⁸⁶. Rudolf Naumann és qui fa el informe de l'excavació i qui dóna tota la informació detallada en relació al peu retrobat¹⁸⁷.

Els nous estudis, sorgits a partir del descobriment del peu amb el fragment de la base corresponent, proposarien com emplaçament original per als grups de Venècia el Palau Imperial de Constantinoble¹⁸⁸. Segons Hellenkemper, el descobriment del peu confirmaria la teoria de Verzone sobre la identitat del grup els fills de Constantí abraçant-se i la ubicació dels mateixos al Philadelphion¹⁸⁹.

El grup dels tetrarques va arribar a Venècia després del 1204, quan es produí l'espoli de Constantinoble, junt amb tots aquells símbols i senyes d'identitat bizantines¹⁹⁰. Es creu que van ser col·locats a la seva ubicació actual en el transcurs del segle XIII, durant una reestructuració de la façana realitzada entre el 1220 i el 1270 amb l'objectiu de donar cabuda a totes les peces integrants del botí¹⁹¹. La tria del lloc per a la distribució dels tresors va ser influenciada pel desig de maximitzar la efectivitat cap l'espectador, el que demostraria que l'emplaçament dels relleus en pòrfir a la cantonada del tresor no seria casual¹⁹². S'ha volgut veure en la ubicació d'algunes peces, entre elles els retrats en pòrfir, un enllaç amb l'antiguitat romana i la seva herència bizantina, situades visiblement per crear un missatge polític d'enllaç amb les grans civilitzacions anteriors en un intent de *renovatio imperii romani* a la Venècia del segle XIII¹⁹³.

L'any 2010 es realitzaren unes jornades a Venècia titulades 'L'enigma dei tetrarchi'. En la nota de premsa s'avança que l'objectiu de les mateixes és procurar resoldre el

¹⁸⁵ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Op. Cit.*, 1971. P. 278.

¹⁸⁶ JACOFF, Michael. *The horses of San Marco & the quadriga of the lord*. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 4.

¹⁸⁷ NAUMANN, Rudolf. *Der Antike Rundbau beim Myrelaion und der Palast Romanos I. Lekapenos*, "Istanbuler Mitteilungen", XVI, 1966, P. 209-II.

¹⁸⁸ ANDREAE, Bernard. *Op. Cit.* P. 327.

¹⁸⁹ HELLENKEMPER, Hansgerd. "I trofei del Doge". Dins *Il tesoro di San Marco*, a cura de Renata Cambiagli. Milano: Olivetti, 1986. P. 40.

¹⁹⁰ *Ibid.* P. 31 – 41.

¹⁹¹ JACOFF, Michael. *Op. Cit.* P. 1.

¹⁹² JACOFF, Michael. *Op. Cit.* P. 9.

¹⁹³ JACOFF, Michael. *Op. Cit.* P. 82 i 83.

màxim nombre d'interrogants relacionat amb aquestes escultures, entre ells destaca el de la seva provenença original. Forma part del programa el exposar les conclusions extretes després de la primera anàlisi científica que es realitza al peu retrobat a Istanbul, que confirmaria o desmentiria d'una forma segura la provenença del grup d'aquell indret. Malauradament, les actes son inaccessibles en l'actualitat, i no serà fins al 2014 quan es publicaran les noves conclusions i plantejaments sobre el tema¹⁹⁴.

¹⁹⁴ *L'Enigma dei Tetrarchi* (Nota de premsa) - Giornata di studi, Venezia, giovedì 28 ottobre 2010 Procuratoria di San Marco / Centro Tedesco di Studi Veneziani.

Conclusions

Tot i que ‘els Tetrarques’ són un obra de gran importància dins la Història de l’Art, són pocs els autors que hi parlen en exclusiva. Tret dels articles de Cicogna, Verzone, Cagianò de Azevedo i Ragona, de 10 planes com a màxim i que s’han anat citant al llarg del treball, no hi ha cap altra monografia que parli del tema, encara que la majoria de llibres d’art romà, tard antic o bizantí hi dediquen almenys una pàgina. Aquests autors han donat una gran importància a la identificació dels personatges, passant per alt en la majoria dels casos els altres punts dels que consta aquest treball.

Pel que fa a la resta de llibres que dediquen un petit espai a aquestes peces, normalment se’n parla de passada, únicament citant una o dues de les hipòtesis que s’han plantejat fins al moment. En la gran majoria dels casos els autors no aporten cap novetat, es limiten a fer ressò del que s’ha dit anteriorment, i ni tan sols es posicionen a favor o en contra de les idees que transmeten.

Com hem vist al llarg del treball, hi ha alguns autors que s’esforcen en argumentar com aquestes escultures no serien els Tetrarques sinó personatges posteriors. No obstant, en llibres actuals se’ls segueix definint com a tals. Veiem que les opinions generalitzades segueixen prevalent avui dia, i que els autors que en el seu moment van proposar alternatives, evidentment ben argumentades, ni tan sols són considerats. Per altra banda, els autors que ens ofereixen alternatives dediquen més temps a desmentir que les escultures representen els tetrarques que argumentant les seves hipòtesis sobre la identificació dels personatges.

Seria necessària una obra on quedés constància i es tinguessin en compte totes les hipòtesis plantejades fins al moment, junt amb un anàlisi seriós sobre l’estat de conservació, el material, i un estudi més exhaustiu de la peça.

Segurament, com ja s’ha dit anteriorment, s’aportaran noves llums al tema quan finalment siguin publicades les actes o les conclusions de les jornades realitzades a Venècia al 2010 amb motiu d’aclarir el màxim de qüestions possibles sobre l’enigmàtic grup dels ‘Tetrarques’.

Principalment quan es parla dels tetrarques és per endevinar de quins personatges es tractaria, ja que aquesta qüestió donaria la data i aquesta data els faria encaixar en un o altre moment històric. La cosa es que com bé alguns autors ja diuen, aquestes peces no encaixen enlloc. No semblen ser part del que s'ha definit com escultura tardoantiga ja que els trets són molt més exagerats que en les escultures tipus de l'època. Alguns ho atribueixen a que venen d'un taller provincial mentre que d'altres ho consideren un fet artístic exclusiu d'un moment determinat del qual en formen part només algunes peces. Si bé és veritat que en l'actualitat el tema de l'escultura tardoantiga està molt estudiant, sent possible establir un catàleg d'obres amb unes cronologies ben definides, des del meu punt de vista s'hauria d'investigar més l'art d'aquest període anomenat 'tetràquic', ja que les seves apreciables diferències amb el seu art contemporani el fan un fenomen a part. En aquest cas segurament s'arribin a conclusions més fermes que permetrien identificar els centres de producció i al menys una datació aproximada.

Bibliografia (en ordre alfabètic)

Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, ed. Kurt Weitzmann. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

Antike porträts aus Jugoslawien. Frankfurt am Main: Museum für Vor-und Frühgeschichte - Archäologisches Museum, 1988.

ANDREAE, Bernard. *Arte Romano*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BERENSON, Bernard. *L'arco di Costantino o della decadenza de la forma*. Milà – Florència: Electa, 1952. P. 51 i 52.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Archeologia e cultura*. Milano - Napoli: Ricciardi, 1961. P. 219 i 189 – 232.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. Entrada *Spätantike*, a “Enciclopedia dell arte antica, classica e orientale”, 1966. [Data de consulta: 25/03/2013]
[http://www.treccani.it/enciclopedia/spaetantike_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/spaetantike_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma el fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar, 1971. P. 277 – 291.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, i TORELLI, Mario. *Etruria-Roma (El arte de la antigüedad clásica, Vol. 2)*. Madrid: Akal, 2000 [1986].

BONICATTI, Maurizio. *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo*. Roma: De Luca Editore, 1963 P. 171 i següents.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo. *I cosiddetti Tetrarchi di Venezia* “Commentari XIII”, 1962. P. 160 – 181.

CALZA, Raissa. *Iconografia Romana Imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d. C.)*. Roma: “L'erma” di Bretschneider, 1972.

CHECCHI, R. *La basilica di San Marco : la costruzione bizantina del 9. secolo ; permanenze e trasformazioni*. Venezia : Marsilio, 2003.

- CONCINA, Ennio. *Venezia e Istanbul – incontri, confronti e scambi*. Udine: Forum, 2006.
- CONWAY, Martin. *A porphyry Statue at Ravenna*, “The Burlington magazine for Connoisseurs”, vol. XXII, num. 117, 1912. P. 148. [Data de consulta: 07/06/2013]
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/859183?uid=3737864&uid=2&uid=4&sid=21102538610257>
- CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities (Volumen I)*. Glasgow, Glasgow University Press, 1905 [1611]. P. 331 – 332. [Data de consulta: 09/05/2013]
<http://archive.org/stream/coryatscrudities01coryuoft#page/n5/mode/2up>
- Costantino 313 d.C.* Roma: Electa Mondadori, 2012.
- DALTON, Ormonde M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911. P. 126 i següents.
- DELBRÜCK, Richard. *Bildnisse römischer Kaiser*. Berlin: Bard, 1914. P. 8, Fig. 39.
- DELBRÜCK, Richard. *Antike Porphywerke*. Berlin: Walter de Gruyter & co, 1932. P. 84 i següents.
- COARELLI, Filippo. *Roma*. Bari: Laterza, 2011 [2008].
- GALLO, Rodolfo. *Il Tesoro di S.Marco e la sua storia*. Venezia – Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1967.
- GNOLI, Raniero. *Marmora Romana*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1971.
- HAYNES, D. E. L. *A Late Antique Portrait Head in Porphyry* “The Burlington Magazine, Vol. 118, No. 879 - Jun., 1976”. P. 350 - 355 i 357. [Data de consulta: 19/06/2013]
<http://www.jstor.org/stable/878411>
- HELLENKEMPER, Hansgerd. “I trofei del Doge” dins *Il tesoro di San Marco*, a cura de Renata Cambiagli. Milano: Olivetti, 1986. p. 31 – 41.
- JACOFF, Michael. *The horses of San Marco & the quadriga of the lord*. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 4 i següents.
- KLEINER, Diana. *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992. P. 399 i següents.

L'Enigma dei Tetrarchi (Nota de prensa) - Giornata di studi, Venezia, giovedì 28 ottobre 2010 Procuratoria di San Marco / Centro Tedesco di Studi Veneziani.

[Data de consulta: 16/11/2012]

<http://www.dszv.it/it/wp-content/uploads/2010/09/2010-10-29-tetrarchi-pressemitteilungit.pdf>

L'ORANGE, Hans Peter. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

DEMUS, Otto, TIGLER, Guido, LAZZARINI, Lorenzo, et al. *Le sculture esterne di San Marco*. Milano: Electa, 1995.

LUCCI, Maria Luisa. entrada *Porfido*, a “Enciclopedia dell arte antica, classica e orientale”, VI, Roma, 1965. [Data de consulta: 20/04/2013]
[http://www.treccani.it/enciclopedia/porfido_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/porfido_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)

MAGII, Hieronymi (Girolamo MAGGI). *Variarvm Lectionvm seu miscellanorum (libri III)*. Venetiis, Ex. Officina Iordani Zileti, 1564. P. 83 i 84 (Cap. VI). [Data de consulta: 03/07/2013]
<http://books.google.de/books?id=3rxXAAAAYAAJ&pg=RA1-PA84&dq=Variarum+lectionum,+seu+miscellaneorum+libri+iiii&hl=ca>

MANGO, Cyril. *Le Développement urbain de Constantinople : IV^e - VII^e siècles*. Paris: Bocard, 1985.

MANNICHE, Lise. *El arte egipcio*. Madrid: Alianza, 2008 [1994].

MARROU, Henri – Irénée. *¿Decadencia Romana o Antigüedad Tardía?* Madrid: Rialp, 1980 [1977].

MESCHINELLO, Giovanni. *La chiesa ducale di San Marco*. Venezia: Bartolameo Baronchelli, 1753. P. 29 (Tomo primo, parte seconda -della facciata-).
[Data de consulta: 19/06/2013]

<http://archive.org/stream/lachiesaduale1to2mesc#page/n3/mode/2up>

MOSCHINI, Giannantonio. *Nuova Guida di Venezia (II Edizione)*. Venezia, Editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1847. P. 9 – 10. [Data de consulta: 09/07/2013]

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433003288556;view=1up;seq=1>

NIERO, Antonio. “Simbologia dotta e popolare nelle sculture esterne” dins *La Basilica di San Marco, arte e simbologia*, a cura de BRUNO BERTOLI. Venècia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1993. P. 125 – 148.

PERRY, Marilyn. *Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” Vol. XL, 1977. P. 39 - 45.

RAGONA, Antonino. *I Tetrarchi dei Gruppi porfirei di S.Marco in Venezia*. Caltagirone: Tipografia Città dei Ragazzi, 1963.

REES, Roger. *Images and Image: A Re-Examination of Tetrarchic Iconography* “Greece & Rome, Second Series, Vol. 40, No. 2 (Oct., 1993)”, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 181-200.

[Data de consulta: 07/08/2013] <http://www.jstor.org/stable/643157>

RIEGL, Alois. *Spätromische kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000 [1901, 1927].

RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992 [1901].

SANSOVINO, Francesco. *Venetia città nobilissima et singolare / Francesco Sansovino. Con le aggiunte di Giustiano Martinioni*. Venezia : Filippi, 1998 [1581]. P. 319 – 320.

SANSOVINO, Francesco. *Delle Cose Notabili Della Città Di Venetia, Libri II. Nie i quali si contengono Vsanze antiche. Habiti e vestiti ... L'Aggionta Della dichiarazione delle Istorie ...* Venetia: Appresso Felice Valgrisi, 1587. P. 66 – 69.

Sculpture. Köln: Taschen, 2010.

SEMPER, Hans. *Eine Venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum* “Zeitschrift für christliche Kunst Num. 3”, 1901. P. 80. [Data de consulta: 23/07/2013]

<http://digi.ub.uni->

[heidelberg.de/diglit/zchk1901/0054?sid=075b2334bc854faed792170773d52ebb](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zchk1901/0054?sid=075b2334bc854faed792170773d52ebb)

SIEBLER, Michael. *Arte Romano*. Köln: Taschen, 2007.

TIGLER, Guido. “Catalogo delle sculture” dins *Le sculture esterne di San Marco*. Milano: Electa, 1995.

VERZONE, Paolo. *I due gruppi in porfido di S.Marco in Venezia ed il Philadelphion di Costantinopoli*, “Palladio Nuova Serie. VIII – 1958”. Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, 1958.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989 [1764]. P. 507 – 520.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Storia delle arti del disegno preso gli antichi (Tomo Secondo)*. Roma: Stamperia Pagliarini, 1783. P. 22. [Data de consulta: 12/05/2013]
<http://archive.org/details/storiadelleartid02winc>

ZEVI, F. entrada *Tetrarchi*, a Enciclopedia dell arte antica, classica e orientale. Roma, 1965. [Data de consulta: 20/04/2013]
[http://www.treccani.it/enciclopedia/tetrarchi_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tetrarchi_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)