

**Alexandra Uscatescu**

Departamento de H<sup>a</sup> del Arte I (Medieval)  
Universidad Complutense de Madrid

*alexandra.uscatescu@ghis.ucm.es*

# /Indumentaria imperial y escenografía del poder en Bizancio (siglos iv-vi)<sup>1</sup>

- / **Resumen:** Este artículo indaga ciertos aspectos de la cultura visual relacionada con las vestiduras y el ceremonial de la corte imperial tardoantigua.
- / **Palabras clave:** Antigüedad Tardía, Estilo Colorido, Gemas, Oro, Seda.
- / **Abstract:** This paper is focused on some aspects of the visual culture related to cloths and ceremonial of the Late Antique Imperial Courts.
- / **Key Words:** Coloured Style, Gems, Gold, Late Antiquity, Silk

Seda, oro, gemas y color, cuatro elementos que evocan las vestiduras y el ceremonial tardoantiguo (siglos IV-VIII). Los mosaicos, los marfiles, los escasos iconos conservados, las miniaturas de los códices e incluso la vajilla argéntea, distribuidos a lo largo de todo el antiguo Imperio romano, ayudan a completar esa imagen fragmentaria que se tendría, si únicamente se contara con el testimonio de los tejidos. Las tendencias cromáticas y táctiles de la poesía coetánea evocan unos valores compartidos entre el arte y la literatura haciendo que el famoso verso de Horacio, *ut pictura poesis*, cobre una renovada fuerza<sup>2</sup>. Si el diálogo entre arte y literatura es una constante en la historia del arte, para el caso de la producción artística de la Antigüedad Tardía es una realidad incontestable.

Precisamente, esos testimonios coinciden en resaltar numerosas y relevantes concomitancias entre la vestimenta imperial y los hábitos escenográficos, y no sólo en el uso de cortinajes como nos indica el historiador Amiano Marcelino (siglo IV), sino en el empleo de sedas multicolores y bordados llamativos. Las salas y patios de los palacios imperiales se adaptan deliberadamente a lo teatral, con el emperador como principal actor, velado y desvelado por el uso de cortinajes. La teatralidad y la repetición de modelos es algo que observó el historiador Gibbon (siglo XVIII) y que se aprecia ya desde época republicana<sup>3</sup>, una teatralidad espléndida que aumenta en época del emperador Diocleciano (245-311): todo el Estado es una gran representación teatral y, como en el teatro, requería de la presencia de público<sup>4</sup>. Desde la Tetrarquía se observa una creciente retórica de la teatralidad: una correspondencia entre eventos reales y

valores escénicos. Las intrigas cortesanas son *fabulae* (dramas) y no debe resultarnos extraño, pues el público romano está acostumbrado al gesto exagerado, a la pantomima; incluso a las ejecuciones teatralizadas en el anfiteatro<sup>5</sup>. Para MacMullen es la pasión por el espectáculo la que explica esa similitud, más allá de la condena del teatro en el Concilio in Trullo de 692<sup>6</sup>. La corte imperial romana, tal y cómo era ya un hábito en el teatro, a partir del siglo IV comienza a con-

figurar un código semiótico que será mucho más fuerte en la sede oriental y que terminará desembocando en la norma que Constantino VII Porfirogeneta fija en su obra *De Ceremoniis* (956-959), un recopilatorio donde se establece el uso del vestido justo para cada ocasión, junto con una serie de accesorios que señalen el rango exacto del personaje<sup>7</sup>. El vestido de cualquier sociedad humana forma un código que identifica a quien lo lleva: indica rango, riqueza, sexo, profesión



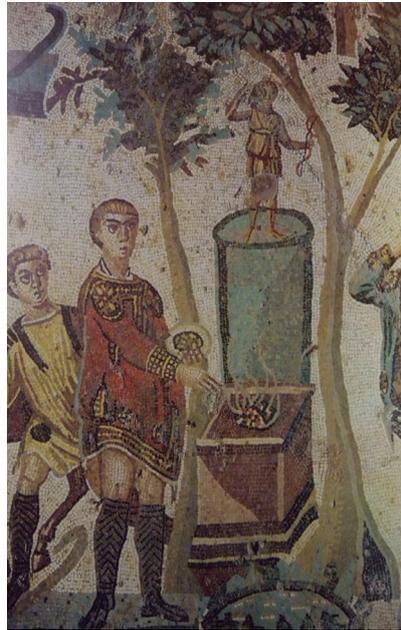
y procedencia geográfica<sup>8</sup>.

El cambio de moda y la ruptura parcial de los hábitos indumentarios alto-imperiales, de las túnicas y capas lisas, o todo lo más como las túnicas laticlavas de dignidad senatorial o las angusticlavas del orden ecuestre, parece que se puede situar a partir de finales del siglo III. La antigua vestimenta se basaba en la superposición de piezas rectangulares (túnicas) y capas curvas (*togae*): el vestido tradicional romano. La ropa se tejía de una sola pieza y los ajustes se realizaban mediante fibulas. A partir de finales del siglo III, las austeras túnicas laticlavas comenzaron a embellecerse con tiras decoradas (*clavii*), le siguieron las cómodas túnicas *manicatae* (con mangas) y los apliques circulares (*orbiculi*) o cuadrados (*segmenta*) sobre túnicas y capas. Pero esa costumbre de coser insignias en la ropa no era nueva pues en la Italia prerromana se remontaba a los sacerdotes salios<sup>9</sup> El *pallio* griego comenzó a verse también decorado con unos enigmáticos símbolos que remiten a letras griegas, unas tiras en forma de «L» invertida, llamados *gammadion*, que muestran los santos y mártires de la Rávena del siglo V. Entre los siglos V-VI, por ejemplo, aparece un nuevo adorno, el *tablion*, refuerzo de forma rectangular que solía disponerse sobre el extremo de la capa o clámide; su origen es militar, pero pronto fue adoptado por los emperadores y obviamente los santos-soldado, tal y como aparecen en algún icono de Monte Sinaí del siglo VI (Fig. 1)<sup>10</sup>.

En la página anterior:

**Fig. 1. Icono de la Theotokos.**

*Monasterio de Santa Catalina, Monte Sinaí (siglos VI-VII), Egipto*



**Fig. 2 . El sacrificio del dominus.**

*Detalle del mosaico de la Villa del Casale, Piazza Armerina (inicios siglo IV):*

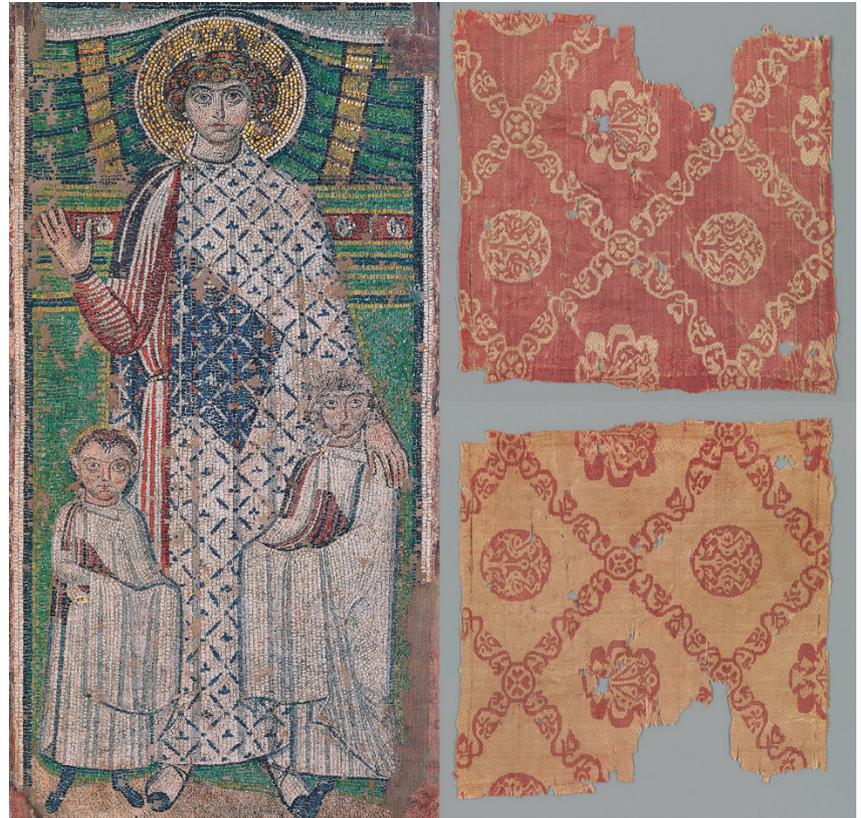
La división administrativa del imperio por parte de Diocleciano y la institución de la Tetrarquía, caracterizada por el ir y venir de los coemperadores y sus césares, lejos de regionalizar los usos indumentarios trajo consigo una homogenización, una *koiné* en la vestimenta de la clase alta (*honestiores*) y su siervos, tal y como aparece reflejado en las artes visuales en cualquier punto del Imperio (Fig. 2)<sup>11</sup>. La fundación de la nueva capital imperial en Bizancio, en 324, tuvo otras consecuencias de mayor trascendencia histórica, pero también supuso una cierta orientalización de algunas de las costumbres milenarias del Mediterráneo occi-

dental; entre estos cambios de hábitos, se encuentra una transformación del gusto por los tejidos brillantes y la variedad cromática muy acentuada. Si en el siglo IV las decoraciones se limitan a las tiras y tondos circulares, en el siglo VI, la totalidad de la superficie de las túnicas y capas se ven desbordadas por motivos decorativos: animales fantásticos, roleos vegetales (Fig. 3). Un tipo de tejido originario de las provincias orientales en contacto más intenso con Persia, pero que mantiene su propia idiosincrasia fundiéndose con los usos tradicionales romanos (por ejemplo, estatua de Sanatruq I de Hatra, ca. 150-250)<sup>12</sup>.

Por lo que a la nomenclatura se refiere, buena parte de los nombres de las vestiduras del Imperio Romano Oriental son heredadas de Roma<sup>13</sup>: el *sudarium*, una especie de pañuelo elaborado con bordados. El *contabulum*, un paño bordado, delicadamente plegado que envuelve el cuerpo. El clásico *pallio* o capa rectangular griega, más cómodo que la tradicional toga romana. El superhumeral que podía llevar incluso apliques de joyas y vidrios de colores y cuyo uso femenino estaba restringido a la emperatriz (un medio iconográfico bastante útil para reconocer la dignidad del cargo). Todos estos elementos los encontramos en época tardoantigua y se desarrollarán ampliamente en el ceremonial bizantino cortesano medieval (Fig. 4).

**Fig. 3. San Jorge y dos niños.**  
Mosaico del presbiterio de la iglesia de San Demetrio de Tesalonica (Siglo VII). Comparado con un fragmento de samito de Akhmim, antigua Panópolis (siglos VI-IX).

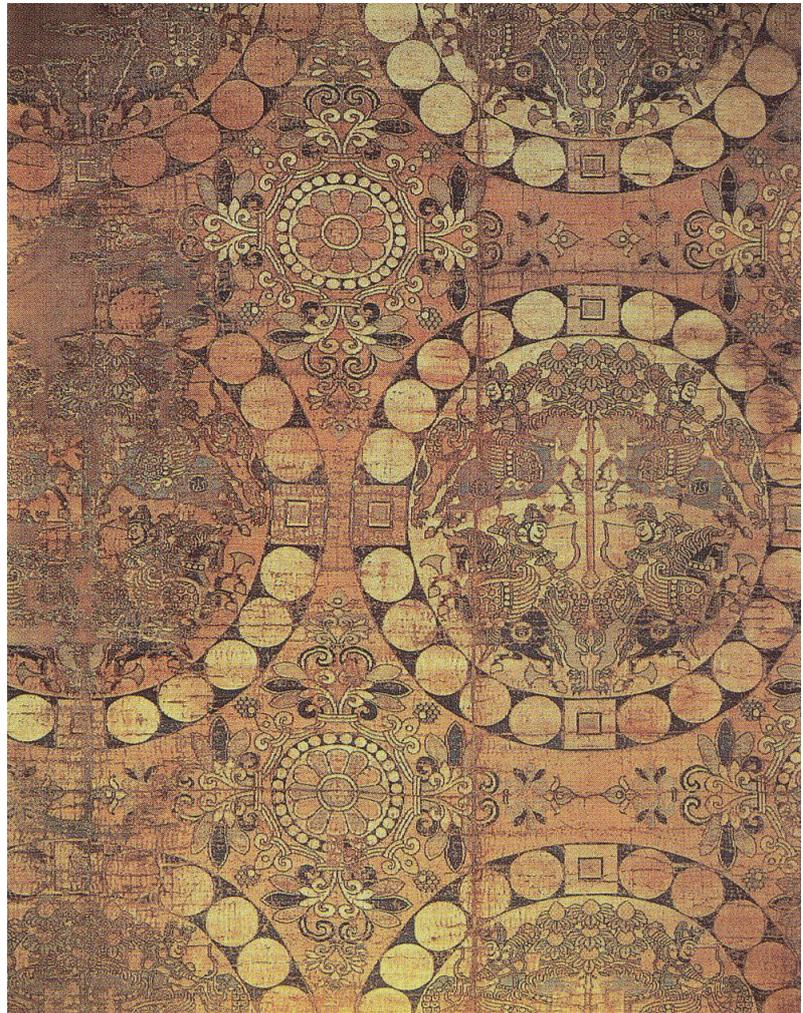
*Metropolitan Museum, Nueva York*



**Fig. 4. Mosaico del presbiterio de la iglesia de San Vital de Rávena, ca. 540-547, detalle del cortejo de la emperatriz Teodora.**

## Seda

La seda es una vieja conocida del Imperio romano, sobre todo cuando Roma logra expulsar del poder a los reyes seléucidas y ptolomeos, incorporando sus territorios como nuevas provincias imperiales. Los mercantes romanos se surcan el mar Rojo hasta el Océano Índico; el antiguo camino del Rey, desde Aila (Aqaba) hasta Palmyra, enlazando con la antigua Ruta de la Seda. Actualmente, ha quedado demostrado que este comercio era bidireccional, los romanos exportaban los productos mediterráneos envasados en ánforas (aceite y vino) que se han localizado en toda la costa de India<sup>14</sup>, y en China se encuentran piezas de vidrio romano. Como contrapartida, en Palmyra se encuentra seda china<sup>15</sup>, así como en Colchester (Gran Bretaña). La presencia de sedas comienza a menudear en Roma desde el siglo I, cuando los romanos de clase alta comenzaron a adornar sus togas y túnicas de lino blanco con bandas coloreadas y orlas en tejido de seda. En el año 16, el Senado romano emitió una ley que restringía el vestido de seda entre la nobleza masculina: reducción del dispendio, así como una crítica al afeminamiento de la nobleza romana<sup>16</sup>. El propio Calígula eludió la prohibición de su tío Tiberio y se presentó en público vestido de seda<sup>17</sup>. Ya en el siglo I comienza a acuñarse un tópico literario, cuyo primer síntoma es la queja de Plinio sobre que los romanos considerasen a la toga un traje pesado, y prefirieran los vestidos de seda<sup>18</sup>, tópico que va a perpetuarse en el pensamiento “Orientalista” que se mantiene en la idea de que toda vestimenta elaborada proviene de Oriente, que presupone blandura de carácter por parte de sus usuarios y que refleja políticamente el despotismo oriental<sup>19</sup>. Pues bien, ese *topos* se origina ya en la Roma del siglo I. Las sedas chinas eran densas y para adecuarse al gusto romano se tenían



que destejer en los talleres occidentales, aligerándolas para convertirlas en las famosas telas translúcidas de Cos que alaba el poeta Horacio, como la que luce la pantomima del marfil de Tréveris (siglo VI)<sup>20</sup>. Esto es algo que conocían perfectamente los chinos. En el *Weilue* (ca. 239-265, relato de la Dinastía Wei de Yu Huan) se dice: “los colores de las telas romanas son más brillantes que cualquier tela manufacturada en los países del océano índico. Siempre obtienen un beneficio consiguiendo las telas lisas y gruesas de seda de China que des-

**Fig. 5. Seda de la dinastía Tang. Templo Horyu-ji, Nara.**

*Japón (Siglos VII-VIII).*

tejen para realizar telas decoradas de seda extranjera”. El proceso debía encarecer la pieza pues en el edicto de Diocleciano (*Edictum de pretiis rerum uenaliū*, 296-304), una libra de seda teñida de púrpura vale doce veces el costo de



una libra de seda cruda. Esta re-manufactura también explicaría el fenómeno de circularidad cultural con la introducción de motivos occidentales dentro de los repertorios tradicionales chinos. Por ejemplo, el ecléctico repertorio de la dinastía Tang: tejido del templo Horyu-Yi, Nara, Japón, siglos VII-VIII (Fig. 5)<sup>21</sup>. O en las propias telas sasánidas, como se ve en un fresco de Samarcanda datado en el siglo VII con una muestra del estilo medallón propiamente romano, transmitido a Oriente y mezclado con elementos mitológicos persas como el Senmurv (Fig. 6).

Ese alto precio y exclusividad explicaría la rápida aceptación del uso de vestidos de seda por parte del emperador y su corte, como marca social de prestigio. Es difícil valorar la noticia que Procopio ofrece sobre los dos monjes llegados de India que aconsejaron al emperador Justiniano dejar de comprar seda a los enemigos persas, puesto que ellos mismos venían de Serinda, donde habían aprendido el secreto de la seda y habrían sacado los huevos de gusanos, escondidos en unas cañas huecas<sup>22</sup>. Ficción o no, lo cierto es que éste es un buen comienzo para la industria de la sericultura en el Mediterráneo, tras siglos de monopolio oriental, a mediados del siglo VI.

Las características intrínsecas del brillo proverbial de la seda, que enfatiza el colorido de las telas, hacen que también sea un elemento preciado en

otros ámbitos como en los espectáculos multitudinarios; por ejemplo, en los distintivos de los miembros de las distintas facciones del circo imperial (Fig. 7), que a partir del siglo V pasan también al teatro y al anfiteatro: la primera prueba de la existencia de facciones en el teatro, es la presentación de bailarines con los cuatro colores de las facciones — verde, azul, rojo y blanco — en Constantinópolis y otros ámbitos donde la visibilidad es algo primordial<sup>23</sup>, de ahí que las banderas e insignias militares estuvieran fabricadas en seda: una inscripción en el Muro de Adriano, en Escocia, conmemora a un mercader palmireno que residía allí e importaba banderas de seda china<sup>24</sup>.

**Fig. 6. Detalle de un fresco de Samarcanda (siglo VII).**



Fig. 7. Dos uenatores de los rojos y verdes, detalle del mosaico del Gran Palacio de Constantinópolis (siglos V-VI).

## Recamados áureos y *ekphraseis*.



La costumbre de recamar las telas reales no es nueva<sup>25</sup>. Una de las piezas más antiguas conservadas corresponde al tejido recamado que cubre las cenizas de la mujer enterrada en la antecámara de la tumba del rey Filipo II de Macedonia, 336 a.C.<sup>26</sup>. Los recamados del tardo-imperio adquieren tal virtuosismo que los bordados, sobre todo los narrativos, son arte en miniatura. Salvo la clámide de la emperatriz Teodora en el mosaico del presbiterio de San Vital (540-547), no conservamos físicamente ninguna de estas telas. La representación de la emperatriz marca un cambio con respecto al gusto drapeado y etéreo de épocas pretéritas, la imagen de Teodora muestra un gusto por el color y ornamento de su vestidura, el tejido cae recto, no se ajusta al cuerpo. Es una vestidura profundamente masculina, únicamente la profusión de joyas de su tocado y su *patagium* la feminizan<sup>27</sup>(Fig. 4).

Hecha esta excepción, el resto de la información del contenido temático de los bordados procede de los poetas de corte y maestros de retórica coetáneos, especialmente de las *ekphraseis* de Claudiano y Sidonio Apolinario (siglo V), obviamente estas descripciones poéticas podrían ser más ficticias que reales, pero este tipo de recreación retórica suele apoyarse en la realidad visual circundante. Por otro lado, se advierte el alto nivel de elaboración de esos vestidos y la importancia que

asumen en las ceremonias. Los tejidos hallados en el valle del Nilo y conservados allí, gracias a su clima extremadamente seco, nos mostrarían el reflejo popular de esos vestidos figurativos.

El manto tejido por la diosa Minerva con ocasión del consulado de Estilicón en el 400, muestra de su ambición dinástica, es alabado por el poeta Claudiano<sup>28</sup>. No yerra Roberts, al considerar que Claudiano es deudor de la descripción de Virgilio del escudo de Eneas (*Aneid. 8*), porque tanto el manto como el escudo están fabricados por una divinidad y ambos son proféticos en contenido<sup>29</sup>. En el manto de Estilicón aparece el palacio bordado, el parto de su hija María casada con su primo, el emperador Honorio, en 398, profetizándole que su nieto guiará el mundo y su abuelo materno, Estilicón, le enseñaría a hacerlo. En la descripción fantástica del bordado llegan a aparecer también la princesa Gala Placidia (hija de Teodosio) que se ve casada con Euquerío, aunque finalmente la historia nos indica que se unió en matrimonio con el godo Ataúlfo. Escenas similares aparecen

**Fig. 8. Tejido con episodios de la vida del rey David, Egipto**

(Siglos VII-VIII). Museo del Hermitage, San Petersburgo (DB 11641).

en vasijas y telas que muestran la infancia de dioses y héroes, incluso personajes bíblicos son susceptibles de ver la historia de su vida bordada en telas (Fig. 8). En palabras de Roberts: la descripción poética no está interesada en la realidad documental. Puede exagerar y distorsionar, pero esa distorsión tiende a enfatizar en el objeto descrito exactamente aquellas cualidades que el observador de la Antigüedad Tardía era más propenso a admirar. La fantasía adopta la forma de una intensificación de los rasgos de la práctica contemporánea. En la Antigüedad Tardía el arte y la literatura deben exceder la naturaleza.

La toga que Araneola borda para el consulado de su padre Magno de Narbona (460), nos es descrita por Sidonio Apolinar: es un tejido rígido por el bordado de oro y las escenas de matrimonios antiguos famosos parece más apropiada para un epitalamio que para una capa consular<sup>30</sup>. Otro ejemplo sería la descripción de Coripo del manto que ofreció Justino II en las exequias del emperador Justiniano, con un bordado que mostraba a los bárbaros sometidos, con la serie completa de las hazañas de Justiniano, como vencedor en el centro de la capa, pisando el cuello del tirano vándalo<sup>31</sup>. El *topos* de los bárbaros sometidos remite al díptico Barberini<sup>32</sup> (Fig. 9).

La *trabea* como sinécdoque de consulado es un recurso reiterativo en la poesía contemporánea, y físicamente es un soporte ideal para los pesados recamados en oro<sup>33</sup>. La *trabea* es una pieza de tela estrecha y colorida que contrasta con la toga blanca. Se vincula con la *trabs* ceremonial usada por los reyes romanos (posiblemente descendiente de la *tebenna* etrusca). Desde época republicana es la vestimenta propia de los cónsules, pero hasta ahí todo parecido con la *trabea* tardoantigua, que se termina de convertir en el soporte ideal para la decoración, como nos muestran los dípticos consulares de los siglos V-VI. La *trabea* es una vestimenta propiamente masculina que Claudiano contrasta con la feminidad del eunuco Eutropio<sup>34</sup>. El peso de la *trabea* hace hundirse a Eutropio y se la coloca un pequeño esclavo para divertir a los invitados<sup>35</sup>.

En ocasiones, la imagen imperial se une a las insignias consulares: Graciano regala al cónsul Ausonio (379) una *trabea* con el retrato del abuelo de su esposa, el emperador Constancio

(337-361)<sup>36</sup>. Lo excepcional de este regalo es que esté bordado con el retrato del emperador anterior (propaganda dinástica explícita). La decoración de este tipo de *trabea* queda asegurada por la imagen del cónsul Areobindo en el díptico de marfil de Cluny, fabricado en Constantinópolis, en 506<sup>37</sup> (Fig. 10). Otro ejemplo de *trabea* consular profusamente decorada se observa en la copia renacentista del vestido del César Galo en el calendario de Filocalo del año 354

(Ms Barb. Lat. 2154, fol. 14, Biblioteca Vaticana)<sup>38</sup>.

Este uso correspondería a la cita de algo ausente o la afirmación de su lealtad o afición, caso de la familia de Macriano que mostraba la gran admiración que profesaba por Alejandro Magno, llevando su efigie bordada en túnicas y capas como nos relata Trebelio Polión: *“La imagen de Alejandro Magno de Macedonia aparecía siempre labrada en las prendas y en los anillos de los*



**Fig. 11. Camafeo del triunfo de Licinio (siglo IV).**

*Bibliothèque Nationale de France, Paris.*

hombres y en las diademas, brazaletes, anillos y todo tipo de adornos en las mujeres; la costumbre se observaba hasta tal punto que aún hoy se conservan en esta familia túnicas, cinturones y capas de mujer que muestran el retrato de Alejandro con bordados de diversa confección”<sup>39</sup>. Pero también esa imagen imperial puede irradiar poder pues es la *sacra laurata*, el *sacer uultus*<sup>40</sup>. Su llegada a la ciudad es como un *aduentus* imperial, incluso se le otorga la *proskynesis* como sometimiento ritual. En el ejército, el retrato del emperador se fija en el asta del estandarte<sup>41</sup>, es la imagen que aparece en el camafeo de Licinio con un busto doble en el *uexillum*<sup>42</sup> (Fig. 11). La imagen imperial en tela también es poderosa; reemplaza al emperador en las salas de tribunal, permite juzgar delitos en su nombre, como los *uexilla* que flanquean a Pilatos en el Evangelionario de Rossano (fol. 15-16)<sup>43</sup>. La imagen de los emperadores, Justiniano y Teodora también se hace permanentemente visible a través de telas que decoran Santa Sofía: “En otras telas, a los emperadores unidos puedes hallar, en un sitio, por mano de María portadora de Dios, en otro, por mano de Cristo Dios; y todo por los hilos del huso y el esplendor de la urdimbre de hebras de oro centellea”<sup>44</sup>.

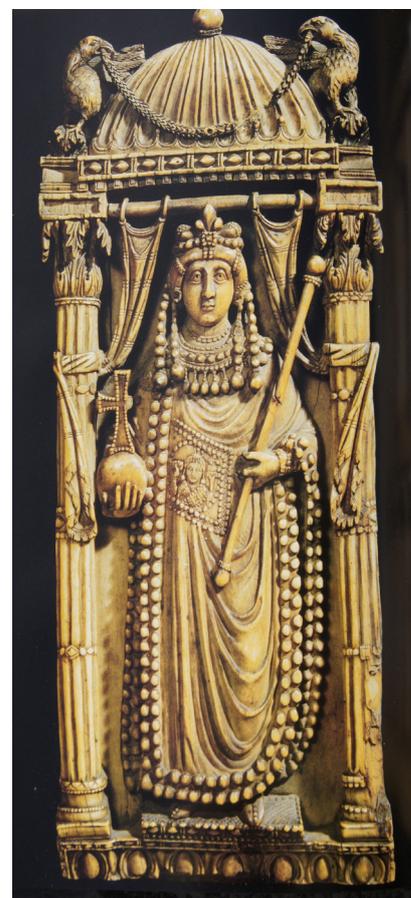
La emperatriz Ariadna aparece en dos dípticos de marfil sujetando los símbolos del poder cósmico del emperador: el orbe crucífero y el cetro imperial (Fig. 12). El contexto es civil

pero lleva la *clámide* con el *tablion* bordado con la imagen del emperador sosteniendo la *mappa*, signo inequívoco del comienzo del consulado, el primero de enero, con la inauguración de los juegos del hipódromo imperial. Teniendo en cuenta que la emperatriz viuda de Zenón es la vía de legitimidad de Anastasio I (491-518), creo que cobra especial relevancia esa imagen imperial bordada<sup>45</sup>.



**Fig.10. Díptico de marfil de Aerobindo, Constantinópolis, 506.**

*Museo de Cluny.*



**Fig. 12. Díptico de marfil de la emperatriz Ariadna (finales del siglo V).**

*Museo del Bargello, Florencia.*

En la página 26

**Fig. 9. Díptico de marfil Barberini (siglo VI).**

*Museo del Louvre.*

Ibn Jaldún (siglo XIV) señala: “Los reyes extranjeros antes del Islam realizaban estos bordados con figuras de reyes y con sus efigies, o con otras imágenes y dibujos especialmente creados para ello. Los soberanos del Islam cambiaron aquel uso y escribieron sus nombres junto con otras palabras de buen augurio o de la alabanza a Dios. Esto fue así en las dos dinastías, la omeya y la abbasí, como manifestación de poder y suntuosidad”<sup>46</sup>. Y eso que en la Arabia preislámica encontramos ese tipo de figuraciones de bustos, como en Qaryat al-Fau (Fig. 13)<sup>47</sup>.

Hasta hace relativamente poco tiem-



**Fig. 13. Fragmento de tejido de Qaryat al Fau (Siglos III a.C.-I).**

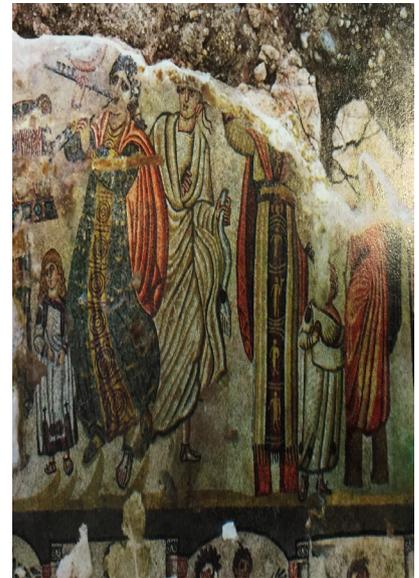
Museo de Arqueología de la Universidad Rey Saud (182 F 8), Riyad, Arabia Saudí.



**Fig. 14. Recamado de los Magi, detalle del mosaico de San Vital de Rávena (ca. 540-547).**

po, los *magi* de la clámide de Teodora eran los únicos bordados en oro que se conocían representados en mosaico (Fig. 14). En el reciente hallazgo musivo de la villa de Noheda (Cuenca) datado en época teodosiana (fin siglo IV) cuyo tema central gira en torno al teatro, con figuras de tamaño natural, pueden mostrar con detalle ese tipo de brocados dorados figurativos en multitud de detalles (Fig. 15).

La diosa Minerva lleva bandas con figuras relacionadas con su propia historia o las ménades que acompañan al triunfo de Dionisos en el borde de su vestido<sup>48</sup>. Este tipo de bordados evocan los versos del poema del Rapto de Proserpina de Claudiano con la representación de la isla de Delos flotando en un mar de oro<sup>49</sup>, el nacimiento del Sol y la Luna o la descripción del manto del río Eridano con el carro flameante de Faetón<sup>51</sup>.



**Fig. 15. Detalle del recamado del traje de la Tragedia del mosaico de Noheda.**

Cuenca, finales del siglo IV.

Sin embargo, los tejidos conservados proceden de la vestimenta más popular localizada principalmente en Egipto, con una predominancia de motivos geométricos y vegetales. Muchos son patrones apotropaicos, como entrelazos y laberintos, unos temas que suelen proteger los umbrales arquitectónicos, pero también los invisibles o simbólicos. Los demonios quedan fascinados por ese tipo de diseño y se pegan como los insectos en la miel, y son disuadidos de ejercer su malevolencia. En griego *katadeo* significa atar físicamente y atar entre conjuros y encantamientos<sup>52</sup>. Los nudos confunden al maligno por lo tanto son protectores y no solo aparecen en los tejidos, en los *orbiculi* de las túnicas en las partes correspondientes a las articulaciones (hombros y rodillas), sino que también los encontramos en los mosaicos, en la piscina bautismal del antiguo Diakonicon-Baptisterio del santuario de Monte Nebo tenemos un ejemplo similar con los nudos protegiendo el acceso y la salida de la pila bautismal del neófito<sup>53</sup> (Fig. 16).

La popularidad de los tejidos históricos se ejemplifica en la ostentación que se hacían de ellos, así lo trasmite Amiano Marcelino (siglo IV): “*intentan mantenerlos en alto con ambas manos y los hacen ondear agitándolos a menudo con la mano izquierda, de modo que llame particularmente la atención la decoración de hilos multicolores recamados con imágenes de animales*”<sup>54</sup>. Pero eso también fue objeto de crítica por parte de algunos eclesiásticos, como Teodoreto de Ciro, quien a finales del siglo IV se hace eco de esa costumbre rechazable, junto con las artes que la producen: recamados de oro, ropas púrpura, telas con figuras bordadas, los caros mantos multicolores con costosas figuras teñidas también de púrpura<sup>55</sup>; o la



**Fig. 16. Detalle del mosaico del antiguo Diaconicon-Baptisterio de Monte Nebo.**

*Jordania, ca. 531*

crítica del obispo Asterio de Amaseia, quien e inicios del siglo V ridiculiza la moda contemporánea: “*Han inventado un bordado vano y curioso que, mediante el entramado de urdimbre y lana, imita la calidad de la pintura y representa en las prendas las formas de todo tipo de ser viviente, y así crean para sí mismos, sus esposas e hijos vestidos de alegres colores decorados con miles de figuras [...] cuando salen a la calle vestidos de esa manera, a todos con quienes se topan les parecen paredes pintadas. Los rodean los niños que se rien entre sí y apuntan con su dedo a las imágenes de las prendas [...] podéis ver leones, leopardos, osos, toros y perros, bosques y rocas, cazadores y, en fin, todo el repertorio de pinturas que imita la naturaleza [...] Los más religiosos entre ricos, una vez escogido un pasaje de los Evangelios, lo*

*llevan a los tejedores – quiero tener a nuestro Cristo junto a todos sus discípulos y cada uno de los milagros relacionados. Podéis ver la boda en Galilea con las jarras de agua, el paralítico llevando su litera a los hombros, el ciego curado mediante el barro, la mujer con hemorragia agarrando el borde del vestido de Cristo, la pecadora cayendo a los pies de Jesús, Lázaro volviendo a la vida desde su tumba. Al hacer esto se consideran piadosos y que los ropajes que visten agradan a Dios. Si aceptan mi consejo, deberían vender esas ropas y honrar a las imágenes vivas de Dios [...]*”<sup>56</sup>.

## Vestidos gemados y regalia imperial

Hasta época tardoantigua, el uso de gemas y joyas estaba reservado a la mujer. Concretamente, las joyas cosidas sobre el vestido era una de las prerrogativas del emperador, junto al empleo de un determinado tipo de púrpura de tono intenso. Así se entiende el peso de la *trabea* que lleva el emperador Honorio en su consulado, decorada con piedras indias, esmeraldas, oro hispano, perlas marinas: “[...] eras llevado en alto por entre tus tropas vestidas de blanco y la juventud escogida llevaba la carga divina en sus brazos [...] Así acostumbra Menfis a sacar a sus divinidades en público. Sale la efigie del santuario [...] Tu áureo trono es llevado sobre los cuellos de los jóvenes y el nuevo ornato hace más pesado al dios. Las piedras indias adornan en relieve tu vestimenta y preciosas hileras de esmeraldas verdean prolongadas [...] Y no fue suficiente en tal tejido la simple hermosura; la aguja aumenta su mérito y tiene vida la obra bordada con hilos de metal. Abundante jaspe vivifica los adornos y las perlas de la Nereidas respiran variadas figuras”<sup>57</sup>. La retórica de Claudiano no es fantasía, pues cabe recordar que en la corona votiva de Recesvinto (672), del tesoro de Guarrazar, se llegó a determinar la presencia de zafiros procedentes de Sri Lanka<sup>58</sup>. Este tipo de coronas, herederas de las coronas metálicas que se otorgaban a los ganadores de diversos concursos organizados con motivos de festividades del calendario romano, nada tienen que ver con la posterior ceremonia de coronación que no se documenta hasta el siglo VI, cuando se constituye una ceremonia eclesiástica presidida por el patriarca de Constantinópolis. Estas coronas son, sencillamente, coronas votivas que pendían de las vigas de las iglesias, como reflejo del *aurum coronarium*, un medio de tesaurización tardoantigua, según Arce, una tasa o impuesto pagado por las provincias<sup>59</sup>.

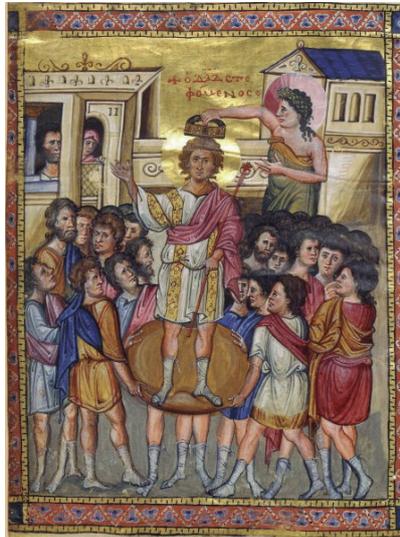


Fig. 17. La coronación del rey David. Salterio de París, siglo X (Ms. Gr. 139, fol. 6v).

Bibliothèque National de France, Paris.

Por tanto, la investidura imperial no comporta la corona. Desde 285 se impone como *regalia* la diadema flexible con piedras o sin ellas sujeta a la nuca. Isidoro de Sevilla (siglo VII), indica que el emperador llevaba el *stemma* de oro, rígido y con perlas y gemas, con una gran piedra de color rematado en una cruz y adornada con pendientes móviles tras las orejas<sup>60</sup>.

Por desgracia, no hay ni una sola imagen del ascenso al trono, que en la Antigüedad Tardía equivale a la elección del nuevo emperador mediante la proclamación por parte del ejército, la co-optación por un emperador senior (método dinástico) y el consentimiento humano o divino. Desde el siglo III, la mayoría de los emperadores eran aclamados por el ejército. El antecedente de esta ceremonia nos es transmitido por Amiano Marcelino, en la figura del emperador Juliano (agosto de 361), elevado sobre un escudo y coronado con un torques por el *hastatus* Mauro (Amm. 20.4.18)<sup>61</sup>. Posiblemente, el torques bárbaro, popular dentro

del multiétnico ejército romano por su propia forma circular, fuera un buen sustituto de la habitual diadema o *stemma*. Hasta mediados del siglo V no habrá un ceremonial tipificado definido para el caso de León I (457), la primera ascensión descrita en el Libro de Ceremonias: primero se le impone la diadema, seguida de la coronación militar con el torques. A partir de finales del siglo VI, se eliminará la ceremonia del torques, quedando únicamente la diadema que imponía el patriarca de Constantinópolis, primero en el hipódromo y después en Santa Sofía<sup>62</sup>.

El paralelismo de la figura del emperador y reyes del Antiguo Testamento llenan ese vacío visual y nos muestran al rey David con un atuendo muy similar al emperador Justiniano en los mosaicos de Rávena, pero también en la imagen más tardía, dentro de la tradición clásica, mostrada por el salterio de París donde la *stemma* ha sido sustituida por una corona gemada (Ms Gr. 139, fol. 6v)<sup>63</sup> (Fig. 17). La más detallada descripción de la vestimenta imperial nos la ofrece Coripo

en la persona de Justinio II (565-578): *“El príncipe avanza y viste sus piadosos miembros con una túnica, cubriéndose con un vestido dorado con el que resplandeció en todo su esplendor y despidió su luz que disipaba las oscuras tinieblas aunque aún no se había mostrado el sol en el cielo. Sus pies resuenan con el purpúreo y brillante coturno; ató sus regias piernas con cintas escarlatas – obra de cuero persa, teñido con la púrpura campana – con las que suele el emperador romano en su victoria pisar a los tiranos sometidos y doblegar el cuello de los bárbaros. Eran apreciadas por su color rosado de sangre, alabadas por su tono púrpura y fueron escogidas por su tacto suavísimo para los sagrados pies. Sólo a los emperadores, bajo cuyas plantas hay sangre de reyes, es apropiado utilizar esta indumentaria; [...] Un resplandeciente cinturón, cuyo brillo irradiaba su noble pedrería y oro fundido, ceñía sus regios costados y un divino vestido le caía, sujeto desde el pecho, suelto hasta la rodilla, blanco con una lujosa orla. Un manto de brillante púrpura se extendía sobre sus reales hombros que, recamado de oro resplandeciente, vencía a la luz cuando el príncipe mostraba su diestra. Un broche dorado sujetaba con su curvo mordisco los bordes que unían y sobre los eslabones de sus cadenas brillaba la pedrería, gemas que otorgó la feliz victoria en la guerra contra los getas y que Rávena benévolo devolvió a los emperadores y trajo Belisario de la corte vandálica”<sup>64</sup>.*



**Fig. 18. El retrato de Teodorico, San Apolinar el Nuevo.**

*Rávena, ca. 493-526*

La imagen de los príncipes bárbaros tampoco difiere tanto: el emperador es el modelo a seguir. Así Ennodio describe al rey ostrogodo Teodorico con la insignia imperial, con su púrpura gemada y su cabeza adornada por el cabello propio de los reyes germanos<sup>65</sup>. En la imagen de San Apolinar el Nuevo de Rávena, la diadema, la clámide, la fibula y el fondo dorado habrían sido añadidos por el arzobispo Agnello quien, a mediados del siglo VI cuando la iglesia fue re-consagrada a San Mar-

tín de Tours, borró las huellas de su pasado arriano. Pues hay que recordar que la inscripción original del ábside indicaba que Teodorico había construido esa iglesia<sup>66</sup> (Fig. 18).

Tampoco la vestimenta imperial parece ser hereditaria, al menos esto es lo que se deriva de la docu-

mentación escrita. En relación a las exequias del emperador Constantino, Eusebio de Cesarea dice que sobre la urna de oro que contenía el cuerpo del emperador, se dispuso la púrpura y la diadema imperial<sup>67</sup>. La misma imagen que describe Coripo para el caso de Justiniano (565).

## Púrpura y estilo colorido

Durante la Antigüedad Tardía, la visualización se hace en términos cromáticos. Los medios técnicos de las tintorerías imperiales dan testimonio de la capacidad colorística, en la que concurren distintas sustancias tintóreas, tanto locales como importadas (por ejemplo: el color azul se obtenía de la indigotina o del auténtico índigo importado de India<sup>68</sup>). Sidonio Apolinario describe las togas llenas de adornos coloreados (1 enero de 468)<sup>69</sup>. Del mismo modo, el traje teatral propio de Dionisos, el poikílon es multicolor. En el mosaico africano de Sousa, la musa Melpomene que acompaña a Virgilio, lleva un traje similar, prueba de la dramatización de pasajes de la Eneida, según Lancha<sup>70</sup> (Fig. 19). La misma vestimenta que lleva la musa Euterpe en el mosaico de la villa tardoantigua de Torre de Palma, en Portugal<sup>71</sup>.

La legislación imperial (*Cod. Theod.* 15.7.11-13, de 393-394) permitía a los actores usar sedas multicolores y joyas de oro, pero no llevar sedas bordadas o tejidos enriquecidos con oro o un tono particular que bajo cierta luz se asemejase al color púrpura. Las leyes tardoantiguas prohíben específicamente a las actrices disfrazarse de monjas o asemejarse a los miembros de la casa imperial<sup>72</sup>.

Muchos cristianos adoptan el color blanco (símbolo de pureza bautismal) o el negro (no muestra la suciedad), la negación del color, como vestimenta propia, asimilando la costumbre de los pobres que sólo podían tener un vestido y escasas posibilidades de limpiarlo (*Vida de Olympia*, 13)<sup>73</sup>. Cesáreo de Arles (470-540) prohíbe tanto el negro como el blanco. Lo blanco por simple, en contraste con los poikilia que son elaborados y multicolores. En este sentido, para

san Ambrosio de Milán (340-397), la capa multicolor de José es un símbolo proverbial de sus múltiples virtudes<sup>74</sup>.

La vestimenta en la Antigüedad Tardía alcanza un alto valor que implica su inclusión como moneda de cambio: Alarico, durante el Saco de Roma (410), exige túnicas de seda a las autoridades romanas<sup>75</sup>. Pueden ser también objeto de regalo; el emperador Justino I (518-527) que en-

vía al rey de los lazoes una clámide y una túnica<sup>76</sup>. O donaciones eclesásticas: Sosiana, viuda de un *cubicularius*, ofrece a la Iglesia ropas de seda bordadas, ropa de altar y velos (Juan de Éfeso, *Vidas de los Santos Orientales*, 55, ca. 507-586)<sup>77</sup>. Un valor que veremos que se mantiene en el Testamento de Alfonso II (noviembre 812), en el que las telas otorgadas a la catedral de Oviedo superan en número los tesoros de oro y plata<sup>78</sup>.



**Fig. 19. Mosaico de Virgilio y las musas. Casa de Virgilio, Sousa, Túnez (¿inicios del siglo III?).**

*Museo Nacional del Bardo.*

## Bibliografía

- AIGALLON, J.J. (ed.) (2008): *Roma e i barbari*, Roma, Skira.
- AL-TAYEB AL-ANSARI, A.M. (2010): “Qaryat al Fâw”, en A.I. Al-Ghabban, B. André-Salvini, F. Demange, C. Juvin y M. Cotty (eds.), *Routes d'Arabie. Archéologie et Histoire du Royaume d'Arabie Saoudite*, Paris, Louvre éditions, pp. 310-363.
- ANDRONICOS, M. (1984): *Vergina, The Royal Tombs, Atenas, Ekdotike Athenon*.
- ARCE, J. (2001): “El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado”, en A. Perea (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, CSIC, pp. 347-354.
- ARCE, J. (2004): “Ceremonial visigodo/ceremonial bizantino: un tópico histórico”, en I. Pérez y P. Bádenas (eds.), *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Madrid, pp. 101-116.
- BALL, J.L. (2005): *Byzantine Dress. Representation of Secular Dress in Eighth to Twelfth Century Painting*, Nueva York, Palgrave MacMillan.
- BARBET, C. (1990): “The Imperial Panels at Saint Vitale: a Reconsideration”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 14, pp. 19-42.
- BELTRÁN DE HEREDIA, J. (2000): “Los restos arqueológicos de una fullonica y de una tintorería en la Colonia romana de Barcino (Barcelona)”, *Complutum*, 11, pp. 253-259.
- BROWN, S. (1992): “Death as Decoration: Scenes from the Arena on Roman Domestic Mosaics”, en A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, pp. 180-211.
- CAILLET, J.P. (1986): “L'Origine des derniers ivoires antiques”, *La Revue d'Art*, 72, pp. 7-15.
- CASARIEGO, J.E. (1983): *Historias asturianas de hace más de mil años. Edición bilingüe de las crónicas ovetenses del siglo IX y de otros documentos*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- CLARK, G. (1994): *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Lifestyles*, Oxford, Clarendon Press.
- CLELAND, L., DAVIES, G., Y LLEWELLYN-JONES, LL. (2007): *Greek and Roman Dress, from A to Z*, Londres-Nueva York, Routledge.
- DEWAR, M. (2008): “Spinning the trabea: Consular Robes and Propaganda in the Panegyrics of Claudian” en J. Edmonson, y A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, pp. 217-237.
- GLEBA, M. (2008): “Auratae Vestes: Gold Textiles in the Ancient Mediterranean”, en C. Alfaro, y L. Karali (eds.), *Purpureae Vestes II: Vestidos, Textiles y Tintes. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 61-77.
- GRABAR, A. (1936): *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, Les Belles-Lettres.
- JENKYN, R. (2013): *God, Space, and City in the Roman Imagination*, Oxford, Oxford University Press.
- LABATT, A. (2012): “Syriac Translation of the Book of Kings (I) with a Portrait of King David”, en H. C. Evans y B. Ratliff (eds.), *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th-9th Century*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, p. 59.
- LANCHA, J. (1997): *Mosaïque et culture dans l'Occident romaine (Ie-IVe siècle)*, Roma, L'Erma de Bretschneider.
- LANCHA, J. (2002): *O mosaico das Musas. Torre de Palma, Lisboa*.
- MACCORMACK, S. (1981): *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press.
- MACMULLEN, R. (1964): “Some Pictures in Ammianus Marcellinus”, *The Art Bulletin*, 46.2, pp. 435-455.
- MAGUIRE, H. (1990): “Garment Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period”, *Dumbarton Oaks Papers*, 44, pp. 215-224.
- MCLAUGHLIN, R. (2010): *Rome and the Distant East. Trade Routes to the Ancient Lands of Arabia, India and China*, Londres-Nueva York, Continuum.
- MOORHEAD, S. Y STUTTARD, D. (2010): *AD 410, The Year that Shook Rome*, Londres, The British Museum.
- PEREA, A. (ED.) (2001): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, CSIC.
- PICCININI, P. (1992): “Immagini d'autorità a Ravenna”, en A. Carile (ed.), *Storia di Ravenna II, 2: dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte, Ravenna*, pp. 31-78.
- PICCIRILLO, M. (2008): *The Mosaics of Jordan, Amman*, American Center of Oriental Research.
- RINALDI, M.L. (1964-1965): “Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina”, *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, anni 13-14, pp. 200-268.
- ROBERTS, M. (1989): *The Jewelled Style Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- SAID, E.W. (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres, Penguin Books.

SALZMAN, M. R. (1990):

*On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press.

SCHOELL, R. Y KROLL, W. (ed.) (1895):  
*Corpus Iuris Cúilis*, Weidmann, Berlín.

STAUFER, A. (2000):

“*The Textiles from Palmyre. Technical Analyses and their Evidence for Archaeological Research*”, en D. Cardon y M. Feugère (eds.), *Archéologie des textiles, des origines au Vè siècle*, Actes du colloque de Lattes, oct. 1999, *Monographies Instrumentum*, 14, Montagnac, pp. 247-252.

TOMBER, R. (2008):

*Indo-Roman Trade. From Pots to Pepper*, Londres, Duckworth.

TRILLING, J. (2001):

*The Language of Ornament*, Londres, Thames and Hudson.

USCATESCU, A. (2013):

“*Visual Culture and Paideia: the Triumph of the Theatre. Revisiting the Late Antique Mosaic of Nohe-da*”, *Antiquité Tardive*, 21, pp. 375-400.

VELMANS, T. (2003):

“*El estilo de los iconos y la regla constantinopolitana. Los Balcanes y Rusia (siglos VI-XV)*”, en T. Velmans (ed.), *El Mundo del Icono desde los Orígenes hasta la caída de Bizancio*, Madrid, San Pablo, pp. 41-84.

VENCO RICCIARDI, R. (2006):

“*Partos y sasánidas*”, en G. Curatola (ed.), *El Arte en Irak, de los sumerios a los califas*, Milán, Jaca Book, pp. 115-148.

VOGT, A. (ed.) (1967):

*Le Livre des cérémonies, I-II*, París, Les Belles Lettres.

VOLBACH, W.F. (1976):

*Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Maguncia.

## Fuentes literarias

AMBROSIO DE MILÁN = MIGNE, J.P. (ED.) (1815-1875):

“*Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopi: De Ioseph Patriarcha*”, *Patrologia Latina*, 14, Turnholt, cols. 673-704.

AMIANO MARCELINO = SELEM, A. (ED.) (1994):

*Ammiano Marcellino: Le Storie, vol. 1, Milán, I Classici greci e latini TEA*.

ASTERIO DE AMASEIA = MIGNE, J.P. (ED.) (1858):

*SS Patrum Aegyptiorum Opera Omnia, Patrologia Graeca*, 40, Turnholt.

AUSONIO = ALVAR, A. (ED.) (1990):

*Décimo Magno Ausonio. Obras, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

CLAUDIANO = CASTILLO, M. (ED.) (1993):

*Claudio. Poemas I-II, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

CORIPO = RAMÍREZ, A. (ED.) (1997):

*Coripo. Juádide. Panegírico de Justino II, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

EUSEBIO DE CESAREA = GURRUCHA-GA, M. (ED.) (1994):

*Vida de Constantino, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

HORACIO = SHACKLETON BAILEY, D.R. (ED.) (1985):

*Horatius Opera*, Stuttgart, Teubner.

IBN JALDÚN = RUIZ, F. (ED.) (2008):

*Ibn Jaldún, Introducción a la historia universal (al-Muqqadima)*, Biblioteca de Literatura Universal, Córdoba, Editorial Almuzara.

ISIDORO DE SEVILLA = OROZ, J. Y MARCOS, M.A. (EDS.) (2009):

*San Isidoro de Sevilla, Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

MALALAS = BECK, H.G., KAMBYLIS, A. Y KEYDELL, R. (EDS.) (2000):

*Ioannis Malalae Chronographia, Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, 35, Berlín, Ed. W. de Gruyter.

PAULO EL SILENCIARIO = EGEEA, J.M. (2007):

*Paulo el Silenciarario. Un poeta en la corte de Justiniano*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas.

PLINIO EL VIEJO = BARRIO, E. DEL, GARCÍA, I., MOURE, A.M., HERNÁNDEZ, L.A., Y ARRIBAS, M.L. (EDS.) (2003):  
*Plinio, Historia Natural, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

PROCOPIO = DEWING, H.B. (ED.) (1992):  
*Procopius, History of the Wars, V, Loeb Classical Library*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.

SIDONIO APOLINAR = LÓPEZ KINDLER, A. (ED.) (2005):

*Sidonio Apolinar. Poemas, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

TÁCITO = MORALEJO, J.L. (1979):

*Cornelio Tácito. Anales, Libros I-VI, Biblioteca Clásica Gredos*, Madrid, Editorial Gredos.

TEODORETO DE CIRO = MIGNE, J.P. (ED.) (1860):

*Theodoretus Cyrrhi Episcopus, De providentia orationes decem, Patrologia Graeca*, 83, Turnholt.

TREBELIO POLIÓN = SOVERINI, P. (ED.) (1993):

*Scrittori della Storia Augusta, vol. 4, Milán, I Classici greci e latini TEA*.

## Referencias

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación HAR2013-45578-R
2. HORACIO, *Ars Poetica*.
3. JENKINS 2013: 3-11.
4. MACCORMACK, 1981: 9.
5. BROWN, 1992: 180-211.
6. MacMULLEN, 1964: 436-437.
7. VOGT, 1967.
8. BALL, 2005: 7-9.
9. MACMULLEN, 1964: 448.
10. VELMANS, 2003: 42-43.
11. RINALDI, 1964-1965.
12. VENCO RICCIARDI, 2006: 135.
- 13 La definición de los distintos tipos de vestimenta se puede encontrar en: Cleland, Davis y Llewellyn-Jones, 2007.
14. TOMBER, 2008: 117-151.
15. STAUFFER, 2000: 250.
16. TÁCITO, *Anales* 2,33.
17. McLAUGHLIN, 2010: 149-150; 162.
18. PLINIO, NH, 11,27, en del Barrio et al., 2003: 490.
19. SAID, 1995: 2.
20. VOLBACH, 1976: 62; pl. 45, n° 79 (*Antikensammlung, Staatlichen Museen Berlin*, no. 2497).
21. TRILLING, 2001: 103.
- 22 PROCOPIO, *Bell. Goth.*, VIII,17,1-7.
23. MALALAS, *Chr.*
- 24 MacMULLEN, 2010: 150.
25. Ver el listado de los hallazgos arqueológicos recogido por Gleba, 2008.
26. ANDRONICOS, 1984: 194-195.
27. BARBET, 1990: 36; CLARK, 1994: 106-110.
28. CLAUDIANO, 2,339-361.
29. ROBERTS, 1989: 114.
30. SIDONIO, *Carm.* 15, 158-159.
31. CORIPO, *Panegirico Justino*, 1, 275.
32. CAILLET, 1986: 12.
33. Por ejemplo en el panegirico de Claudiano a Olibrio y Probino (vv. 175-185) del año 395.
34. CLAUDIANO, *Contra Eutropio*, 1.9-10.
- 35 DEWAR, 2008: 223.
36. AUSONIO, *Grat. Act.* 11, 51-52.
37. Paris, *Musée National du Moyen Âge, Thermes et Hôtel de Cluny*, n° inv. Cl. 13135: VOLBACH, 1976: 32-33; lám. 5, n° 10.
38. SALZMAN, 1990: 34; fig. 14.
39. TREBELIO POLIÓ, *Treinta tiranos*, 14.4-6.
40. GRABAR, 1936: 4.
41. EUSEBIO, *Vita Constantini*, I, 31, en *Gurru-chaga*, 1994:172-173.
42. AIGALLON, 2008: 215.
43. GRABAR, 1936: 6-19; nota 4.
44. PAULO EL SILENCIARIO, *Descr. S. Sophia*, v. 802-804.
45. MacCORMACK, 1981: 247; VOLBACH, 1976: 49; lám. 27, n° 51-52 (*Viena, Kunsthistorisches Museum*).
46. IBN JALÚN, 469.
47. AL-TAYEB AL-ANSARI, 2010: 360.
48. USCATESCU, 2013: 379-380.
49. CLAUDIANO, *Rapto*, 2.34-5.
50. CLAUDIANO, *Rapto*, 2.41-54.
51. CLAUDIANO, *IV Con. Hon.* 165-166.
52. MAGUIRE, 1990: 216.
53. PICCIRILLO, 2008: 147; fig. 184.
54. AMIANO, *Hist.* 14.6.9
55. TEODORETO, *De Providentia Oratio* 4,24.
56. ASTERIO DE AMASEIA, *Homilia in Locum Euangelii secundum Lucam*.
57. CLAUDIANO, *IV Con. Hon.* 565-595.
58. PEREA, 2001: 285.
59. ARCE, 2001: 353.
60. ISIDORO, *Etimologías XIX*, 30,2-5.
61. ARCE, 2004: 109; AMIANO, *Hist.* 20,4,17-18.
62. MacCORMACK, 1981: 245-246.
63. LABATT, 2012: 59.
64. CORIPO, *In Laud. Iust.* 2, 100.
65. MacCORMACK, 1981: 233.
66. PICCINI, 1992: 38; nota 76.
67. EUSEBIO, *Vita Const.* 4,66.
68. BELTRÁN DE HEREDIA, 2000: 257.
69. SIDONIO, *Paneg. Antemio*, 2.2.
70. LANCHI, 1997: 44-45.
71. LANCHI, 2002: 19.
72. *Corpus Iuris Civilis*, 3, *Nouellae*, en Schoell y Kroll, 1895, *Iust. Nou.* 123, 44.
73. CLARK, 1994: 113.
74. AMBROSIO, *De Ioseph*, 1,2,485-486.
75. MOORHEAD Y STUTTARD, 2010: 99.
76. MALALAS, *Chr.* 17.413.
77. CLARK, 1994: 112.
78. CASARIEGO, 1983: 316-317.