[Otras ediciones: "Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra (Jordania) y sus fuentes", *Archivo Español de Arqueología* 54, 1981, 157-202 (también en J.M.ª Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid 1993, 647-686) y "Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra (Jordania). II", *Archivo Español de Arqueología* 56, 1983, 169-196 (también en J.M.ª Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid 1993, 687-718). Revisado y puesto al día en "La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Quart al-Hayr al-Garbi", en G. Anes (ed.), *Europa y el Islam*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, 45-142. Versión digital de la edición de 2003 por cortesía del autor, como parte de su *Obra Completa*, bajo su supervisión y con la paginación original.]
© Texto, José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Quart al-Hayr al-Garbi

José María Blázquez Martínez
Real Academia de la Historia. Madrid.

[-45→]

El tema del título es muy amplio. Sólo se trata en este estudio el influjo clásico en algunos monumentos de la primera etapa de la cultura islámica: las pinturas de la residencia omeya de Qusayr 'Amra, en el desierto jordano y de Qasr al-Hayr al-Gharbi (Siria).

Al primer edificio hemos dedicado dos publicaciones [1]. La segunda es una republicación de la primera sin añadidos. Esta tercera sale notablemente aumentada en cuanto al contenido de algunos puntos concretos y el número de notas, a las que se añade la bibliografía aparecida en los últimos 25 años. Las pinturas fueron restauradas hace muchos años por España. Con este motivo M. Almagro [2], que dirigía los trabajos, publicó un excelente libro, no superado hasta el momento presente, principalmente por el **[-45→46-]** material fotográfico. Otros investigadores se han ocupado de este edificio más o menos extensamente. Clásico es el estudio de K.A.C. Creswell [3], que fechó entre los años 725-730 el monumento, al que han seguido los de F. Zayadine [4] y de O. Grabar [5]. Glen W. Bowersock [6], al estudiar el Helenismo en el mundo tardo antiguo, dedica unas páginas a este extraordinario edificio. Señala el gran historiador de la Tarda Antigüedad de la Universidad de Princeton que cerca de un siglo después de la muerte del profeta los jefes musulmanes encontraban, evidentemente, gusto en relajarse en medio de figuras de damas desnudas, de animales vivaces y alegres y de escenas sacadas de la mitología griega. Indica este autor que la inspiración helenística de la decoración de las paredes de Qusayr 'Amra queda manifiesta en los nombres griegos que acompañan a

[1] J.M. Blázquez Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra y Quasrt al-Hayr al-Garbi (Jordania) y sus fuentes I, *AEspA* 54 (1981) pp. 152-203; II, *AEspA* 56 (1983), pp. 169-212; id. *Mosaicos Romanos de España*, Madrid, 1993, pp. 647-718

[2] M. Almagro *et alii*, *Qusayr 'Amra, Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975. Recientemente se ha publicado una segunda edición.

[3] *Early Muslim. Architecture Umayya. Early Abbâsids and Tûlûmids*, Oxford, 1932, pp. 253-276.

[4] The Frescoes of Quseir 'Amra, *Archeology* 3 (1979), pp. 19-29.

[5] La Place de Qusayr Amra dans l'art profane de Haute Moyen Age, *Cahiers Archéologiques* 36 (1988), pp. 75-83.

[6] *L'Helenismo nel mondo tardoantico*, Bari, 1992, pp. 123-126.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

algunas figuras pintadas. En este atractivo castillo del desierto se conservan pocas huellas, excepción hecha de la arquitectura del edificio, de que la región se encontraba bajo control de la administración islámica. Las pinturas no manifiestan ningún embarazo; no son pornográficas, son exuberantes sencillamente. Contradicen ciertamente la doctrina del Islam, pero son coherentes con la cultura de la región. Piensa Glen W. Bowersock, acertadamente, que son una importación externa, llegada de Asia Menor, como los pórticos y el ágora, que desde hacía tiempo había ya desaparecido y que no se habían representado bajo los Omeyas. Se trata en Qusayr 'Amra de un influjo helenístico indígena local y no importado. Qusayr 'Amra es una manifestación del mundo propio de los musulmanes. La tesis de este trabajo es que la vida, que reflejan las escenas pintadas, es típica del mundo greco-romano. Es idéntica a la que hacían los *domini* de los grandes latifundios **[-46→47-]** del Imperio Romano, tal como ha quedado magníficamente reflejada en los mosaicos. No es la vida que se llevaba en la corte bizantina.

Un gran especialista, como Oleg Grabar, ha confirmado el carácter local de los motivos. Observa cuatro escenas separadas, entre las que descuella la de desollar onagros, o animales mayores salvajes. Piensa Oleg Grabar, que para esta escena no hay paralelos en Piazza Armerina, en Constantinopla, o en los palacios esparcidos entre España y Siria. Esta escena, como se verá más adelante, tiene un paralelo en un mosaico africano. Cada escena se puede explicar dentro de la cultura nómada de la región. Contra esta tesis va el presente trabajo. Todas las escenas tienen paralelos en el mundo clásico. La vida de diversión de estos Omeyas es la misma que la de los emperadores romanos o bizantinos, así como la de los *domini* de las fincas.

Coincidimos con el pensamiento de Oleg Grabar, recogido por Glen W. Bowersock, que las escenas representan un suceso concreto y local. El profesor de Historia Antigua de la Universidad de Princeton señala que bajo un lenguaje visual griego se inmortaliza el género de vida árabe, que no existía. R. Ettinghausen [7] estudia el estilo contenido de algunas escenas. Descarta que el califa que habitó, siquiera fuera temporalmente, en el castillo de Qusayr 'Amra, sea al-Walid, ya que la inscripción menciona un emir, príncipe. Piensa este autor que se trata de un miembro de la familia omeya, el futuro al-Walid II, o Yazid III, que sólo gobernó entro los años 743-744. Ambos pasaron mucho tiempo en el desierto y al-Walid conocía muy bien el griego. R. Ettinghausen encuentra la hipótesis más probable, la que fecha estas pinturas en el intervalo de tiempo, muy reducido, del reinado del califa Hisham, entre los años 724-743.

Katharina Otto-Dorn [8] señala algunas particularidades notables de Qusayr 'Amra. Cree que el constructor del **[-47→48-]** castillo es el califa omeya Walid I, el constructor también de la gran mezquita de Damasco. La fecha de construcción del castillo de Qusayr 'Amra la sitúa esta autora entre los años 711-715. Indica que la sala de recepción donde se encuentra el califa entronizado copia una basílica bizantina de tres naves. Igualmente señala que es la primera vez en el arte árabe que el cielo se representa como una bóveda estrellada. Por fuera el edificio recuerda a un campamento romano, pero no en el interior (fig. 1).

[7] *La peinture arabe*, Ginebra, 1987, pp. 29-33.
[8] *Kunst des Islam*, Baden-Baden, 1969, pp. 36-42.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 1. Qusayr 'Amra. Fachada N., desde el ángulo NO. Según M. Almagro Basch.

A. Papadopoulo [9] fecha Qusayr 'Amra entre los años 724-748. Apunta que en su conjunto se retoman los temas habituales en las escenas del arte grecorromano y helenístico, más que bizantino, lo que es exacto en el sentido que se le interpreta habitualmente. La estética y la factura son clásicas. Este autor está en contra de la interpretación, que encuentra poco convincente, de que los reyes representados, cuatro de ellos identificados por los letreros en griego y en árabe, el emperador de Bizancio, el Shah de Persia, un monarca del Irán Sasánida, el rey visigodo Rodrigo y el Negus de Etiopía, los otros dos se supone que deben ser **[-48→49-]** el emperador de China y el rey de la India, prestarían vasallaje al califa omeya, ya que los sasánidas dejaron de gobernar en el 642, y Rodrigo sólo gobernó del 610-611. La presencia del rey visigodo dataría la pintura entre los años 710-711. Bizancio, aunque había cedido algunas provincias a los árabes, no se encontraba en posición de inferioridad. El Negus de Etiopía no fue vencido nunca. Con China el Islam no luchó hasta el 750. La interpretación de la escena de los reyes como una especie de coexistencia pacífica según este autor no cuadra ni con la realidad histórica, ni con la ideología conquistadora del califato. A. Papadopoulo rechaza que el personaje entronizado sea el califa, contra la opinión más generalizada entre los investigadores que se ocupan de las pinturas de Qusayr 'Amra. Si se descarta esta interpretación, la explicación tradicionalmente admitida, se viene a bajo; piensa A. Papadopoulo que para los musulmanes el califa no era el señor absoluto del cielo y de las aguas, que es lo que indica la pintura del personaje entronizado, ni siquiera lo fue el Profeta. Este autor defiende, lo que es una hipótesis de trabajo muy a tener en consideración, que el fresco sólo puede representar a Cristo Pantocrator, con las características bizantinas. Es un gran acierto de este autor [10] y una tesis de gran **[-49→50-]** novedad en la investigación

[9] *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, 1977, pp. 70-71.

[10] A. Grabar, *La Peinture byzantine*, Ginebra, 1979, pp. 60-70. Id., *La edad de oro de Justiniano*, Madrid, 1966, pp. 157-163, figs. 171-173. L. Colonna, *Ravenna. Città del mosaico*, Milán, pp. 61-68, 74-77. M.A. Crippa, M, Zibawi, *Paleocristiana visione e spazio dalle origine a Bizanzio*, Milán, 1988, p. 354 figs. 328-329, La frontalidad de las figuras formando fila contaba con una tradición antigua en el arte sirio. Baste recordar el sacrifico del incienso de Dura Europos, con todos los personajes que participan en la escena colocados de frente (M.A. Crippa, *op. cit*., p. 5. D. Schlumberger, *L'Orient Hellénisé. L'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*, París, 1970, p. 103) o el bajorrelieve votivo con cinco deidades fechado en el año 225 de Palmira (M.A. Crippa, *op. cit*., lám. 21. M.A.R. Colledge, *The Art of Palmyra*, Londres, 1976, p. 51. fig. 41) o el de los espíritus guardianes del Bet Phasi'el datado en el año 191 (M.A.R. Colledge, *op. cit*., p. 51, fig. 44), o el hallado en el templo de Bel en la misma ciudad con el combate contra el Anguipede (D. Schlumberger, *op. cit*., pp. 85, 88). Tanto en el arte de

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

del arte de Qusayr 'Amra, el comparar desde el punto de vista estético, las pinturas murales del desierto jordano con los mosaicos de San Vital de Ravenna, que tienen la misma frontalidad, la misma verticalidad, el mismo ritmo compositivo, los mismos movimientos de las manos, las mismas cabezas 'retratísticas', la misma monumentalidad. La factura, la composición y la estética son puramente bizantinas. Una confirmación de esta tesis la encuentra el autor en que la cabeza del personaje central guarda con el cuerpo una relación de 1 a 8, relación que indica que estas pinturas son de artesanos sirios. Si la fecha del monumento cae entre los años 710-711, como sugiere la presencia de Rodrigo, el califa al-Walid pudo encargar a algunos artistas bizantinos, que trabajaban en la mezquita de Damasco, que decorasen las paredes de Qusayr 'Amra.

Si se data el monumento entre los años 724-743, las pinturas se deberían a artesanos griegos que residían en el país. Concluye A. Papadopoulo su sustancial y breve espacio concedido en su obra al arte de Qusayr 'Amra, que las pinturas no presentan ningún rasgo musulmán, lo que es totalmente cierto.

Sheila y Jonathan Bloom [11] siguen la tesis tradicional de que el personaje entronizado es el califa sentado en una silla alta de tipo bizantino. Admiten que los seis reyes homenajean al califa. La esfera celeste es la pintura más antigua de este tipo. Los autores consideran estas pinturas como las últimas manifestaciones del arte helenístico.

En este trabajo tan sólo se centra la atención en algunas escenas más significativas. **[-50→51-]**

Fig. 2. Probablemente Cristo entronizado. Según M, Almagro Basch.

CRISTO ENTRONIZADO

La escena que hay que examinar es la del supuesto califa entronizado [12] (Fig. 2).

Palmira como en el Dura-Europos, filas de personajes en posición frontal se repiten como indica la unción de David en una pintura mural de la sinagoga de Dura-Europos (D. Schlumberger, *op. cit*., pp. 108-109). Filas de personajes de frente se encuentran igualmente en el arte iranio, como en un relieve de Tang-i Sarvak (D. Schlumberger, *op. cit*., pp. 153, 155). Estos precedentes hay que tenerlos presentes para conocer las raíces profundas del arte de algunas escenas de las pinturas murales de Qusayr 'Amra. En la basa del obelisco de Teodosio, en Constantinopla, el emperador está rodeado de filas de cortesanos colocados en posición frontal (R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1971, pp. 352-355, fig. 335-337), comenzado el año 390 y terminado entre los años 395-396.

[11] M. Hattstein, P. Delius, *El Islam. Arte y Arquitectura*, Colonia, 2000, pp. 85-86.

[12] M. Almagro *et alii*, *op. cit*., pp. 158-159, láms. XI-XII. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 647-649.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

representa la cacería con arco de toros y ciervos en carro [35]. Los monarcas griegos fueron muy aficionados a la caza, igualmente, como lo prueban los relieves del sarcófago de Alejandro Magno, con la caza del león, esculpido entre los años 325-311 a.C., procedente de Sidón, que conmemoraba las cacerías de Abdalónimo en compañía de Alejandro y de otros personajes. El sarcófago, probablemente, fue labrado para recibir el cuerpo de Abdalónimo, último rey de Sidón, instalado en el trono por Alejandro, después de la batalla de Issos, 333 a.C., que gobernó hasta su muerte [36]. El motivo de la cacería real es de origen asiático, al parecer. En el siglo IX a.C., fue ya incorporado a la iconografía regia, como lo indica el descubrimiento en Virgina de una gran pintura al fresco, con el tema de la caza del león, que decora la fachada de la llamada tumba de Filipo II, lo que prueba que el tema de la caza es anterior a las campañas de Alejandro Magno contra el Imperio Persa.

En mosaicos de Jordania se representan cacerías, baste recordar el mosaico de los mosaístas Soel, Kaiun y Elías, fechado en el 530 del Viejo Diakonion [37] y diversas **[-61→62-]** escenas de caza aisladas en mosaicos como en el mapa de Hipólito en Madaba, del s. VI [38]; en casas de esta ciudad [39]; en la capilla del mártir Teodoro, 562 [40]; en la iglesia de los santos mártires Lot y Procopio del 557 [41]; en la iglesia del diácono Tomas [42]; en la iglesia de los ríos del 579 o del 594 [43] y en la capilla de Khirbat al-Kursi [44].

Una de las representaciones artísticas más famosas de Alejandro Magno fue un grupo escultórico en bronce, colocado en Delfos, con una cacería de león. Según Plutarco (*Vit. Alex*, 40.4) Crátero erigió un monumento en Delfos en memoria de una cacería real, en la que intervinieron el rey, los perros, el león y Crátero, que socorrió al rey en peligro. Lisipo fue el escultor de algunas figuras; otras eran obra de Leócares. Según J.J. Pollitt el monumento en la mente de Crátero simbolizaba un hecho político. Posiblemente, el monumento contenía alusiones aún más sutiles a la divinidad de Alejandro, pues matar leones, era una de las hazañas más queridas para el hijo de Zeus, Heracles, cuya imagen se mezclaba con la del monarca macedón en las monedas. Se tiene noticias de otras esculturas, que también representaban a Alejandro Magno cazando. Plinio (34.36), menciona un Alejandro cazando, conservado en Tespies, obra del escultor Eutícrates, hijo de Lisipo y una pintura de Ptolomeo cazando debida al pintor alejandrino Antífilo (33.138).

En los años 330-300 a.C., en los que se confeccionaron los mosaicos descubiertos en Pella, con cacerías de león o de ciervo, estos eran, muy probablemente, símbolos regios. Estos mosaicos decoraban el suelo de mansiones de importantes nobles macedonios, o, incluso, del palacio de Casandro, que gobernó del 316 al 297 a.C., o de Antígono Gonatas, que reinó entre los años 272 y 239 a.C. [45]. **[-62→63-]**

---

[35] A. Jirku, *El mundo de la Biblia*, Madrid, 1969, p. 48, lám 55. Cacerías de toros en carros se representan en el arte asirio y en el neohitita medio, fechado entre los años 730-700 a.C. (E. Akurgal, *op. cit.*, p. 114, fig. 116).
[36] J.J. Pollit, *El arte helenístico*, Madrid, 1989, pp. 80-82, figs. 32-33.
[37] M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, Amman, 1993, pp. 135-139.
[38] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 51, 58-59, 61.
[39] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 73.
[40] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 109, 113.
[41] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 153-165.
[42] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 180, 182, 187.
[43] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 240-241.
[44] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 265.
[45] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 82-85, fig. 34-35.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Algunos emperadores romanos fueron muy inclinados a cazar, como Adriano, a quien su tutor Trajano, se vio obligado a sacarlo de Itálica porque se pasaba todo el día cazando (*SHA Vita Hadr*. II.l). Esta pasión por la caza del futuro emperador, queda bien reflejada en los tondos relivarios del arco de Constantino en Roma, con la caza del jabalí, del oso, del león y con la partida para la caza [46].

Zenobia (266-272), reina de Palmira, era tan apasionada de la caza como lo eran los hispanos (*SHA Tyr*. *Trig*. 30.18). Este gusto por la cacería de los monarcas sasánidas son precedentes inmediatos para la cacería de Qusayr 'Amra.

Por Flavio Josefo (*BI* 1, 21, 13, 429) se tiene conocimiento de que algunas regiones de Palestina eran abundantes en jabalíes, ciervos y onagros, que cazaba Herodes el Grande. El paralelo más próximo a la cacería de onagros de Qusayr 'Amra lo ha proporcionado Dura Europos, con una pintura de cacerías de onagros a caballo [47]. Una alusión a la caza de onagros se lee muy probablemente en una Mu'allaqat de Abu Labid B. Rabi' Al-Amari [48], poeta que murió en el año 622 y que se convirtió en ferviente musulmán.

Dura-Europos fue tomada por los partos el año 256, destruida y abandonada; por lo tanto, la pintura de la cacería de onagros a caballo es anterior a esta data y se fecha hoy en el siglo II. Dura-Europos ha dado una segunda pintura con escena de cacería, que está dentro del gusto de Siria por las cacerías. Se trata de Mitra a caballo persiguiendo a jabalíes, leones, ciervos y corzos [49]. Esta composición sigue modelos iranios. **[-63→64-]**

Fig. 10. Mosaico de Utica con acoso de gacela contra la red. Según K.M.D. Dunbabin.

Cacerías de onagros también se representan en mosaicos africanos, como en el de la Mansión de los caballos [50], fechado entre los años 320-330. Estos mosaicos africanos

[46] A. García y Bellido, *op. cit*., pp. 419-420, figs. 421-427. M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Arts*, Oxford, 1989, p. 96, lám. XVIII. H.H. Osten, *El mundo de los persas*, Madrid, 1965, p. 269, lám. 88. Llama la atención que en el arte de Palmira no se representen escenas de caza cuando Zenobia era una gran cazadora (M.A.R. Colledge, *Palmira*, Munich 2002).

[47] A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford, 1973, lám. 26; R. Ghirsman, *op. cit*., pp. 49-51, fig. 62.

[48] F. Corriente, *Las mu'allaqat*: *Antología y panorama de Arabia preislámica*, Madrid, 1974, p. 103.

[49] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 72, fig. 64. A. García y Bellido, *op. cit*. pp. 261-262, fig. 98. La iconografía de Mitra cazando, *LIMC*, VI.1, pp. 609-610.

[50] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*. *Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, p. 252, Sobre el sentido de la caza en los mosaicos habla la autora en las pp. 46-64; J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haya, 1965, p. 26, lám. XV.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

ofrecen otros puntos concretos, que se repiten en la cacería de Qusayr 'Amra; así, la costumbre de acosar a los animales para encerrarlos en un espacio cercado con red, como en mosaicos de Utica, (Fig. 10) de la Casa de la Caza, de la segunda mitad del siglo IV, con acoso de gacela [51]; de Cartago, con cacería de jabalí perseguido por un perro y cazador [52], fechado entre los años 220-230, y de *Hippo Regius*, Casa de Isguntus [53], entre los años 280-330, **[-64→65-]** probablemente con cacerías de leones y leopardos;

Fig. 11. Cacería de ciervos contra la red. Centcelles. Según H. Schlunk.

aquí se utilizan teas para acosar a las fieras. En un mosaico de Roma está representada una cacería de osos, perseguidos por perros, dentro de un círculo formado por una red [54], de época de Constantino. Fuera de África y de Roma cacerías de animales, utilizando un cercado de red para atraparlos, están bien documentadas igualmente; baste recordar las cacerías de ciervos del mosaico de Centcelles (Tarragona) (Fig. 11), de época constantiniana con cacerías de ciervos [55], a caballo y ayudados los cazadores por perros como en Qusayr 'Amra. Los monarcas partos y sasánidas eran unos grandes aficionados a la caza y gustaban representarse cazando, como lo indican los cuencos de Bahram I (272), de Sapor II (310-379), de Sapor III (383-388), de Kushraw I (531-579) de Kushraw III (590-628), de Bahram Giir (420-438) [56]. En **[-65→66-]** Centcelles se representa, también como en Qusayr 'Amra, la soga que delimita el cercado y unos colgantes de trapo que en Qusayr 'Amra son banderolas y que servían para erigir la *formido*. La forma rectangular de la banderola está

[51] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, pp. 57, 62, láms. K 32, 33. En esta composición dos cazadores llevan a hombros una red. El acoso de un jabalí contra una red, perseguido por un jinete acompañado de su perro se representó en un mosaico africano hallado en Keliba (M. Blanchard Léeme, M. Ennaïfer, H. Y L. Slim, *Sols de l'Afrique. Mosaïques de Tunisie*, París, 1995, p. 180, fig. 129).

[52] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 252, lám. 21.

[53] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 55, lám. 29; W. Dorigo, *Pittura tardo romana*, Milán, 1966, p. 185, fig. 145; R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, p. 26, fig. 211.

[54] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 213, lám. 204.

[55] H. Schlunk, Th. Hauschild, Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles, *EAE* 18, Madrid, 1962, lám. X. H. Schlunk, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Maguncia, 1988, pp. 22-30, láms. 38-39, fig. 6. Con motivo de estudiar esta escena, H. Schlunk presenta como paralelo de acoso de animales contra redes las escenas de tres sarcófagos de Potsdam-Sanssouci, fechado en torno al 320, de Arlés, hacia 330 y del Palazzo dei Conservatori de Roma, 370-380 (Fig. 12).

[56] M.L. Carter, Royal Festival Themes in Sasanian Silverwork and their Central Asian Parallels, *Acta Ir.* (1974). O. Grabar, *Sasanian Silver Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury*, An Arbor, 1967. P.O. Harper, P. Meyers, *Silver Vessels of the Sasanian Period. I. Royal Imagenery*, Nueva York, 1981. A. Javakhishvili, *Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia*, Leningrado, 1986. V.G. Lukosin, *Iran II*, París, 1967. B. Arbeli, A. Upham Pope, Ph. Ackerman, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Nueva York, II pp. 205-231, VII, pp. 716-770.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

documentada en un mosaico con dama sentada, del suelo del *iwan* de Bishapur, fechado en la segunda mitad del siglo III. Es obra de musivarios sirios [57]. El alancear a las fieras era un procedimiento muy utilizado en las cacerías del final de la Antigüedad, como lo indican las escenas de los mosaicos africanos de El Asnam [58], fechados en la mitad del siglo IV, mosaico que se halló en unos baños, como otros hallados en Bordj Rhedir y en *Castellum Tingitanum*, con escenas cinegéticas; en Cherchel, la antigua *Caesarea*, de la misma fecha que el anterior [59]; en Djemila, la antigua *Cuicul*, datado a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente [60]. La Península Ibérica ha dado dos excelentes mosaicos con cacerías de jabalíes o de ciervos, alanceados por los cazadores. Se han hallado en El Hinojal, cerca de Emerita Augusta [61], y en la villa El Ramalete, en Tudela, Navarra [62], todos datados en el siglo IV. De particular importancia son los mosaicos de Antioquía, por su proximidad geográfica a Qusayr 'Amra. En ellos es frecuente encontrar escenas de cacerías, en las que se alancea a las fieras; baste recordar mosaicos de la Villa Constantina [63]; **[-66→67-]**

Fig. 12. Sarcófagos con acoso de animales contra la red. Postdam-Sassouci, Arles, Palazzo dei Conservatori. Roma. De arriba abajo. Según H. Schlunk.

de Yakto [64], fechado hacia el año 350; de la Megalopsychia [65], de poco después del año 450; de la cacería de la Dumbarton Oaks [66], obra del año 500 y de Worcester [67]

[57] K. M. D. dunbabin, *op. cit.*, p. 146, fig. 186.
[58] K. M. D. dunbabin, *op. cit.*, p. 56, lám. 30.
[59] K. M. D. dunbabin, *op. cit.*, p. 56, lám. 31.
[60] K. M. D. dunbabin, *op. cit.*, p. 62, láms. 45, 66. En este mosaico un sirviente lleva una red al hombro.
[61] A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978, p. 52, láms. 95-96, 107.
[62] R. Bianchi-Bandinelli, *op. cit.*, p. 193, fig. 185. (J. M. Blázquez, El mosaico de Dulcitius (Tudela, Navarra) y las copas sasánidas, *Homenaje a Salvador de Moxó*, Madrid, 1982). J.M. Blázquez, M.ª A. Mezquíriz, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, 1985, pp. 63-69, láms. 39-40, 56.
[63] Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, pp. 234-236, láms. LII, LVI, LVII; W. Dorigo, *op. cit.*, p. 195, figs. 147-148.
[64] Doro Levi, *op. cit.*, p. 283, láms. LXIV b.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

de la misma fecha que el anterior. Un paralelo exacto para la escena de un onagro colgado de un árbol en el momento de ser descuartizado se repite en un mosaico de Cherchel, con escenas de vendimia. Este mosaico se fecha a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente [68] (Fig. 13). La escena de cacería de Qusayr 'Amra no se emparenta estilísticamente (Fig. 14) con las representaciones de los **[-67→68-]**

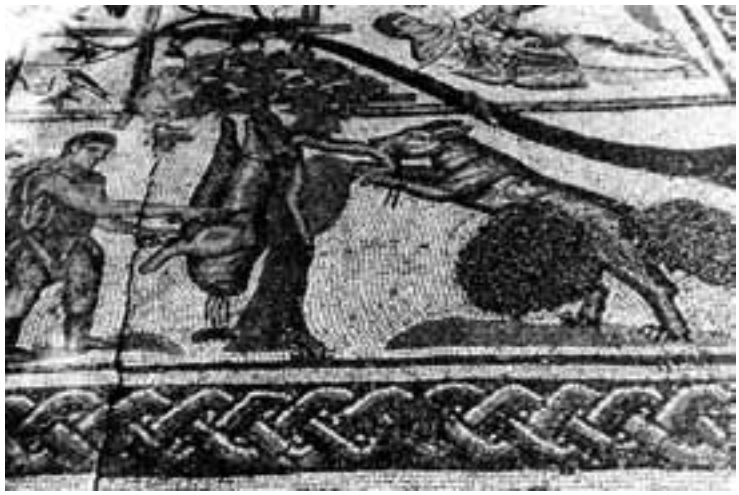

Fig. 13. Mosaico de Cherchel con escena de abrir el vientre de un animal colgado. Según K.M.D. Dunbabin.

Fig. 14. Cuenco sasánida. Según Porada.

[65] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 337345, láms. LXXVII-LXXVIII.
[66] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 358-359, lám. LXXXVI.
[67] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 364-365, lám. CLXXII a.
[68] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 116, lám. 108.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[-68→69-] diferentes cuencos sasánidas; en ellas las cacerías son a caballo y con arco, sin perros y sin redes y no se persigue a onagros [69]. De particular importancia es un cuenco de Dei-laman, fechado en el siglo IV, en la que Sapor II (?) mata a un ciervo caído a tierra, tema cercano a alguna escena de Qusayr 'Amra [70]. El arte de estos cuencos indica que la cacería de onagros de Qusayr 'Amra no debe nada al arte sasánida de representar cacerías, ni en los detalles de la ejecución, ni en el conjunto de la composición. La perfección del modelado de animales y cazadores, la vivacidad de los movimientos, la fuerza de expresión de los gestos, la variedad de los diferentes elementos de la composición, el manejo acabado de los colores, indican unos artistas griegos como autores del gran panel de caza. Las cacerías sasánidas son mucho más uniformes, aunque la sensación de velocidad en ellas está muy bien expresada. La sola comparación entre el panel de cacería de Qusayr 'Amra y las cacerías en los cuencos sasánidas y en el relieve de la cacería real de jabalíes de Taq-i-Bostan, probablemente del reino de Khusraw II (590-628), indica que se trata de dos realizaciones de un mismo tema completamente diferentes, con una concepción artística diversa. Las composiciones sasánidas son mucho más monótonas [71]. Sin embargo, un fresco de Susa, fechado en la primera mitad del siglo IV, puede ser un paralelo bastante próximo para la cacería de Qusayr 'Amra. Se ha representado en él a dos jinetes que persiguen a una manada de diferentes animales, que huyen delante de ellos al golpe y que algunos están ya heridos o muertos [72]. Esta pintura al fresco creemos que es un prototipo, junto con la de Dura-Europos, a tener en **[-69→70-]** cuenta para interpretar la cacería del baño jordano. Los detalles concretos, como la red, la cuerda, la banderola, el acometer a las fieras con lanzas, el acosarlas con fuego, se encuentran todos ellos en las cacerías del Mediterráneo.

La pasión por la caza es típica del final del mundo antiguo. En ella se ejercitaban los dueños de los latifundios y los reyes. Esta pasión pasó a los monarcas omeyas. Una cacería a caballo está pintada en Qasr al-Hayr al-Gharbi, fechada en el segundo cuarto del siglo VIII. Las representaciones de escenas de cacerías, según J. Lavin, eran un símbolo del alto *status* social de los *domini* de los latifundios. Para K.M.D. Dunbabin, las escenas de caza parecen construir una ilustración generalizada del papel de la caza como una ocupación típicamente aristocrática, más bien que como una habilidad del dueño de las fincas. Glorifican al dueño mostrando sus dominios y su actividad favorita de modo puramente material. Sin negar este carácter, la pintura mural de la cacería de Qusayr 'Amra, posiblemente representen una de las ocupaciones favoritas de los califas omeyas.

Abu-Nuwas [73], quizá el más grande poeta árabe de todos los tiempos, nacido hacia el año 757 y muerto en Bagdad hacia el año 815, cantó en inmortales poemas la pasión de los árabes por la caza.

Mujer desnuda junto a una piscina

Esta escena de la pared oeste de la nave derecha del gran salón es una de las más importantes en todo el conjunto de pinturas de Qusayr 'Amra. Representa a una mujer desnuda con biki-

[69] R. Ghirsman, *op. cit.*, pp. 206-215., figs. 245, 247-253; A. Mazaheri, *Der Iran und seine Kunstschätze*, Ginebra, 1970, p. 155; E. Porada, *op. cit.*, pp. 214-219, figs. 117-118, lám. 59. J.M. Blázquez, Platería sasánida. Cuencos con retratos y platos con cacerías reales, *Goya*, 239 (1994), pp. 258-269.

[70] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 213, fig. 254.

[71] R. Ghirsman, *op. cit.*, pág. 193, pp. 236-238; E. Porada, *op. cit.*, p. 210, lám. 57.

[72] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 183, fig. 224.

[73] V. Monteil, *Le vin*, *le vent*, *la vie*, París, 1979, p. 115. En mosaicos sirios queda bien reflejada esta pasión por la caza. Baste recordar el mosaico de la gran caza de Apamea de Siria (J. Balty, *La grande mosaïque de chase du triclinos*, Bruselas, 1969) del primer cuarto del siglo V.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

ni, vista de frente, colocada de pie dentro de una piscina [74] (Fig. 15). Apoya su mano derecha **[-70→71-]**

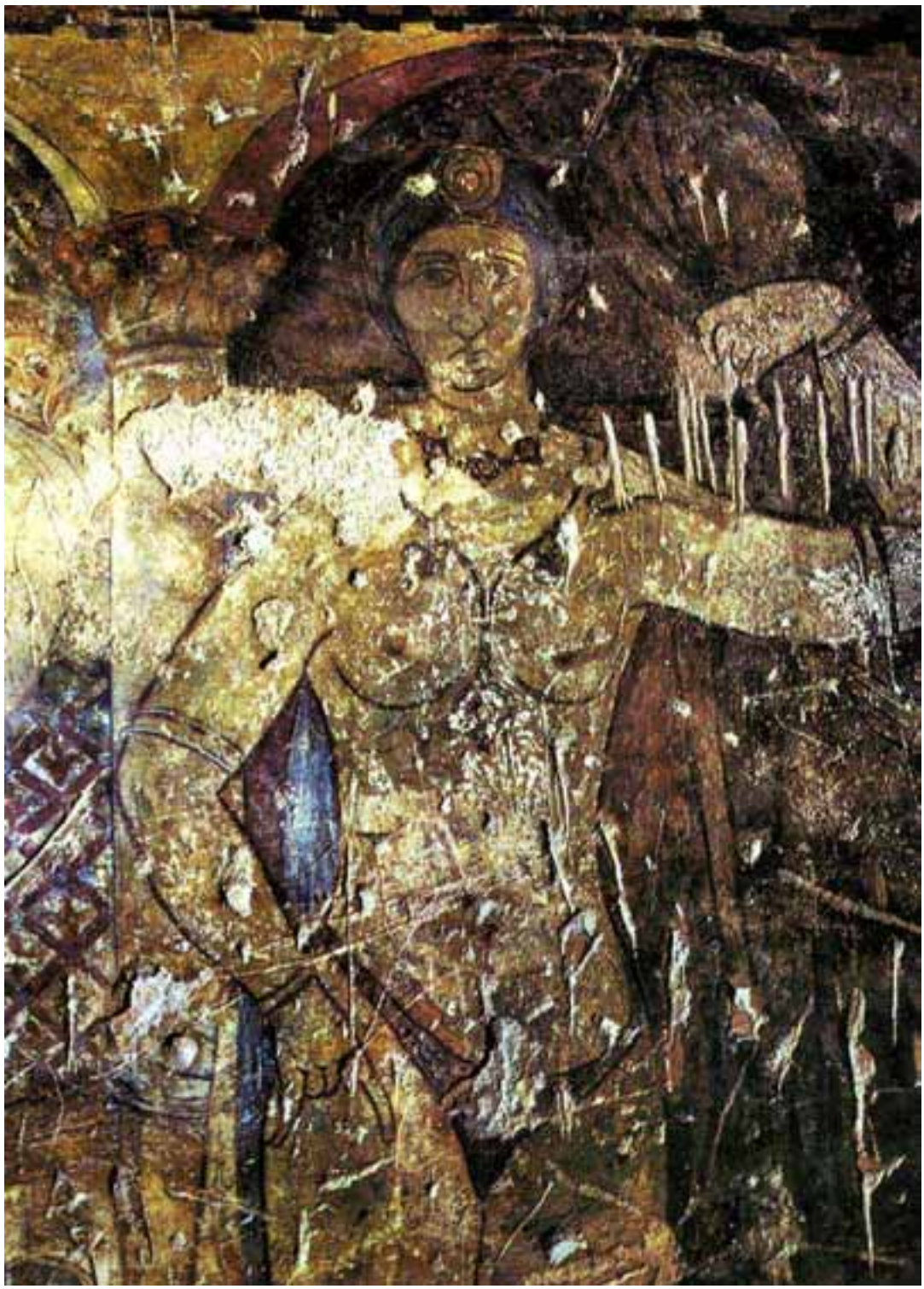

Fig. 15. Pared O. de la nave derecha. Mujer desnuda en una piscina. Según M. Almagro Basch.

[74] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 60, láms. III, XVI, XVII-XXVI. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 661-673. O. Binst (ed.), *Oriente Próximo*, *Historia y arqueología*, Colonia 2000, p. 260.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

sobre la cadera y levanta y dobla el brazo izquierdo por encima del hombro. Adorna con pulseras los brazos y los antebrazos. Ciñe el cuello un collar de gruesas bolas y pende de él un segundo collar muy largo, con medallón en la [-71→72-]

Fig. 16. Espectadores contemplando la escena del baño de una dama. Según M. Almagro Basch.

extremidad inferior. El pelo lo lleva recogido dentro de una cofia con broche circular delante. Todo el modelado del cuerpo y su tipo somático son griegos y no árabes. Los árabes gustaban de cuerpos femeninos más carnosos, como se indicará más adelante al referirse a la bailarina desnuda. En el borde inferior derecho de la piscina se encuentra una dama de pie, que es muy probablemente una sirvienta, vestida, que parece señalar a la dama desnuda. La escena está localizada en un gran salón, que tiene en el piso primero tres grandes arcadas sostenidas por columnas con sus correspondientes capiteles. En una de ellas, situada más a la derecha debajo del arco, se asoma una persona a contemplar la escena. Dos de las arcadas tienen cortinas. En la de la derecha el cortinón tapa el fondo. En la central, está recogido. En la izquierda se apiña una multitud de personas, algunas de las cuales, al parecer, llevan turbantes en la cabeza, interesadas por contemplar a la dama desnuda (Fig. 16).

El pretil, decorado con rombos con plantas tripétalas en [-72→73-] el interior, se repite exactamente igual en un mosaico de la mezquita de Damasco. La dama desnuda, por su tamaño, por la frontalidad, por acaparar las miradas del nutrido grupo, es la persona principal de toda esta composición. Realzan la escena principal la arquería del fondo y las cuatro sobre las que se asienta el piso de la habitación, donde se apelotonan los que contemplan a la dama desnuda, que se ha interpretado como la esposa del califa. Pero es inadmisible que el califa expusiese a la vista de la corte a su esposa práctica-

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

mente desnuda. La escena que aquí se representa es un espectáculo recreativo del mundo antiguo perfectamente documentado.

No hay que olvidar que Qusayr 'Amra es un palacete de recreo en pleno desierto y que la mayoría de las escenas representadas en sus pinturas aluden a divertimientos: combates de atletas, cacería de onagros, danzas, tocadores de instrumentos musicales, saltimbanquis, alusiones al vino y las propias escenas de damas desnudas bañándose. Dentro de este carácter de escenas de diversión hay que interpretar el conjunto que ahora estudiamos, que está en la misma línea que las escenas descritas. Este espectáculo está perfectamente documentado en la *Homilía* VII de San Juan Crisóstomo. Las homilías sobre el evangelio de San Mateo fueron predicadas en Antioquía, capital de Siria, con toda probabilidad en el año 390. Por la *Homilía* VII se sabe que un espectáculo muy querido por los antioquenos, que abandonaban sus casas, profesionales e iglesias para acudir a verlo, consistía en contemplar mujeres desnudas [75], que aparecían dentro de piscinas. «Pero — escribe el santo (*Hom*. VII *in Matt*) — como los cómicos ven que dejáis talleres y oficios y hasta lo que en ellos ganáis, todo en una palabra para pasar el tiempo en el teatro, sienten que se les acrece su fervor y redoblan su empeño en el arte... vosotros los que gastáis el día entero en el teatro». La **[-73→74-]** descripción de este espectáculo [76] hecha por San Juan Crisóstomo es la siguiente (*Hom*. VII, 6 *in Matt*.):

> Pero tú, dejando la fuente de la sangre, el cáliz estremecedor, te vas a la fuente del diablo a ver cómo nada una ramera *y* cómo naufraga tu propia alma. Aquellas aguas son un piélago de disolución, donde sufren naufragio no los cuerpos, sino las almas. La mujer nada desnudo su cuerpo, y tú, que lo estás mirando, te hundes en el abismo de la disolución. Tal es la red del diablo: no tanto hunde a los que bajan al agua, sino, mejor que a los que se revuelven en las ondas, a los que desde arriba los contemplan sentados. Allí los ahoga con más furia que al Faraón antaño, hundido con sus carros en el Mar Rojo. Si las almas fueran visibles, ¡cuántas pudiera yo mostrarte flotando sobre las aguas, como flotaban entonces los cadáveres de los egipcios! Y lo más grave es que a esta ruina universal le dan nombre de recreación *y* a este océano de perdición lo llaman un mar de placer. Sin embargo, más fácil fuera atravesar el Egeo o Tirreno con seguridad que semejante espectáculo. Primeramente, ya la noche antes, el diablo se apodera anticipadamente de tu alma por la expectación de lo que vas a ver; luego, mostrándote lo que has estado esperando, te la encadena y cautiva en un instante, porque no te imagines que, porque no te uniste con la ramera, ya estás limpio de pecado. El deseo lo ha hecho todo. Porque si ahora la pasión te domina, tú has encendido más su fuego; y, si ninguna impresión te produce lo que has visto, aún es mayor tu culpa, pues has sido escándalo de los demás y con semejante espectáculo has mancillado tus ojos, y con tus ojos tu alma.

Más adelante: «Esta piscina (del teatro) te conducirá a aquel mar (el piélago del infierno) y estas aguas encenderá aquel abismo de fuego». En otros párrafos de esta misma homilía, alude el santo a «contemplar desnuda», a estas mujeres nadadoras, que ahogan entre su impudor a todos los que las contemplan, «entregas a una prostituta el cuerpo que le pertenece (a tu esposa)». En la homilía anterior de San Mateo (VI 7) se menciona detenidamente a las mujeres desnudas que se exhiben en el teatro –en este **[-74→75-]** punto insiste el santo a fondo–, las cita varias veces y puntualiza que se trata de rameras, aunque no dice nada de la piscina. En la homilía anterior, al describir este espectáculo, Crisóstomo ataca de pasada duramente al teatro (*Hom*. VI, 7, *in Matt*.), calificándole de oficina del demonio.

---

[75] G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma, 1960.

[76] Sobre estos espectáculos en Roma cfr. L. Friedländer, *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma desde Augusto hasta los Antoninos*, México, 1947, pp. 606-653.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

En Roma y en Bizancio existieron espectáculos de *striptease* que es lo que se representa en la escena de Qusayr 'Amra. El documento más importante se lee en Procopio en la *Historia Secreta* (IX, 11-14), al describir la juventud de Teodora, la esposa de Justiniano, dice así:

> Pero, tan pronto como hubo alcanzado la edad y desarrollado su cuerpo, se sumó a las mujeres que actuaban en el escenario y enseguida se convirtió en una prostituta de las que llamaban los hombres antiguamente de a pie, porque ni era flautista, ni era arpista, ni tenía práctica en las artes de la danza, sino que al que se le acercaba le vendía tan sólo su juventud, trabajando prácticamente con todo su cuerpo. Luego participó con los actores en todos los trabajos del teatro, interviniendo en sus funciones y ejecutando bufonadas destinadas a hacer reír. Porque era extraordinariamente aguda e ingeniosa y se la admiraba enseguida por su trabajo, pues no tenía el menor pudor esa mujer, ni la vio nunca hombre alguno azorada, sino que aceptaba trabajos vergonzosos sin titubeo, y era esa clase de mujer que al ser azotada y abofeteada se crecía en sus gracias y estallaba en tremendas carcajadas. Quitándose la ropa, mostraba desnudas ante cualquiera esas partes del cuerpo delanteras y traseras que no hay que enseñar a los hombres y que deben estar tapadas.

Ibidem, IX, 17-25:

> En cierta ocasión, habiendo entrado en la casa de uno de los notables mientras estaban bebiendo, subió, ante las miradas de todos, a la parte delantera del triclinio, donde se ponen los pies, y se despojó allí de sus ropas sin ningún prejuicio y no importándole nada poner de manifiesto su desenfreno. Y, aunque funcionaba con sus tres agujeros, todavía se quejaba a la Naturaleza, lamentando que los orificios de sus pezones no fueran más amplios, para así poder realizar en ellos otro tipo de cópula. Y, aunque quedó encinta muchas veces, conseguía casi siempre, con sus artes, abortar de inmediato. **[-75→76-]**
>
> Y muchas veces, incluso, en el teatro se quitó las ropas delante de todo el pueblo y circuló entre el público desnuda, llevando tan sólo una banda sobre el sexo y las ingles, no, desde luego, porque se avergonzara de mostrar a la gente también esas partes, sino porque nadie puede entrar allí totalmente desnudo, sino que debe llevar una banda en las ingles. Y así, de esa guisa, se quedaba tirada boca arriba en el suelo. Entonces, unas siervas, a quienes se había ordenado previamente hacer esto, le esparcían por encima de sus vergüenzas granos de cebada, que comían allí mismo cogiéndolos uno por uno con sus picos las ocas que se habían preparado para este fin. Y no se sonrojaba precisamente al levantarse, sino que parecía muy orgullosa de haber ejecutado ese número.
>
> No sólo era desvergonzada, sino también una especialista en fomentar entre todos los demás la desvergüenza. Muchas veces, en efecto, se colocaba en la escena entre los actores, desnuda, proyectando su cuerpo hacia adelante con la cabeza inclinada hacia atrás o intentando penetrar por detrás a los que ya la habían probado y a los que no se le habían acercado todavía, orgullosa de exhibir la destreza que había adquirido en su habitual palestra. Y trataba con un abuso tan desenfrenado a su propio cuerpo que parecía tener su sexo no donde la naturaleza se lo había puesto a las demás mujeres, sino en el rostro.

Este texto es importante ya que prueba la existencia de *striptease* en casas particulares, también documentado en Qusayr 'Amra. Otros textos, que salieron de la pluma de autores griegos y romanos, aluden a espectáculos de mujeres desnudas. Así el apologista cristiano contemporáneo de la Tetrarquía y de Constantino, Lactancio *(Diu. Inst.* 1, 20, 10), se refiere a los juegos en honor de Flora que se celebraban del 28 de abril al 3 de mayo, en los que se desnudaban las damas:

> *Celebrantur illi ludí cum omni lascivia, convenienter memoriae meretricis. Nam, praeter verborum licentiam, quibus obscoenitas omnis effunditur, exuuntur etiam vesti-*

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

bus populo flagitante meretrices quae tunc mimarum funguntur, officio et in conspectu populi usque ad satietatem impudicorum luminum, cum pudendis motibus detinentur.

Apuleyo, en el siglo II, en su *Metamorfosis* (X, 31), indica que Venus aparecía en escena desnuda, en el juicio de París: **[-76→77-]**

Nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosibus ventus satis amanter nunc lasciviens reflabat, ut dimota pateret flos aetatulae.

Se confirma, una vez más, lo que afirma Procopio y demuestra la dama desnuda de Qusayr 'Amra, que estaba prohibido que las damas se exhibiesen íntegramente desnudas en público y que había que taparse el sexo. Esta norma está atestiguada por Ateneo, a comienzo del siglo III a.C. (*Dipnosoph*. XIII 607 c), al recoger la noticia de que las danzarinas de Tesalia se presentaban con *diozoma* a la cintura. Precisamente una dama de Qusayr 'Amra está bailando. Su postura es idéntica a la de las cuatro danzarinas del obelisco de Teodosio en Constantinopla, a las que nos referiremos más adelante. De particular importancia por tratarse de un contemporáneo de San Juan Crisóstomo es el testimonio del poeta Claudio Claudiano que en su panegírico *De Manlii Theodorii consulatu*, versos 331-332, redactado a finales de 398, alude a representaciones mímicas en el agua, en las que las jóvenes desnudas, al nadar, formaban con sus cuerpos lascivas barcas.

El citado texto de Crisóstomo ha sido interpretado por algunos autores como una descripción de las indecentes fiestas de *Maiumas* celebradas en honor de Venus y de Baco, de tanta aceptación en Siria, que tenían lugar cada tres años, que según Libanio (341-393) duraban cinco o más días (*Timoc*. 16, 20), según Teodoreto (390-456?) siete (*Eccl. hist*. III 10), y según Malala, autor del siglo VI, treinta días (*Chron*. XII). Por este último escritor se sabe que estos escandalosos festivales se celebraban en mayo, que tenían lugar en estas representaciones escénicas y que había procesiones con antorchas. El emperador Juliano alude a banquetes celebrados durante las fiestas (*Misopog*. 362). Como muy acertadamente sostiene Traversari [77], siguiendo a Forcellini, Drexler y Preisendanz, que la descripción del predicador antioqueno nada tiene que ver con las fiestas **[-77→78-]** de *Maiumas*; tan sólo demuestra la pervivencia de las fiestas paganas obscenas en una provincia tan cristianizada como era Siria en el siglo IV y la existencia de representaciones obscenas. Quizá una alusión a estos espectáculos se encuentra en el *Apocalipsis* (17, 1) de San Juan, cuando habla de la gran ramera que está sentada sobre las grandes aguas.

Los mimos habían degenerado en época de Justiniano en espectáculos de *strip-tease* y en revista de variedades obscena, por eso fueron suprimidos por el emperador en Alejandría, Antioquía y Constantinopla.

Probablemente en un mosaico, datado poco después de 380, de Yakto con la vista del teatro de Dafne en Antioquía [78], está representada una de estas piscinas con una dama desnuda, del vientre para arriba. Sería esta composición un paralelo muy exacto para la dama de Qusayr 'Amra, pero se trata de una representación de fuente.

O. Grabar [79] escribe, acertadamente según nuestra opinión, que la imagen se puede interpretar como una representación generalizada de una de las hermosas mujeres que se encontraban normalmente entre el séquito del príncipe, pero la colocación del personaje y la precisión del marco arquitectónico parecen indicar una referencia a un marco concreto, quizá uno de aquellos espectáculos semiorgiásticos que se describen en los textos.

---

[77] *Op. cit*., pp. 48-50.
[78] G. Traversari, *op. cit*., p. 27, núm. 1, fig. 5.
[79] *Op. cit*., p. 187.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Puntualiza este autor que la pintura de Qusayr 'Amra está rodeada por un pórtico, similar al del estanque de Khirbet al-Mafjar, donde también se celebraba el mismo espectáculo. O. Grabar se pregunta si los artistas y mecenas de Qusayr 'Amra, Khirbet al-Mafjar y Qasr al-Hayr al-Gharbi, acumulaban una serie de temas, sin preocuparse demasiado del significado concreto de ninguno de ellos. Sin negar, añadimos nosotros, que las escenas pueden responder perfectamente a la realidad de las diversiones, como lo demuestran los datos que se deducen de las fuentes literarias, las composiciones seleccionadas son típicas, en su mayoría, de termas. **[-78→79-]**

El espectador de la escena de Qusayr 'Amra recuerda instintivamente a las dieciséis jóvenes en bikini del célebre mosaico de Piazza Armerina en Sicilia [80], interpretadas por R. Pace como un testimonio seguro de los espectáculos en agua, donde intervenían mujeres semidesnudas, interpretación no seguida ni por Gentili, ni por Traversari [81], ni por otros investigadores, como Dorigo [82], etc., quienes creen que las protagonistas juegan en la palestra y que no es un testimonio del tetimimo, que es lo que describe Crisóstomo, sino de la moda de vestirse las jovencitas en las palestras. Para A. Ricci se trataría de juegos representados en el estadio o en el circo, más bien que juegos acuáticos. Un paralelo exacto para la pintura de Qusayr 'Amra se documenta en las tres diosas, una de ellas con el manto enrollado en las piernas, en la matriz de un vaso decorado con Hylas entre las Ninfas, hallada en Tréveris, datada en la primera mitad del siglo IV [83].

Viniendo a detalles ya más concretos de la escena de Qusayr 'Amra, cabe señalar que la cadena colgada del cuello es gemela a la que exhibe Venus en el cofre de *Secundus* y *Proiecta*, fechado entre los años 379 y 383, aparecido en Roma, en el Esquilino, en el siglo XVIII [84]. El llevar pulseras en las muñecas y en el antebrazo es moda del Bajo **[-79→80-]** Imperio; baste recordar la Diana del *lanx* con Apolo, Leto, Asteria, Ortygia, Atenea y Artemisa, de River Tyne, cerca de Corbridge [85], obra del siglo IV, o a Europa sobre el toro en el mosaico de la villa de Villingstone, en Kent, de la misma fecha [86]. Algunos mosaicos africanos son importantes para el tema que nos ocupa, pues en ellos la diosa del amor y de la fecundidad lleva el mismo tipo de joyas, como en el triunfo de Venus de Djemila, en la Casa del Asno. Afrodita ciñe aquí el cuello con un collar de elementos circulares y de su pecho cuelga una larga cadena que termina en disco sobre el vientre [87]. Este mosaico se fecha a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente. Más significativa es la

---

[80] B. Pace, *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma, 1955, pp. 77-80; G. V. Gentili, *La villa imperiale di Piazza Armerina*, Roma, 1954, pp. 47-50; A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 156, figs. 162-162. A. Carandini, A. Ricci, M. de Vos, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo de Constantino*, Palermo,1982, pp. 154-156, figs. 72.74.

[81] *Op. cit.*, pp. 75-80; *Id.*, Tetimimo e Colimbetra. Ultime manifestazioni del teatro antico, *Dionisio* 13, 1950, pp. 18-25; A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florencia, 1961, *passim*. Marcial (*De spect*. XXV, XXVI) alude a una representación en el agua, tenida en el Anfiteatro Flavio, del mito de Eros y de Leandro, y en *De spectaculis* XXVI, a coreografías de jóvenes nadando que representaban el tridente de Neptuno, un barco, las constelaciones, etc. Por Josefo (*BI*, VII 2, 1; VII 3, 1), se sabe que Tito, al atravesar Palestina y Siria, dio todo género de espectáculos en Cesarea de Filipo.

[82] *Op. cit.*, p. 163, fig. 131. El autor duda, pues escribe que pueden ir al baño.

[83] K. Göther, *Aurea Roma*, pp. 224, 230.

[84] R. Bianchi-Bandinelli, *Op. cit.*, p. 100, figs. 92-93.

[85] J. M. C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, Londres, 1963, p. 172, núm. 108, lám. 121.

[86] J. M. C. Toynbee, *op. cit.*, p. 200, núm. 192, lám. 229; W. Dorigo, *op. cit.*, p. 252, fig. 205.

[87] K. M. D. Dunbabin, *op. cit.*, fig. 151.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

imagen de Venus sobre la concha en Sétif [88], la antigua *Sitifis*, de la misma fecha que la figura anterior. La diosa del amor se adorna con brazaletes de piezas circulares y con una larga cadena terminando en disco, todo como la dama desnuda de Qusayr 'Amra.

El pelo recogido en una cofia es moda frecuente en Roma; baste recordar a Cleopatra en la catacumba de la Via Latina en Roma [89]. La cofia en la cabeza la lleva una dama en una pintura de una tumba de Silistra, la antigua *Durostorum*, en Bulgaria [90], fechada entre los años 360 y 380. En esta misma tumba una esclava con cista lleva dos aros de pulseras a la muñeca, exactamente igual que la dama desnuda de Qusayr 'Amra [91]. También las emperatrices bizantinas se visten con esta prenda de sujetar el pelo, como la **[-80→81-]** supuesta Eudoxia, del Museo de Torlonia [92], la primera esposa del emperador Arcadio, muerta en 404, retrato que se fecha a finales del siglo IV, y la emperatriz Ariadna [93], sobre un panel de marfil, que era parte de un díptico imperial. Esta última figura es importante porque, además de llevar la cofia un broche, ciñe un collar de gruesos elementos circulares el cuello, como en la dama desnuda de Qusayr 'Amra. Las damas de Palmira [94], de un siglo y medio antes, cubre también su cabeza con cofias adornadas delante con broches en el centro, pero son más complicadas y hay sobre ellas mayor número de joyas. El paralelo más próximo a la cofia de la pintura árabe se encuentra en Gargaresh, en Trípoli, Libia, en la *imago clipeata* de *Aelia Arisuth* [95], pero sin broche en el centro. El broche sobre la cabeza, en este caso no se trata de una cofia, sino de una cinta de diadema, aparece frecuentemente en un mosaico antioqueno de la casa de *Ktisis*, datado en torno al año 500 [96]. Un segundo ejemplo lo ha proporcionado un mosaico del Baño de Apolausis [97], de idéntica procedencia, cuya fecha cae en torno al año 400. Es una copia del broche que llevan los emperadores en la diadema [98]; lo usaban también las emperatrices [99]. Generalmente era redondo. Collares con elementos circulares o romboidales adornan los cuellos de la emperatriz Teodora y de algunas damas de su corte, en el conocido mosaico del coro de San Vital en Ravenna [100].

El fondo de la escena de la dama y la piscina en Qusayr 'Amra está ocupado por una fachada arqueada, que es una manera de encuadrar la escena principal y de realzarla muy **[-81→82-]** típica del Bajo Imperio; baste recordar el citado marfil de Ariadna, el mosaico de Teodora y sus damas, el disco de Teodosio [101] o el citado cofre de *Secundus* y *Proiecta*. Uno de los ejemplos más completos es el mosaico de finales del siglo IV de Salónica, con San Onesíforo y San Porfirio, delante de un gran edificio con arcadas, cuyos capiteles

---

[88] K. M. D. Dunbabin, *op. tit.*, fig. 149; R. Bianchi Bandinelli, *op. cit*, pp. 73-75, fig. 69; *Id.*, *Dall'Ellenismo al Medioevo*, pp. 104-106, 158; A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 135, fig. 145; R. A. Martin, *Christianity in the Roman World*, Londres, 1974, pp. 141-143, fig. 759.
[89] W. Dorigo, *op. cit.*, p. 224, fig. 169.
[90] W. Dorigo, *op. cit.*, p. 222, fig. 182; A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 159, fig. 184.
[91] W. Dorigo, *op. cit.*, fig. 181.
[92] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, p. 98, fig. 34. También la fig. 36 sobre mosaico, con el busto de la primavera.
[93] J. Beckwith, *op. cit.*, lám. 63.
[94] R. Ghirsman, *op. cit.*, figs. 92-95.
[95] W. Dorigo, *op. cit.*, fig. 165.
[96] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 357-360, lám. LXXXV a.
[97] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 304-307, lám. CLXVIII a.
[98] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, pp. 16, 161, 109-212, 215.
[99] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, fig. 18.
[100] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, fig. 173; *Id.*, *La peinture byzantine*, pp. 63-64, 70.
[101] J. ARCE, El missorium de Teodosio I: precisiones y observaciones, *AEspA* 49, 1976, pp. 119-125. Hoy se cree que es Teodosio II. M. Almagro-Gorbea *et alii*, *El disco de Teodosio*, Madrid, 2000.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

son del tipo de los representados en Qusayr 'Amra y con anchas hojas de acanto con las puntas enrolladas. Esta forma de capitel es muy frecuente en estas representaciones [102].

El grupo de espectadores con las cabezas apiñadas recuerda las representaciones de los asistentes en el circo sobre los dípticos consulares, del cónsul Areobindo [103], o el de la apoteosis del emperador [104] y más aún a la representación de espectadores, ya reducidos a cabezas, del mosaico circense de Gafsa, al que se aludirá más adelante.

Siempre ha llamado la atención de los investigadores el hecho de pintarse en Qusayr 'Amra desnudos femeninos. Sin embargo, los semitas de la provincia de Siria utilizaron el desnudo como objeto decorativo, como lo demuestra la pintura de la sinagoga de Dura-Europos con la hermana de Moisés y el niño [105]. El desnudo femenino era muy utilizado en el arte copto y en el sasánida, así como en el romano y en el cristiano.

DANZARINAS

Una segunda mujer bailando (Fig. 17) con paso de danza se representa en el lado sur de los intradoses del arco occidental del gran salón [106]. La postura en la disposición **[-82→83-]**

Fig. 17. Danzarina desnuda. Lado S. de los intradoses del arco occidental del gran salón: Según M. Almagro Basch.

[102] J. Beckwith, *op. cit.*, lám. 17; A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 77, figs. 82-83.
[103] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, pp. 277-280, fig. 320.
[104] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, figs. 327-328.
[105] D. Schlumberger, *op. cit.*, p. 110.
[106] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 48, lám VI a; p. 175, lám. XXVII c. Una tercera bailarina en la misma actitud de los brazos se pintó en la cubierta del *tepidarium* (p. 124, lám. XLII c) (Fig. 18).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[-83→84-]

Fig. 18. Bailarina vestida. Cubierta del tepidarium de Qusayr 'Amra. Según M. Almagro Basch.

de los brazos es parecida a la de la dama que se encuentra junto a la piscina. Lleva también brazaletes en las muñecas y antebrazos y una cadena que desciende hasta la cintura y que se divide en dos rodeando el cuerpo. Este tipo [-84→85-] de joya está bien presente ya en la pintura pompeyana; baste recordar a Circe en la Casa de los Vetti [107]. Bailarinas en postura muy similar a la de la danzarina de Qusayr 'Amra, en este caso varias, se esculpieron sobre el obelisco de Teodosio, en el lado en el que el emperador se encuentra de pie con una corona en la mano, entre Arcadio y Valentiniano [108].

El paso de danza, la moda del bikini y la ejecución del cuerpo de la bailarina son griegas o romanas. Sin embargo, las formas un tanto opulentas del cuerpo responden al gusto árabe en la mujer; como lo demuestran los versos de 'Amr B. Kulthum Al-Taghlibr [109], muerto el año 600: «Esta mujer te mostrará a solas / y segura de miradas delatoras / ... un pecho mórbido como arca de marfil / a salvo de manos palpaduras; / una espalda suave, prolongada y amplios / glúteos cimbreantes al peso que cargan; / unas

[107] M. Borda, *La pittura romana*, Milán, 1958, p. 243. También A. Stenico, *La pintura etrusca y romana*, Barcelona, 1967, p. 104 (Ares y Afrodita).
[108] CH. Rufus Morey, *Early Christian Art*, Londres, 1953, p. 276, fig. 99; R. Bianchi Bandinelli, *op. tit.*, pp. 352-355, fig. 335; H. P. l'Orange, *op. cit.*, p. 99, fig. 48; R. Browning, *op. cit.*, p. 57.
[109] F. Corriente, *op. cit.*, pp. 111-114.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

caderas que no caben por la puerta, una cintura que me ha tornado el sexo; / dos columnas ebúrneas o marmóreas, / donde suena el tintineo de sus ajorcas». A este tipo somático de mujer pertenece la tocadora de arpa del *iwan* de Bishapur, obra de sirios fechada en la segunda mitad del siglo III [110]. Bailarinas con *diozoma* están frecuentemente representadas, en el arte copto, como las Nereidas de Ahmas, el-Medineh, o la danzarina, de la que sólo se conserva la cabeza, pero levanta, como en Qusayr 'Amra, el brazo en alto, de un tapiz del siglo V, hoy en el Museo del Louvre [111] (Fig. 19), etc. Dos bailarinas en idéntica postura, semidesnudas (Fig. 20) se colocaron en un mosaico de Sidi Ghrib, en el norte de África [112]. Sin embargo, es en el **[-85→86-]**

Fig. 19. Bailarina. Tapiz copto. Museo del Louvre. París. Según P.M. du Bourquet.

arte sasánida en el que se representan más frecuentemente bailarinas desnudas, como en la copa de forma de barquilla con bailarina totalmente desnuda, fechada en los siglos VI-VII, hoy en la *Walters Art Gallery* de Baltimore [113] (Fig. 21). Bailarinas desnudas (sacerdotisas de la diosa de la fecundidad, Anâhita) debajo de arcos están grabadas en un vaso de plata sasánida de los siglos V-VI [114] y desnudas, **[-86→87-]**

[110] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 146, fig. 182.
[111] P. M. du Bourquet, *op. cit.*, p. 100.
[112] M. Blanchard- Lemée, M. Ennaïfer, H. y L. Slim, *op. cit.*, pp. 164-165, figs. 117-118.
[113] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 214, fig. 258.
[114] V. G. Lukonin, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides*, París, 1967, pp. 182-185, fig. 184.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 20. Mosaico con bailarina. Sidi Ghrib. Según M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. y L. Slim.

de la cintura para arriba, en una copa de plata del siglo VII [115]. En la corte sasánida las danzas eran frecuentes. **[-87→88-]**

Fig. 21. Bailarina sasánida sobre copa en forma de barquilla. Walters Art Gallery. Baltimore. Según R. Ghirsman.

[115] V. G. Lukonin, *op. cit.*, fig. 217.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Una garrafa de Kalar Dasht, datada en el siglo VI, hoy en Teherán está decorada con danzarina [116] y en una copa de **[-88→89-]** Baltimore, de los siglos VI o VII, el monarca está entronizado entre dos danzarinas, en este caso vestidas [117]. No parece, sin embargo, que el arte sasánida o el copto, tan cerca en el tiempo a las pinturas de Qusayr 'Amra, haya influido en la representación de esta danzarina. En las cortes judías, como en la de Herodes el Grande, se celebraban danzas durante los banquetes. Una de estas danzas le costó la vida a San Juan Bautista (Mt. 14, 6-11; Mc. 6, 21-28; Lc. 9, 9). Estas danzas en Siria eran muy antiguas. Una copa fenicia procedente de Italia y fechada en la mitad del siglo VII a.C. representa a un conjunto de danzarinas vestidas [118]. Igualmente en la pátera de Esparta [119]. En un cipo de Tharros, colonia fenicia, un grupo de tres mujeres totalmente desnudas bailan alrededor de un betilo. Posiblemente se trata de una danza sagrada relacionada con la fecundidad [120].

A comienzos del Imperio Romano las danzarinas más procaces eran las sirias y las gaditanas [121].

La danzarina, al igual que la dama de la piscina, muy probablemente es una ramera, según indica el citado texto de Procopio, que puntualiza que algunas rameras eran bailarinas y músicas. **[-89→90-]**

MÚSICOS

La figura pintada del arco oriental es una mujer ricamente vestida tocando el laúd [122] (Fig. 22), instrumento musical citado por el poeta Labid B. Rabi Al-Amari, y en el arco de la izquierda un varón tocando el caramillo. La dama sentada tocando el laúd recuerda a la joven *Lutatia Lupata* de Mérida [123], también con laúd, instrumento musical rarísimo en el mundo romano [124]. Entre los sasánidas también se representaron tocadoras de diferentes instrumentos musicales, como en una copa procedente de Mazanderan, con cuatro músicas, fechada en el siglo VI, pero aquí las artistas caminan semidesnudas

---

[116] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 214, fig. 256. Otros ejemplos en V. G. Lukonin, *op. cit.*, pp. 183-186, figs. 185-189. El autor interpreta estas figuras como sacerdotisas de la diosa Anâhita, bailando vestidas. Son obras del siglo V.

[117] R. Ghirsman, *op. tit.*, p. 204, fig. 242.

[118] W. Culican, *The First Merchant Ventures*, Londres, 1966, fig. 127. Las danzarinas están en la parte superior y sólo se ven los pies.

[119] G.L. Marcoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, California, 1984, pp. 217-218, 348.

[120] S. Moscati, *I fenici e Cartagine*, Turín, 1972, p. 58. Id., *Fenici*, Venecia, 1988, p. 302. Id., *L'arte della Sardegna punica*, Milán, 1989, p. 54. En una terracota de Chipre fechada entre los años 600-550 a.C., unas mujeres danzan en círculo cogidas de la mano (T. Spiteris, *Art de Chypre des origines à l'époque romaine*, París, 1970, p. 54 a.C.).

[121] J.M. Blázquez, *Imagen y Mito*, *Estudios sobre religiones mediterráneas e iberas*, Madrid, 1977, pp. 341-342. R. Olmos, Puellae gaditanae, ¿Heteras de Astarté?, *AEspA*, 64 (1991) pp. 99-109.

[122] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 75, lám., XXVIII b; p. 190, lám. XLII b. Otras dos pinturas de músicos se hallan en Qusayr 'Amra. En una, una dama, ricamente vestida, toca la flauta, junto a un varón, colocado en segundo término. Esta pintura se encuentra en la albanega NE. de la nave central del gran salón (M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 154, lám. VIb) (Fig. 23). La segunda se halla en la cubierta del *tepidarium*. En ella, un oso toca el laúd de tres cuerdas y debajo de él un hombre toca la doble flauta (M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 190, lám. XLII) (Fig. 24).

[123] M. Almagro, *Guía de Mérida*, Madrid, 1965, lám. XXXI. T. Nogales, *El retrato privado en Augusta Emérita*, Badajoz 1997, pp. 103-105, lám. LXIII A. Otros ejemplos en R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen*, Berlin-Leipzig, 1926, láms. 9-12, 20-25.

[124] Sobre la música en los espectáculos de Roma, cfr. L. Friedländer, *op. cit.*, pp. 654-679.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[125]. Dos músicos, una mujer y un varón, la primera tocando igualmente el laúd, el segundo una flauta, de un fresco de Qasr al-Hayr al-Gharbi (Siria), fechados hacia el año 730, contemporáneos, por lo tanto, de las pinturas de Qusayr 'Amra, son los paralelos más próximos a la pintura que nos ocupa, aunque aquí los músicos están de pie [126]. En varios cuencos sasánidas, en compañía de los monarcas y de los príncipes se encuentran músicos [127]. **[-90→91-]**

Fig. 22. Músico tocando el laúd. Arco oriental. Según M. Almagro Basch.

[-91→92-]

[125] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 216, fig. 257.
[126] R. Ettinghausen, *op. cit.*, p. 37; D. Schlumberger, Deux fresques Omeyyades, *Syria* 25, 1946, pp. 88-95, fig. 4, lám. B; A. Papadopoulo, *op. cit.*, fig. 178.
[127] B. Arbeli, *op. cit.*, pp. 224, 230.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 23. Dama tocando la flauta. Albanega NE de la nave central en el gran salón. Según M. Almagro Basch.

Fig. 24. Oso tocando un laúd y varón tocando una flauta. Cubierta del tepidarium. Según M. Almagro Basch.

RETRATOS

En el intradós del arco triunfal del gran salón aparecen dos figuras de gran tamaño con el torso desnudo (Fig. 25), que elevan un gran disco con el retrato de un **[-92→93-]**

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 25. Dama desnuda levantando un disco con un retrato. Intradós del arco del gran salón. Según M. Almagro Basch.

[-93→94-]

varón con barba, que M. Almagro [128] cree ser un retrato del califa, opinión que parece probable. Los investigadores que se han ocupado de estas figuras las han comparado acertadamente con las Nikes, en idéntica postura de Palmira [129] (Fig. 26), de un hipogeo, pero aquí las Nikes sólo llevan al descubierto los brazos. Las joyas, los brazaletes en el brazo y antebrazo, el collar con broche grande en el centro y la cadena del mismo tipo que la de la bailarina, son típicamente romanos, como se ha indicado ya. El pelo lo lleva, al parecer, decorado con hilos de perlas, como la citada *Ktisis*, que presenta exactamente el mismo modelo de peinado. La actitud de la dama de Qusayr 'Amra es la de las Nikes de Palmira, pero el modelo del vestido, que es una simple falda, dejando el torso al descubierto, se encuentra en figuras femeninas en estuco del castillo de Khir-bet al-Mafjar, del segundo cuarto del siglo VIII [130]. Unas damas vestidas igualmente se encontraban en el pórtico de Qasr al-Hayr al-Gharbi, coetáneo de Qusayr 'Amra, que D. Schlumberger [131] cree obras inspiradas en los objetos de plata iranios, sasánidas o postsasánidas.

Seguramente no es necesario acudir al arte de Palmira, ciudad que fue destruida por los romanos en 272, para encontrar los prototipos de las Nikes de Qusayr 'Amra, pues

[128] *Op. cit.*, p. 97, lám. XXVII a.

[129] Varios, *Syria antiqua*, Leipzig, 1971, p. 170; D. Schlumberger, *op. cit.*, pp. 88, 92-95; M. A. R. Colledge, *op. cit.*, pp. 84-87, figs. 115-116. M.A. Crippa, *op. cit.*, p. 40, figs. 24-25. D. Degeorge, *Palmyra*, Munich, 2002, p. 195.

[130] A. Papadopoulo, *op. cit.*, figs. 181-183; O. Grabar, *La formación del arte islámico*, pp. 109-110, 181-183, fig. 5.

[131] Les fouilles de Qasr El-Heir El Gharbi (1936-1938), *Syria* 20, (1939), p. 354, fig. 25.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

un bronce de Augst, en Suiza, la antigua *Augusta Rubrica*, es gemelo a las Nikes de Palmira [132], como algunas Nikes sobre dípticos consulares, como en los de Anastasio, comandante de la caballería y cónsul en 517 [133], y de Areobindo, **[-94→95-]**

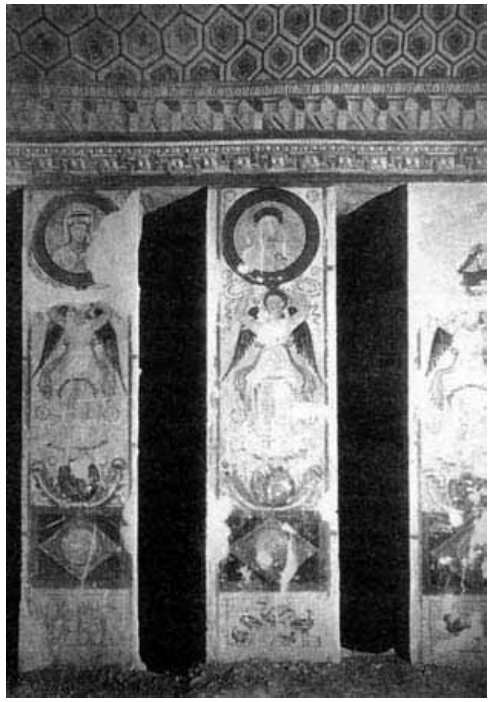

Fig. 26. Nikes levantando en alto los retratos de los difuntos. Palmira. Según D. Schlumberger.

cónsul en, 506 [134], todas las cuales cronológicamente están más cerca de Qusayr 'Amra que las Nikes de Palmira. **[-95→96-]**

No tiene nada de extraño que se colocaran retratos entre las pinturas de Qusayr 'Amra, ya que la costumbre del retrato estaba muy extendida en las pinturas y mosaicos del Próximo Oriente en la Antigüedad Tardía [135]. En la bóveda del *tepidarium* de Qusayr 'Amra se colocó un busto de varón, anciano y calvo, que probablemente es un retrato [136], aunque se ha interpretado como una de las edades del hombre. También podía ser un retrato el viejo alanceando un onagro.

COMBATE DE PÚGILES

A continuación de la escena de la piscina y a su derecha se representa una competición agonística en la que participan siete u ocho varones con pantalón corto, que combaten entre sí al aire libre, junto a un emparrado, sobre un suelo levemente ondulante [137]. En el lado izquierdo se enfrentan dos púgiles, con los brazos en alto. Delante un varón lleva dos palmas. Se trata muy probablemente, como ya indicó M. Almagro, de un

[132] R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, fig. 367.
[133] R. Browning, *op. cit.*, p. 32.
[134] R. Browning, *op. cit.*, p. 180. Una segunda dama está representada en el Zodiaco de un mosaico de Hipona, del siglo III o de comienzos del siglo IV (J. W. Salomonson, *op. cit.*, p. 63, lám. XLV, 2).
[135] J.M. Blázquez, Retratos en los mosaicos hispanos del Próximo Oriente en el Bajo Imperio (Siria, Jordania), *Antigüedad y Cristianismo* XIV (1997), pp. 471-484.
[136] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 188.
[137] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 109, lám., XXI. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 673-676.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

arbitro de lucha, que lleva la palma de la victoria, al igual que un segundo colocado detrás del grupo, que espera, con una palma en su mano, el resultado de la lucha. Delante de éste se encuentra un varón sentado en el suelo. En el extremo, un luchador sujeta el brazo de su opositor. Debajo de éstos hay una pierna de un atleta hoy desaparecido (Fig. 27).

Este tipo de combate es fácilmente reconocible. Representa una lucha de púgiles, bien documentada en el mundo griego y romano [138]. Baste recordar algunos ejemplos sacados de la documentación sobre combates de boxeo y **[-96→97-]**

Fig. 27. Escena de palestra. Derecha de la escena de la dama en el interior de la piscina. Según M. Almagro Basch.

similares que ofrece H. A. Harris y que demuestran que en Grecia fueron estos espectáculos muy populares desde muy antiguo, como lo prueban las escenas de varios vasos de **[-97→98-]** figuras negras de finales del siglo VI a.C. [139] o la base del muro de Temístocles de Atenas, con dos púgiles delante de un arbitro [140]. Este deporte con carácter funerario pasó a Etruria, donde en la Tumba de la Mona, 480-470 a.C., dos varones combaten

[138] H. A. Harris, *Sport in Greece and Rome*, Ithaca, 1972, p. 22.
[139] H. A. Harris, *op. cit.*, figs. 5-7. J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, 1874, fig. 106.
[140] H. A. Harris, *op. cit.*, *fig.* 11; J. Barron, *An introduction to Greek Sculpture*, Londres, 1981, pp. 44-46, fechada entre los años 510-500 a.C.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

delante de un arbitro [141] y otros dos en la Tumba de los Augures en Tarquinia, del año 520 a.C. [142] La obra cumbre de todas estas imágenes de combate es el soberbio bronce, de época helenística, siglo II o principios del I a.C., hoy en el Museo de Las Termas de Roma, que representa a un boxeador con la cara vuelta hacia atrás, sentado sobre una roca [143]. Filón de Alejandría (*Vita Cont*. 43), en época julio-claudia, recoge algunos datos que indican que se empleaban en estos combates métodos muy parecidos a los de los modernos *rings* [144]. A estos combates alude el emperador Marco Aurelio en sus *Meditaciones* (V, 20) y una inscripción hallada en Priene, en Asia Menor, que menciona un escrito en honor de un benefactor de la ciudad, de nombre *Aulus Aemilius Sextus Zosimus* (*Insc. Priene* 112), que regaló un trofeo para los boxeadores. Estos combates están mencionados por Oribasio, el médico amigo del emperador Juliano (VI 29, 3, 33).

Estas luchas están representadas en mosaicos africanos como en uno procedente de la Casa del Laberinto, en *Thuburbo Maius*, datado probablemente en el siglo IV [145], con dos boxeadores y en un segundo de Henchir-Thina, con cuatro parejas de púgiles [146] (Fig. 28). El paralelo más **[-98→99-]** próximo geográficamente para la pintura de Qusayr 'Amra lo ha proporcionado Cilicia, con un mosaico de lucha de atletas,

Fig. 28. Mosaico de Henchir-Thina con cuatro parejas de púgiles. Según M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. y L. Slim.

[141] Q.G.G. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milán, 1935, lám. XXIV. St. Steingräber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milán, 1985, p. 280.

[142] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, Ginebra, 1952, p. 39. St. Steingräber, *op. cit*., p. 289. También en la tumba de estilo orientalizante en Poggio Renzo de finales del siglo VII / 600 a.C.

[143] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1961, p. 180, figs. 766-767. J.J. Pollitt, *op. cit*., pp. 236-238, fig. 157.

[144] Otras referencias al boxeo en H. A. Harris, *op. cit*., pp. 245, 252.

[145] K. M. D. Dunbabin, *op. cit*., p. 274.

[146] L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, Recklinghausen, fig. 201. M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. y L. Slim, *op. cit*., p. 188. Otros púgiles en la palestra en M. Khanouns, en M.H. Fantar (ed), *La mosaïque en Tunisie*, París, p. 156. El mosaico de Baten Zemmour describe gráficamente la organización de los combates y la ceremonia de la victoria en el s. IV, pp. 174-175. (Fig. 29).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[-99→100-]

Fig. 29. Mosaico de Baten Zemmour con combates de púgiles. Según M. Khanounes.

hallado en Aigeai (Ayas-Yumurtalik) [147], fechado entre los años 235-325. Al contemplar la pintura de Qusayr 'Amra el visitante recuerda instintivamente las figuras de atletas desnudos de las termas de Caracalla en Roma [148] que son gladiadores representados en toda su brutalidad. El tipo de palma, fino y alargado, de Qusayr 'Amra es gemelo al que llevar las Nikes aladas en diferentes relieves del Bajo Imperio [149].

La forma de plantar la vid, no directamente apoyada en el suelo, sino en el aire, se documenta en un mosaico de Cherchel, con labores del campo, fechado entre los años 200-210 [150]. [-100→101-]

La lucha de los púgiles se sitúa, muy probablemente, en Qusayr 'Amra en una palestra, que solía haber junto a los edificios termales, como en las Termas Estabianas (siglo II a.C.), en las Termas del Foro (Pompeya, 80 a.C.), en las Termas del Centro (79 a.C.), en las Termas de Neptuno en Ostia (de mitad del siglo II), en Veleia, en las Termas Neronianas, en *Cambodunum*, en Alesia, en *Glanum*, en Afrodisias, en Cirene, en *Hierápolis*, en *Caesarea*, en Éfeso, en Mileto y en *Lambaesis*, etc. [151].

DAMA SEMIDESNUDA APOYADA EN COJINES Y CORONADA POR UNA VICTORIA.

En la albanega noroeste de la sala central [152] (Fig. 30) se pinta una dama recostada en un cojín, vista de frente y en actitud pensativa [153], apoyando su brazo izquierdo en el rostro, mientras el derecho extendido a lo largo del cuerpo abre la palma de la mano. Va desnuda de cintura para arriba. Las joyas que lleva son una pulsera en la muñeca y una segunda en el antebrazo. Un collar ciñe el cuello y una cadena recorre el torso.

---

[147] L. Budde, *op. cit.*, pp. 67-69, figs. 57-63.

[148] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El centro del poder*, Madrid, 1970, p. 338, fig. 378; W. Dorigo, *op. cit.*, p. 147, fig. LII; L. Budde, *op. cit.*, p. 68, figs. 202-205. Mosaicos africanos con representaciones de atletas han aparecido en baños, como en El Hamman y en Gigthis, Bou Ghrara (K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 261).

[149] R. Bianchi Bandinelli, *Roma*, *El fin del arte antiguo*, fig. 347.

[150] K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, pp. 114-116, láms. 103-104; R. Bianchi Bandinelli, *Roma*, *El fin del arte antiguo*, figs. 235-236.

[151] EAAV, *Terme*, pp. 715-719.

[152] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, pp. 153-153, láms. IV-V.

[153] La postura de la dama aparece en la Telus del disco de Teodosio. Esta postura se repite frecuentemente en las damas vestidas de monumentos funerarios de Palmira (J.B. Yon, O. Binst, *Oriente Próximo*, Colonia, 2000, pp. 108-111).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Esta pintura y el vestido están perfectamente documentados en el arte romano desde antiguo; baste recordar a Afrodita en una pintura de la Casa de Ares y Afrodita de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de Nápoles [154], incluso con el mismo tipo de cadena sobre el cuerno. Los brazaletes son muy usa-dos por las damas romanas y a ellas hemos aludido al referirnos a la dama de la piscina. Hacia ella vuela en posición horizontal una Niké áptera llevando una corona. El manto forma un amplio círculo en **[-101→102-]**

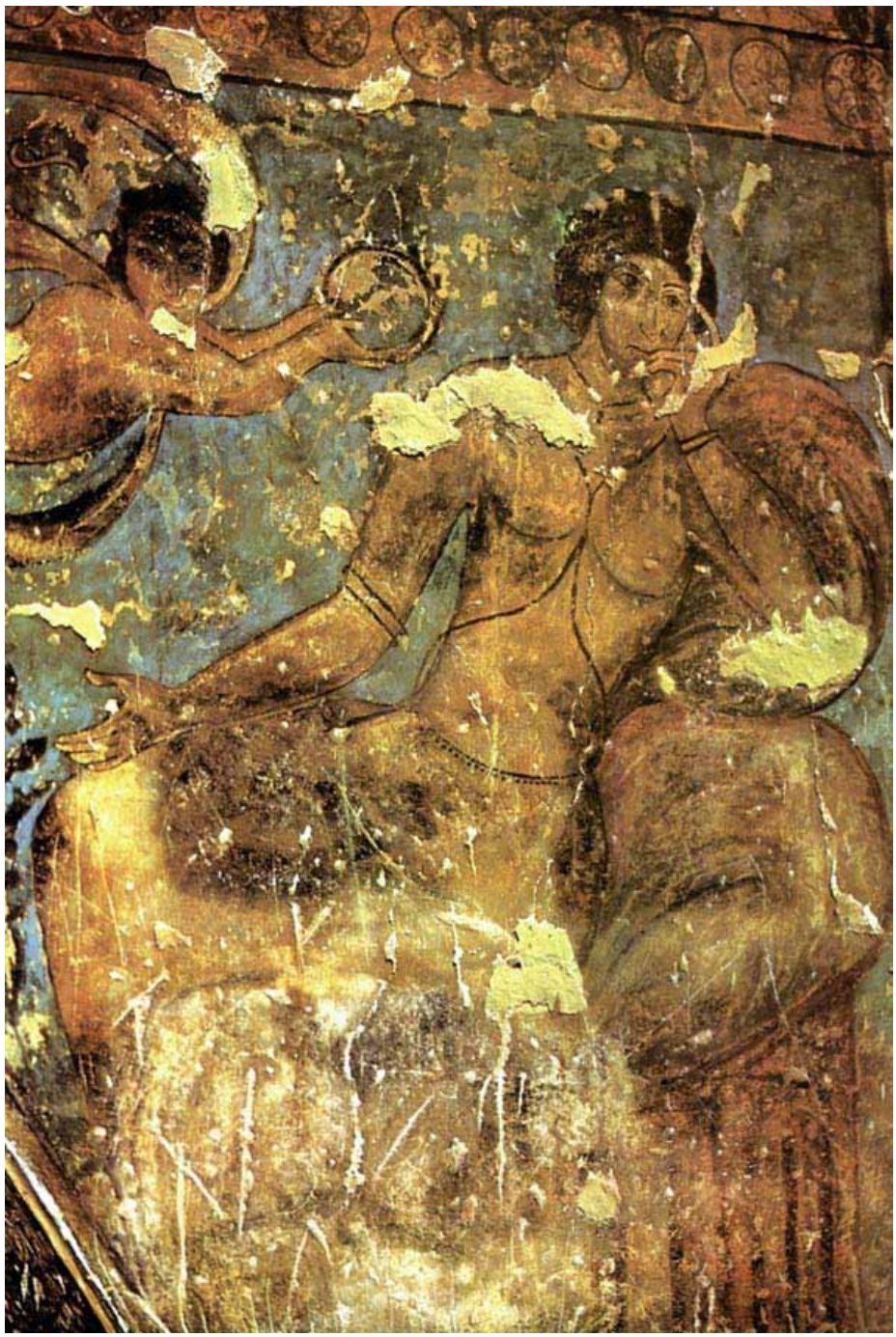

Fig. 30. Dama coronada por Niké. Albanega NO de la sala central. Según M. Almagro Basch.

[154] A. Stenico, *op. cit.*, p. 104.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

el aire. Un paralelo próximo para esta figura la constituye una Victoria de Dura-Europos (Fig. 31), también volando un poco inclinada y hallada en un baño [155]. Nikes ala- **[-102→103-]**

Fig. 31. Niké de Dura-Europos. Según D. Schlumberger.

das y vestidas y algo ladeadas coronan al monarca sasánida Sapor III (38 3-388), sucesor de Ardashir, en el principal *iwan* de Taq-i Bustan [156]. **[-103→104-]**

En Qusayr 'Amra la Niké lleva el torso desnudo haciendo juego con la dama. Un paralelo igualmente muy próximo lo constituyen las dos Nikes de la *celia* del templo de Zeus Theos, de Dura-Europos, también volando en posición horizontal y con coronas en las manos [157]. Esculturas de Nikes aladas, vestidas con *chitón*, de pie y portadoras de coronas, son numerosas en el arte nabateo [158], lo que indica que este tipo de seres fantásticos era perfectamente conocido en las cercanías de Qusayr 'Amra, lo mismo demuestran las Nikes de Palmira y de Dura-Europos. Nikes volando en posición horizontal se documentan ya en el arco de Benevento, decretado por el senado en honor de Trajano el

[155] D. Schlumberger, *L 'Orient Hellénisé*, pp. 69, 70; A. Perkins, *op. cit.*, fig. 28. M.A. Crippa, *op. cit.*, lám 8.
[156] E. Porada, *op. cit.*, p. 208, fig. 111.
[157] A. Perkins, *op. cit.*, fig. 14; E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 7, *Pagan Symbols in Judaism*, Nueva York, 1958, pp. 135-140.
[158] N. Glueck, *Deities and Dolphins*, Londres, 1966, pp. 431-440. figs. 179-183; M.A.R. Colledge, *op. cit.*, *passim*.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

año 114 [159]. Una Niké alada, con palma de victoria y posiblemente con corona, se esculpió en el arco honorífico de época de los Severos en Leptis Magna [160]. Posiblemente se trata de una bailarina que ha obtenido un premio, a juzgar por la falda que visten otras danzantes citadas en este trabajo de época omeya, y por llevar el torso desnudo.

FIGURA FEMENINA

En el luneto izquierdo de la nave derecha del gran salón hay una figura femenina tumbada, con el brazo derecho dirigido al rostro y la pierna izquierda doblada debajo de la derecha [161]. Un amplio manto envuelve las piernas. El paralelo más vecino a la postura, a la forma de recoger el vestido, es la imagen de Cleopatra en la catacumba de la **[-104→105-]** Vía Latina, de Roma [162]. Un segundo paralelo muy próximo es la figura de Ariadna en el mosaico báquico de Emerita Augusta, fechado en torno al año 400 [163], debido a *Annius Bonius*. La forma del cuerpo y el modelado de la anatomía se asemejan bastante al de la *Tranquilitas* y la *Natura* del mosaico cósmico de Emerita, que obedece a un cartón sirio muy probablemente, obra de la época de Cómodo o de los Severos [164]. El tipo de mujer semidesnuda con el torso al descubierto, un brazo levantado y otro caído es antiguo en el arte, como lo indican, entre otras piezas que cabría recordar, Europa sobre el toro, de una pintura pompeyana [165], que es una imitación neoclásica de la pintura griega efectuada a comienzos de la era y la figura central del Vaso Portland [166], todo lo cual prueba que estas figuras de Qusayr 'Amra siguen modelos y un modelado anatómico que gozaron de una gran aceptación en el arte de Grecia y de Roma.

CESTA DE UVAS

En la bóveda occidental del gran salón quedan restos de una composición de vendimia [167]. Se conserva bien un cesto de mimbre repleto de racimos de uvas. El cesto no se parece, en su forma de estar trabajado, al capacho, seguramente de esparto, que un esclavo ofrece con pienso a un asno en un mosaico del pavimento del Gran Palacio de los emperadores, en Constantinopla, obra del siglo V [168], **[-105→106-]** sino que recuerda muy de cerca al cesto de mimbre trenzado a cuadros de un mosaico de Cherchel, también con escena de vendimia, obra de finales del siglo IV o de comienzos del siglo V [169]. En un mosaico de Antioquía, fechado después de 500, se representa un cesto del mismo tipo entre pavos reales y racimos de uvas [170].

---

[159] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El centro del poder*, p. 235, fig. 260.
[160] R. Bianchi Bandinelli, *El fin del Mundo Antiguo*, p. 275, fig. 350. A. Di Vita *et alii*, *Lybia. The Lost Cities of the Roman Empire*, Slovenia, 1999, pp. 114-115.
[161] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 163, lám. XI b.
[162] D. Dorigo, *op. cit.*, pp. 224, fig. 169; A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Ciudad del Vaticano, 1960, pp. 60-65, láms. CI-CII.
[163] A. Blanco, *op. cit.*, p, 34, núm. 15, láms. 26-27 a.
[164] A. Blanco, *op. cit.*, pp. 35-39, láms. 35-36, 39. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 380-385. J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident Romain (Ier-IVe s.)*, Roma 1997, pp. 224, 226, láms. CVI-CVII.
[165] J. Charbonneaux *et alii*, *op. cit.*, pp. 175-177.
[166] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El centro del poder*, fig. 192.
[167] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 174, lám. XXVI b. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos* , pp. 704-705.
[168] A. grabar, *La peinture byzantine*, pp. 74-76.
[169] K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 116, láms. D, XLII. Dos veces se representa el cesto.
[170] Doro Levi, *op. cit.*, p. 366, lám. CLXXXI d.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El tema de la vendimia fue muy corriente en el Bajo Imperio, como motivo decorativo, con diferentes significados, tanto en mosaicos como en sarcófagos. Baste recordar un mosaico de Emerita Augusta con hombres pisando la uva [171] o en sarcófagos hispanos del Museo de Belem (Lisboa) y del Alentejo [172] (Portugal), el sarcófago de pórfido, de mitad del siglo IV, con erotes vendimiadores, del Museo Vaticano [173], o la vendimia en el campo con erotes en el Mausoleo de Santa Constanza, Roma [174], de la misma fecha, y el famoso sarcófago de San Lorenzo, en Roma [175], de la primera mitad del siglo III.

En la Arabia preislámica el vino y las esclavas cantoras son celebrados frecuentemente por los poetas (Tarafab, Al 'Abd, Labid B. Rabi' Al-'Amari, 'Amr B, Kulthum Al Taghlib) [176]. El vino procedía, al parecer, de Siria y se le añadía agua, según la costumbre griega. Danza y vino van juntos en una pintura de la cúpula del harén del palacio Jawsaq del califa Motassim, en Samarra (Irak), donde bailan vestidas dos danzarinas con grandes tazones de vino **[-106→107-]** y largas botellas levantadas en alto [177]. El gran poeta, ya de época abasida, Abu Nuwas [178], cantó el placer de la bebida, en inmortales versos:

> Tienes que beber. ¡Bebe el vino claro como el ojo de gallo, de una gacela blanca y negra! El vino de oro tiene reflejos azules. Su alegría no tiene rival. Salta como una cigarra en el calor de los prados umbrosos. Y cometas de oro le siguen, pasando de la noche a la luz.
>
> El vino de Babilonia me ha hecho prisionero... Quien lo prueba sale por los aires, pierde el sentido, pero se vuelve elocuente. Entre los jóvenes aparezco en la noche buscando un vino fuerte, en dirección a la taberna, ese buen puerto que nos promete montes y morenas.
>
> ¡Rápido! ¡Sírvenos tu vino viejo!
>
> Las tinieblas van a deshacerse. Ahí viene un vino impetuoso que chisporrotea en nuestro vaso. El aroma de ese vino añoso perfuma el aire y su oro brilla como un fuego.
>
> Nuestros ojos se vuelven hacia el laúd. La muchacha morena tiene el talle ligero como un rosal y sus caderas son en forma de duna. Bajo sus pasos los montes se convierten en mesetas.
>
> Una cantante con su laúd sin hablar nos mantiene encantados. Como una música de flauta, revela los secretos de los amantes, igual que un cálamo, cuyo dibujo es indiscreto. Cuando el vino ha hecho su efecto —mezcla de sangre y lágrimas— ella nos dice: ¡Venga la paz a ese hermoso ser cuyo nombre me callo por miedo a las calumnias! Vosotros, comensales, estáis a veces demasiado alegres y a veces cautivos de la orgía. Uno derrama sobre su amigo perlas de coral —lágrimas que corren por sus me-

---

[171] A. Blanco, *op. cit.*, p. 44, lám. 73.

[172] A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España* y *Portugal*, Madrid, 1949, pp. 263-265, láms. 212-214.

[173] D. Dorigo, *op. cit.*, fig. 167; J. Beckwith, *op. cit.*, fig. 14; A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 168; A. García y Bellido, *Arte Romano*, p. 713, figs. 1216-1218; R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, Berlín-Leipzig, 1932, lám. 184.

[174] D. Dorigo, *op. cit.*, pp. 213-215, fig. 166; J. Beckwith, *op. cit.*, fig. 11. M. Crippa, *op. cit.*, lám. 163.

[175] A. García y Bellido, *Arte romano*, p. 568, figs. 1006-1108; A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 247, figs. 286-289.

[176] F. Corriente, *op. cit.*, pp. 51, 85-87, 105, 111.

[177] R. Ettinghausen, *op. cit.*, pp. 43-45.

[178] A. García y Bellido, *Arte Romano*, p. 558, figs. 988-990. También en pilastras de Palmira, en un relieve del templo de Bel o del portal del templo (H. Klengel, *Syria Antiqua*, pp. 139-141).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

jillas—. Pero yo reconforto, porque sé el mal que hacen los demonios del amor. ¡Bebamos por el pasado, por los días hermosos! ¡Que vuelvan y que duren el Día Final!

Todos estos precedentes y el hecho de que los temas decorativos de Qusayr 'Amra proceden del mundo clásico, al igual que los espectáculos, justifican plenamente la presencia del vino en un palacete dedicado a los placeres de la vida. Desde la sala del trono se pasa por sendas **[-107→108-]** puertas bajas a las habitaciones laterales, que M. Almagro cree que son dos alcobas. La decoración de ambas es muy parecida. La bóveda está cubierta con hojas de vid y racimos que brotan de tres hojas de acanto colocadas al fondo de la habitación. Los pámpanos terminan en granadas [179]. La decoración de edificios a partir de ramos de vid es bien conocida en el Imperio Romano y en Bizancio. Baste recordar las pilastras de la basílica severiana de Leptis Magna o de Roma o el Cristo Sol rodeado de pámpanos en la necrópolis de San Pedro, obra de mediados del siglo III [180], o la bóveda de Santa Constanza [181], donde también se representaron vides y ramos de granada, como en la bóveda de San Vital en Ravenna [182], igualmente con roleos y granadas. El motivo decorativo de la vid pasó al arte bizantino como es lógico, como en la bóveda de la capilla de S. Matrona en S. Prisco [183], en las proximidades de Capua, del siglo V. En estos siglos, la vid, al igual que en las pilastras severianas, es motivo decorativo de capiteles, de columnas y de canceles [184]. En monedas judías se representó una escena de vendimia [185]. Las vides van vinculadas con los cultos dionisiacos. Siendo Dionisos un dios venerado en relación con las ideas de ultratumba [186], nada tiene de extraño la presencia de las vides en monumentos funerarios, como en el mausoleo pagano debajo de San Sebastián [187]. El tema de la vid se transmitió al arte **[-108→109-]** funerario cristiano, corno en el sarcófago llamado del arzobispo Teodoro, en San Apellinare in Classe de Ravenna [188], o en el sarcófago aquitano del obispo Drausio (680) [189]. La vid era símbolo de la *Eucaristía*, como lo indica el cáliz de Antioquía, hallado probablemente al norte de Siria [190], de final del siglo VI o de comienzos del siguiente. Ya Hipólito (27-9) siglos antes había escrito acerca del simbolismo de la vid sobre motivos cristianos: El vino espiritual es el Salvador... el vino es el poder del Espíritu Santo. Esta simbología arranca del evangelio de San Juan (15, 1-3): Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no dé fruto, lo corta y todo el que da fruto, lo limpia para que dé más fruto.

La granada, como símbolo cristiano, se encuentra en compañía de la cruz y de los peces, en el mosaico de la iglesia palestina de Shavei Zion [191]. El motivo del pez y de la

---

[179] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, pp. 160-165, láms. Xil-XIII a.
[180] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 80, fig. 74.
[181] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, pp. 187-190, figs. 202, 204, 206.
[182] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 123, fig. 123.
[183] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 117, fig. 127. M. Zibawi, *op. cit.*, lám. 87.
[184] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, pp. 266-270, figs. 304, 309, 316.
[185] J. Daniélou, *That the Sculpture might be fulfilled. The Crucible Christianity*, p. 274; B. Bagatti, *The Church from the Gentiles in Palestine*, Jerusalén, 1971, pp. 268-270, figs. 140-142.
[186] F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin, 1968-1975; R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, París, 1966.
[187] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, pp. 81-83, fig. 81.
[188] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 250, fig. 258.
[189] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 250, fig. 298.
[190] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 313, fig. 260; J. Beckwith, *op. cit.*, fig. 47.
[191] B. Bagatti, *op. cit.*, fig. 162. Sobre el simbolismo de la granada véase J.M. Blázquez, *Imagen y Mito*, pp. 69-98.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

granada juntos se repiten en un mosaico del Monte de los Olivos [192]. Las granadas rodean a un busto de Cristo en el mosaico del siglo V, hallado en Hinton St. Mary, en Dorset, Inglaterra [193].

La vid y la granada en la decoración de Qusayr 'Amra podían ser símbolos cristianos colocados por los artistas que realizaron las pinturas, que muy probablemente eran seguidores de la fe de Cristo y procedentes de Siria, de donde llegaba a Palestina el vino, al igual que A. Papadopoulo [194] sugiere que la simbología cristiana se ha colado en la Cúpula de la Roca de Jerusalén, o en los nichos de escayola de Nishapur, que datan probablemente del siglo **[-109→110-]** IX. En la Cúpula de la Roca en Jerusalén, terminada en 691-692 y comenzada probablemente tres años antes, se encuentra representado el tema, de tan larga tradición en Roma, de las cráteras, de las que salen roleos. Sarmientos decoran, igualmente, el *minhrab* de la gran mezquita de Kairuan, obra del año 836 [195].

ZODIACO

En la cúpula del *caldarium* [196] está representado el hemisferio norte con sus constelaciones y con los signos del zodiaco. Una franja ancha simboliza la línea equinoccial, sobre la que se encuentran colocadas las figuras del zodiaco. Están, igualmente, pintadas las líneas de meridianos y de paralelos, de acuerdo, respectivamente, con el Polo Norte de la Elíptica y con el Polo Norte celeste. La importancia excepcional del zodiaco de Qusayr 'Amra en el campo de la historia de la astrología ha sido bien señalada por Fritz Saxl con frases lapidarias: «The fresco of Qusayr 'Amra... is perhaps the most important of Greek astronomy... This is deserves... to be placed that most famous **[-110→111-]** astronomical monument of Antiquity, the Farnese Atlas... there has not been preserved either in the West or, so far as we know, in the Near East any other monumental re-presentation of a Scientific kind which could compared with that of Qusayr 'Amra... painting must be of particular significance to the historian of culture».

A partir de la ventana que da al horno sobre la línea equinoccial se hallan las imágenes de Bootes y de Serpentario, que es un varón desnudo y de pie, con serpientes en sus manos. Detrás reprodujo el artista a Escorpión, a Sagitario y a Capricornio. Debajo

---

[192] B. Bagatti, *op. cit.*, p. 280, fig. 160.

[193] J.M.C. Toynbee, *Away from Sheer Beauty. Architecture and Art in Graeco-Roman World*, *31*, *BC-AD 930*, *The Crucible of Christianity*, p. 172. M.A. Crippa, *op. cit.*, p. 167, lám. 47.

[194] *Op. cit.*, p. 62.

[195] A. Papadopoulo, *op. cit.*, fig. 117.

[196] Los mejores estudios sobre este Zodiaco son los de F. Saxl, The Zodiac of Qusayr Amra, en K. A. C. Creswell, *op. cit.*, pp. 424-430; A. Beer, The Astronomical Significance of the Zodiac of Qusayr 'Amra, pp. 432-440. Sobre el significado del Zodiaco, cfr. H.G. Gundel, *Astrologumena. Die astrologiscbe Literatur in der Antike und ihre Geschichte*, Wiesbaden, 1966, *passim*; H.G. Gundel, R. Böker, *Zodiakos*, *Der Tierkreis in der antiken Literatur und Kunst*, Munich, 1972; G.M.A. Hanfmann, The Continuity of Classical Art, Culture, Myth and Faith, *Age of Spirituality*, pp. 80-82; R. Hachlili, The Zodiac in Ancient Jewish Art: Representation and Significance, *BASOR* 228, 1977, pp. 61-70; E. R. Goodenough, *op. cit.*, 8, pp. 167-170. Sobre signos astrales. Sobre el Zodiaco en la religión de Mitra, cfr. L. A. Cambell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden, 1968, pp. 44-50; H. G. Gundel, *Zodiakos*, *Tierkreisbilder im Altertum*, Maguncia, 1992. M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 196, lám. XLVII. G. López Monteagudo, J.M. Blázquez, Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del norte de África, *Anas* 11-12, 1998-1999, pp. 37-51. L. Musso, Gobernare il tempo naturale. Provedere a la felicitas terrena. Presiedere l'ordine celeste. II tempo con lo zodiaco: percorso, metamorfosi, memoria de un tema iconográfico, *Aurea Roma*, pp. 373-388. La iconografía del Zodiaco en *LIMC* VIII.1, pp. 490-497; VIII.2, pp. 319-323.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

de Capricornio se distingue la Corona Austral y encima el Delfín. Hércules con la clava está encima de Bootes, al que acompaña Lira, de la que sólo hay huellas y sobre el Polo Norte de la Elíptica, Dragan, simbolizado por una serpiente.

Entre la segunda y tercera ventana se encuentran el Cisne con sus alas extendidas, Andrómeda volando con los brazos abiertos y Casiopea. En la Elíptica aún se distinguen huellas de Acuario con su jarra y el morro de la Ballena.

Entre la tercera y cuarta ventana, sobre la Elíptica, se colocaron los Géminis, de los que sólo se conservan las piernas desnudas. Delante se halla Orión, del que sólo se distingue el cayado. A los lados están la Liebre y el Can Menor. La Osa Menor está bien conservada en el centro de la cúpula, entre los Polos Norte celeste y el de la Elíptica. También han llegado hasta hoy la Osa Mayor y huellas del pelo de Berenice. En la Elíptica se distinguen restos de Cáncer y de Leo; debajo de ellos, la constelación Navío Argos.

El tema del Zodiaco gozó de gran aceptación en Siria y en Palestina. El historiador judío Flavio Josefo, en su *Guerra Judaica* (V, 5, 5 [217]) afirma con ocasión de describir el candelabro de los siete brazos, la mesa y el altar de los perfumes, colocados en el santuario del templo levantado por Herodes el Grande en Jerusalén, que las siete lámparas (pues en otros tantos brazos se dividía el candelabro) representaban los planetas; los doce panes depositados **[-111→112-]** sobre la mesa simbolizaban el ciclo del Zodiaco y del año. En un párrafo anterior (V, 5,4 [214]) puntualiza este autor que el velo contenía asimismo historiada toda la visión del cielo, a excepción de los signos del Zodiaco, ya que estaba terminantemente prohibido en la religión mosaica el uso de imágenes, según el Éxodo, 20, 4 y el Deuteronomio 4, 16-19; 5, 8. Por esta razón en el templo de Herodes no había ni pintura de seres vivientes, ni escultura (*BI* V, 5,2 [191]). El historiador judío sabe muy bien que, aunque no hubiera ninguna imagen del Zodiaco en el templo de Herodes, los doce panes depositados sobre la mesa eran símbolos del Zodiaco, ya que los doce signos del Zodiaco fueron relacionados con diferentes objetos, que se agrupaban en número de doce, como las doce piedras del vestido del Gran Sacerdote (Ex. 28, 17-20), los doce toros del gran caldero de bronce del templo de Salomón (1 Re. 7, 25), las doce tribus de Israel, etc.

El Zodiaco se vuelve a encontrar en un relieve mitraico de Dura Europos fechado en el año 170, pero todavía en uso del culto hasta después del año 240 [197]. El Zodiaco era bien conocido en el reino nabateo, tan próximo a Qusayr 'Amra. Khirbet Tannur ha dado una escultura de Nike que levanta en alto un clípeo con un busto de Tyche en el centro, rodeada de un Zodiaco, que es un paralelo muy próximo al relieve de Roma con Atlas sosteniendo un gran disco con los signos del Zodiaco y Zeus entronizado en el interior. Ambos relieves se fechan en el siglo II. Concretamente al de Khirbet Tannur se le ha asignado la fecha del primer cuarto del siglo II [198]. Con ocasión de estudiar la Niké-Cariátide de Khirbet Tannur escribe N. Glueck [199]: «The Zodiac was a central feature of almost every Byzantine church and synagogue». Efectivamente, el Zodiaco es **[-112→113-]** un tema muy socorrido en sinagogas de Palestina, fechadas poco antes de las pinturas de Qusayr 'Amra. Se puede dudar si el mosaico de la sinagoga de Yafia, que ha llegado en mal estado de conservación, está decorado con las doce tribus o con los doce signos del Zodiaco.

---

[197] A. Perkins, *op. cit.*, pp. 86-89, lám. 85; R. Ghirsman, *op. cit.*, pp. 49-52, fig. 62.
[198] N. Glueck, *op. cit.*, pp. 340-430, láms. 46-49a; J. Irving, *The Nabateans in Historical Perspective*, Michigan, 1974, p. 49.
[199] *Op. cit.*, p. 434.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mosaicos con las ruedas del Zodiaco han aparecido en las sinagogas de 'Aui Douq (Na 'arah) [200], Beth Alpha [201], 'Isfia, en el Monte Carmelo y Hammath [202], fechado, como los anteriores, en el siglo VI, que repite el formato del mosaico de Beth Alpha, pero con un estilo muy clásico. B. Goldman [203], con ocasión de estudiar el tema de los mosaicos en las sinagogas palestinas, menciona otras probables referencias al Zodiaco, en la decoración arquitectónica de las sinagogas, como en fragmentos de Kefar Bar'am y de er-Rafid y quizá en un relieve de Beth She'arim. Como este autor puntualiza: «The frequency with which the zodiac appears in synagogue floors indicates not simply the popularity of the theme, but also its importance in Jewish metaphysics». Las representaciones del Zodiaco siguen modelos clásicos. El tema del Zodiaco se encuentra también en las iglesias cristianas, como en el mosaico del vestíbulo del monasterio de Beth Shean [204], datado en torno al año 567, con los meses, según modelos romanos. La obra cumbre de todas las representaciones de zodiacos se encuentra en la *Tabula Mundi*, hoy perdida, que era un mosaico o fresco que se hallaba en unas termas, de época del emperador Justiniano y que fue descrita por Juan de Gaza [205]. La pérdida de esta decoración es importante para conocer bien el estilo del Zodiaco de Qusayr 'Amra. **[-113→114-]**

Como acertadamente escribe B. Goldman [206], las imágenes de Helios, de los signos del Zodiaco, del auriga en el circo y la apoteosis del auriga, tienen todos ellos un común denominador: la victoria final, la apoteosis sobre la muerte. En los mosaicos palestinos, la rueda del Zodiaco lleva dentro a Helios conduciendo la cuadriga solar. Este autor sugiere que se dio una adecuación en el siglo VI en Palestina entre Yahweh y Helios. En los baños de Qusayr 'Amra el Zodiaco debe tener un simple sentido decorativo, al igual que en los baños del templo de Roma y el tema del Zodiaco está tomado de ellos. Precisamente en Juan de Gaza expresamente se afirma que los griegos ya decoraban las habitaciones de baño con representaciones cosmológicas. De esta costumbre deriva la pintura de Qusayr 'Amra. La mayoría de las representaciones del Zodiaco en estos mosaicos palestinos no se emparentan artísticamente con los signos del Zodiaco de Qusayr 'Amra. En ellos se da lo que R. Bianchi-Bandinelli [207] llama la descomposición de las formas artísticas, típicas de las formas periféricas del Bajo Imperio, como lo indican bien los mosaicos ingleses de Rudston con Venus [208], de Hortstow, con carreras de carros en el circo [209], de Aldborough, Yoks, con el tema de la loba y los gemelos [210]; los hispanos de Estada (Zaragoza) y de Santisteban del Puerto (Jaén), ambos probablemente

[200] M Avi-Yonah, *Encyclopaedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, III, Oxford, 1977, pp, 891-895.
[201] N. Avigad, *Encyclopaedia*, I, pp. 197-200.
[202] M. Dothan, *Encyclopaedia*, IV, p. 178.
[203] *The Sacred Portal. A primary Symbol in Ancient Judaic Art*, Detroit, 1966, pp. 61-64, 150-155.
[204] F. James, *Encyclopaedia* I, 222.
[205] G.M.A. Hanfmann, The Season in John of Gaza's Tabula Mundi. *Latomus* 3, 1939, pp. 111-118; E. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, *Kunstbeschreibung in Justinianischer Zeit*, Berlin-Leipzig, 1912; G. Krahmer, *De Tabula Mundi ab Joanne Gazaco descripta*, Halle, 1920.
[206] *Op. cit.*, pp. 63-65; G. Guidoni, La reppresentazione dello zodiaco sui mosaici pavimentali nel Vicino Oriente, *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico*, Ravena, 1983, pp. 253-262.
[207] *Roma. El fin del arte antiguo*, p. 193.
[208] D. J. Smith, *The Roman Mosaics from Rudston*, *Brantingham and Horkstow*, Kingston, 1976, pp. 13-20.
[209] D.J. Smith, *op. cit.*, pp. 22-25; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, p. 202, lám. 227.
[210] J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, p. 198, lám. 220.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

del siglo V con los temas de Aquiles en Squiros y del triunfo de Apolo sobre Marsias [211] y el africano de Gafsa, con escenas de circo [212], fechado en el siglo VI (?). **[-114→115-]**

Los ejemplos de representaciones del Zodiaco se podían multiplicar. Entre los más famosos cabe recordar: el Zodiaco del *lanx* de Parabiago de la segunda mitad del siglo IV [213]; el Zodiaco sobre un mosaico de Shahba Philippopolis [214] con Gea, Aion y Prometeo fechado en la segunda mitad del siglo III y el de Silin en Libia [215].

La bóveda celeste estrellada decora algunos edificios paleocristianos como el mausoleo de Gala Placidia [216] y el baptisterio de S. Juan in Fronte [217].

DIONISOS Y ARIADNA

Encima de la puerta de entrada al *tepidarium* desde el gran salón [218], en una pintura mural se representó a una dama tumbada sobre un lecho, con Eros alado a su lado y un varón pensativo contemplando a la dama. La escena es una representación del mito de Dionisos y de Ariadna [219] (Fig. 32).

Los mitos de Dionisos están frecuentemente representados en el arte del Próximo Oriente Antiguo: en el arte **[-115→116-]** copto de Egipto [220]; en Israel [221]; en el Líbano [222]; en Siria [223] y en Antioquia, donde el mito de Dionisos gozó de especial favor [224]; Dionisos y Ariadna, Dionisos e Ícaro, Dionisos y Licurgo, Dionisos y Perseo, Dionisos bebiendo, cabeza de Dionisos con nimbo, alimentado por las Ninfas, triunfo de Dionisos y thiasos Báquico.

---

[211] J.M. Blázquez, J. González Navarrete, Mosaicos hispanos del Bajo Imperio *AEspA*, 45-47, 1972-74, pp. 419-423. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 363-372. Id., *Mosaicos romanos de Córdoba*, *Jaén*, *Málaga*, Madrid, 1981, pp. 66-72, láms. 59, 91.

[212] K.M.D. Dunbabin, *op. cit*., p. 92, lám. 78.

[213] D. Caporusso, *Roma Aurea*, pp. 501-502.

[214] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, pp. 22-28. J.B. Yon, *op. cit*., p. 103.

[215] Omar al Mahjub, Mosaici della villa romana de Silin, *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico*, p. 302, lám. 17.

[216] M. Zibawi, *op. cit*., p. 267, lám. 108.

[217] M. Zibawi, *op. cit*., p. 292, lám. 113.

[218] M. Almagro *et alii*, *op. cit*., p. 191, lám. XLIII a.

[219] Fawzi Zayadine, Peintures murales et mosaïques à sujet mythologiques en Jordanie, *Iconographie classique et identités régionales*, *BCH* XIV, 1986, pp. 107-432. El autor considera temas mitológicos en Jordania: Pan tocando la flauta de Sig el-Bared; el amor dormido entre la vegetación de la misma localidad; Prometeo modelando al hombre, de una tumba de Beit Râs-Capitolias; combate entre Aquiles y Héctor, de la misma localidad; esfinge alada de una tumba de Kufr Sôm; Aquiles entre Patroclo y Euro, de Madaba; Bacante y sátiro de la misma localidad; Heracles en la lucha con el león de Nemea, también de Madaba; Afrodita y Adonis de la Iglesia de la Virgen de Madaba; Hipólito y Fedra de la misma iglesia; el mismo mito en Sheik Zouêd; la mujer en la piscina de Qusayr 'Amra la interpreta este autor como Venus en el baño y la bañista desnuda de este castillo como Ninfas. La iconografía de Dionisos y Ariadna, *LIMC* III, 1, pp. 524-525.

[220] V.F. Lenzen, *The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt*, Berkeley, 1960. En general, D. Parrish, A mythological theme in the decoration of Late Roman dimming Rooms. Dionysos and his circle, *Rev. Arch*, 2, 1995, pp. 305-332.

[221] Ruth A. Ovadiah, *Mosaic Pavements in Israel*, Roma, 1987, pp. 51-53, lám. XL.

[222] M. Chehab, *Mosaïques du Liban*, París, 1958, pp. 9-14, láms. I-III.

[223] J. Balty, *La mosaïque de Sarrin (Osrhoene)*, París, 1990, pp. 3-9, láms. VIII-XVII. En Shahba-Philippopolis se han hallado un mosaico con las bodas de Ariadna y Dionisos (J. Balty, *Mosaïques de Syrie*, pp. 50-56) y un segundo con Dioniso (J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 571-574).

[224] Doro Levi, *op. cit*., *passim*. También en Tesalónica (fig. 26). D. Pandermalis, *Macedonia. The Historical' Profile of Northern Greece*, Thessalonica, 1992, p. 45. (Fig. 33).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

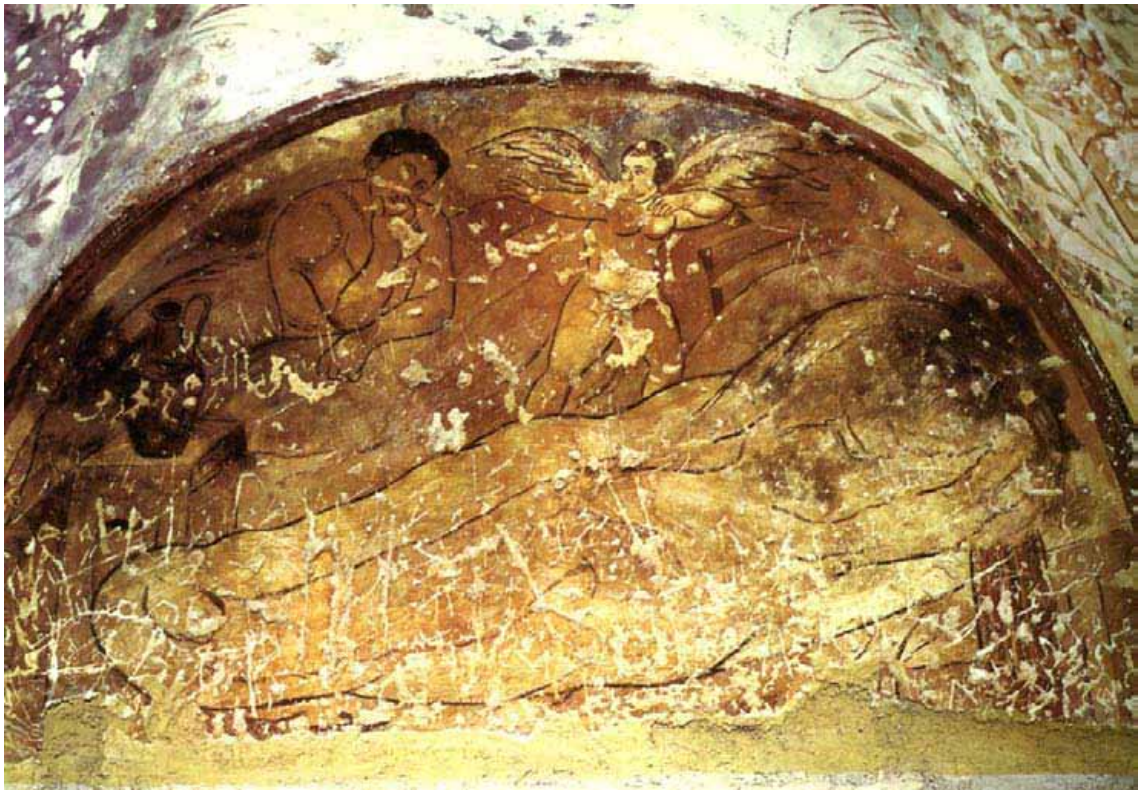

Fig. 32. Dioniso y Ariadna. Sobre la puerta de entrada al *tepidarium*. Según M. Almagro Basch.

[-116→117-]

Fig. 33. Dioniso y Ariadna. Tesalónica. Según D. Pandernalis.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

REPRESENTACIONES DE DAMAS

En uno de los casetones de la bóveda de la nave central están colocadas de pie tres damas [225], que visten un largo vestido, y que tapan dos de ellas su cabeza con un turbante (Fig. 34).

Un segundo casetón de la misma bóveda [226] lo ocupan dos mujeres desnudas, vistas de frente, de caras ovaladas (Fig. 35). Una de ellas, la situada a la derecha, lleva turbante en la cabeza y un velo o chai, que cuelga de los hombros. Su brazo izquierdo se apoya en la cadera, mientras el derecho toca la cara de su compañera. Esta viste una capa echada a la espalda.

Un tercer casetón [227] alberga a una dama, sentada, semidesnuda, con un brazo doblado sobre el vientre y el derecho extendido. Ladea el rostro hacia el lado derecho (Fig. 36). En la esquina del frontón triangular marchan hacia el centro sendos patos.

En dos lados del testero de la sala del trono se hallan **[-117→118-]** dos damas. Una

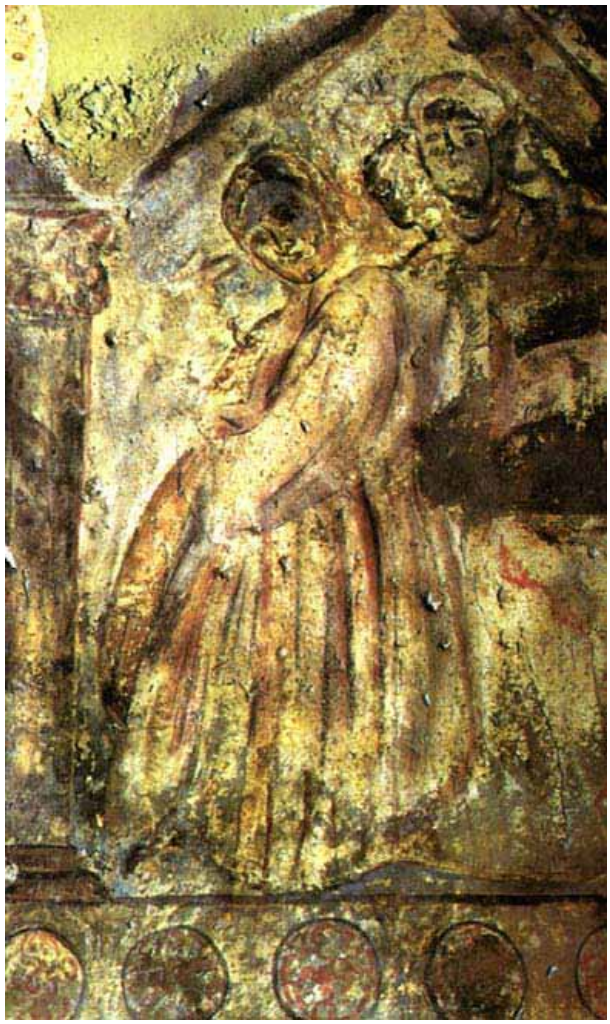

Fig. 34. Tres damas debajo de un arco. Casetón de la nave central. Según M. Almagro Basch.

[225] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, lám. VII a. J. Willetner, *Jordanien*, Munich 1966, p. 194.
[226] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 49, lám. VII b.
[227] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 49, lám. VIII a. J. Willetner, *op. cit.*, p. 194.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

de ellas está vestida de la cintura para abajo, con collar adornado con colgantes circulares, que ciñe la cintura, y un segundo con colgantes alargados, el cuello (fig. 37). Un velo picudo cubre la cabeza. Su brazo derecho extendido sostiene una corona de ramo. El **[-118→119-]**

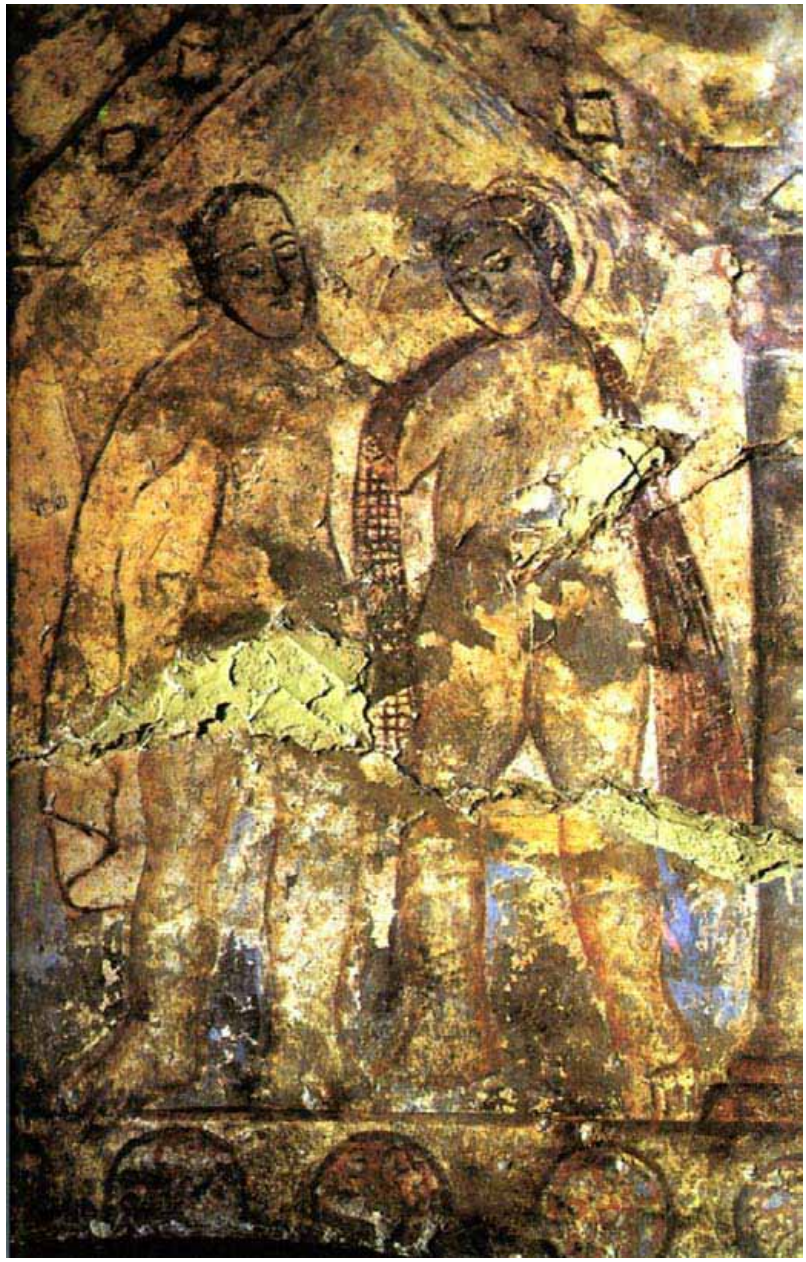

Fig. 35. Dos damas desnudas. Casetón de la bóveda de la nave central. Según M. Almagro Basch.

izquierdo doblado hacia arriba un vaso o cesto cónico. El cesto es exacto al que levanta una Nereida en el mosaico del triunfo de la *Venus Marina*, en la Casa del Asno de Djemila [228], de finales del siglo IV. La segunda dama es una **[-119→120-]** orante con la cabeza cubierta. Lleva igualmente un collar gemelo al de la dama anterior [229] (Fig. 38).

[228] K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 256, lám. H.
[229] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, p. 54, lám. IX a y b.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 36. Dama semidesnuda. Casetón de la bóveda de la nave central. Según M. Almagro Basch.

El vestido largo de las tres damas recuerda al de la música (guitarrista), de influjo sasánida, del fresco del castillo de Qasr al-Hayr al-Gharbi, en Siria del tiempo del califa **[-120→121-]**

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 37. Dama semidesnuda. Testero de la sala del trono. Según M. Almagro Basch.

lifa omeya Hisham I (724-743) [230]. El turbante adornaba la cabeza de la dama metida en la piscina. El peinado de esta **[-121→122-]** dama, al igual que el de la siguiente, alto, en

[230] K. Otto-Dorn, *Kunst des Islam*, Baden-Baden, 1980, pp. 43-45, fig. 14.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

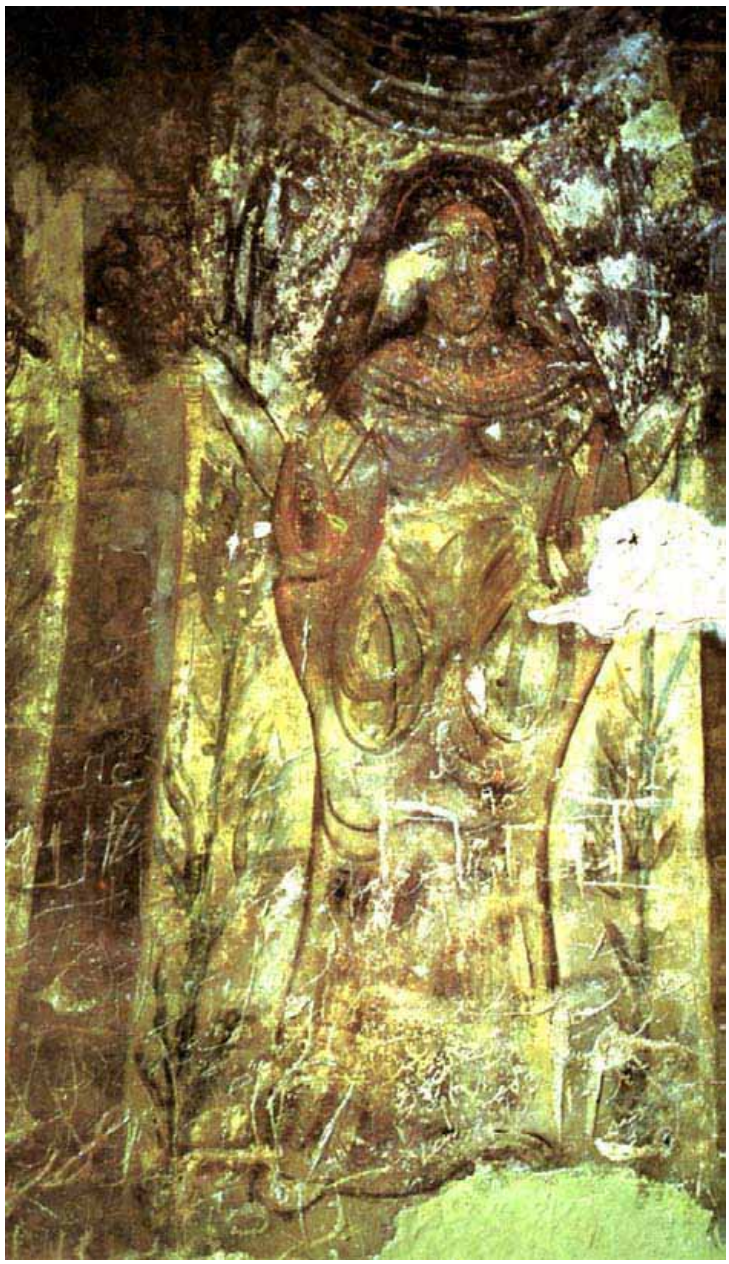

Fig. 38. Orante. Arco del testero de la sala del trono. Según M. Almagro Basch.

forma de capacete, recuerda algo al de las cabezas en estuco procedentes del palacio de Khirbet al-Mafjar, en Jordania, probablemente construido en tiempos del califa omeya Walid II **[-122→123-]** (743-744) [231], y del relieve, también en estuco, de una danzarina, igualmente desnuda de la cintura para arriba, paralelo exacto para la dama sentada, pues ambas se caracterizan por tener los senos redondos, bien marcados, de Khirbet al-Mafjar, quizá construido en el año 743. Esta figura es uno de los más antiguos ejemplos islámicos de plástica en relieve [232]. El manto echado sobre la espalda se repite también en la citada guitarrista del castillo de Qasr al-Hayr al-Gharbi.

[231] K. Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 46, fig. 15.
[232] K. Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 46, fig. 16.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El chai o velo, que indicaría que se está en presencia de bailarinas de la danza del velo, se encuentra muy frecuentemente representado en figuras de damas desnudas en el arte copto. Lo llevan las dos Nereidas desnudas de un relieve de los siglos IV-V [233], o dos erotes, también desvestidos, datados en el siglo IV, hoy en el Museo Puskin de Moscú [234], y en el arte islámico, las dos bailarinas acompañadas de músicas de la danza del velo, en una pintura del harén del palacio califal del siglo IX de Samarra. En ella, por el contrario, las damas visten largos vestidos, al igual que las tres mujeres de Qusayr 'Amra [235]. Varias damas semidesnudas, próximas a las representadas en la platería irania sasánida o postsasánida, con granadas en las manos, fruto que igualmente se representa en Qusayr 'Amra, según se indicó, y que es un símbolo de fecundidad, han aparecido en el pórtico de Qasr al-Hayr al-Gharbi [236].

Bailarinas totalmente desnudas están con frecuencia representadas en el arte copto, como las tres de una túnica, hoy conservada en el citado Museo de Moscú, datada en los siglos IV-V, y que ofrecen la particularidad notable **[-123→124-]** comparadas con las precedentes de Qusayr 'Amra, que también se encuentran en el interior de frontones triangulares [237], o un segundo ejemplar de la misma fecha del Museo de Praga. Aquí la bailarina, desnuda, lleva chai igualmente colgado del brazo izquierdo levantado [238]. Una bailarina con velo colgado del brazo derecho se encuentra en un tejido copto de los siglos VI-VII [239]. Se podrían citar otros paralelos, como una bailarina entre gacelas, datada en el siglo VII [240]. Para las bailarinas semidesnudas ya se han recordado los paralelos de Khirbet al-Mafjar de 743. La bailarina sentada, semidesnuda, se repite en idéntica postura, también desvestida, con velo sobre la cabeza, en una pintura del palacio califal de Samarra, pero ya en el siglo IX [241].

El arte sasánida representó frecuentemente bailarinas; baste recordar la dama tocando un arpa de Bischapur, datada en la segunda mitad del siglo III [242]; las dos bailarinas vestidas, junto al rey entronizado, de un cuenco de los siglos VI-VII, hoy en Baltimore [243]; las bailarinas, varias con velos y debajo de arcos, del jarro de Kalar Dasht, fechado en el siglo VI, hoy en Teherán [244]; la bailarina semidesnuda, bailando al son de las castañuelas y las tres músicas, también semidesnudas, del cuenco del siglo VI de Mazanderaim, igualmente conservado en el Museo de Teherán [245]; y la bailarina desnuda con velo sobre la cabeza de un **[-124→125-]** cuenco oval del Museo de Baltimore,

---

[233] P. du Bourget, *Die Kopten*, Baden-Baden, 1967, pp. 75-91. AA.VV., *Frühchristliche und koptische Kunst*, Viena, 1964, n. 49, fig. 23.
[234] L. Kybalova, *Die alten Weber am Nil*, *Koptische Stoffe*, Praga, 1978, pp. 54-56.
[235] K. Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 75, fig. 35; R. Ettinghausen, *op. cit.*, fig. 6. A Papadopoulo, *op. cit.*, fig. 569.
[236] D. Schlumberger, Les fouilles de Qasr et-Heir el-Gharbi (1936-1938). Rapport préliminaire, *Syria* 20, 1939, p. 354, fig. 25.
[237] L. Kybalova, *op. cit.*, p. 75.
[238] L. Kybalova, *op. cit.*, p. 83.
[239] R. Jacques, *Textilkunst des frühen Christentums*, *Koptische Gewebe vom 2.12. Jahrhundert*, Krefeld, 1961, n. 126, lám. 8. *Frühchristliche Kunst*, n. 648, fig. 123.
[240] R. Jacques, *op. cit.*, n. 140, lám. 9. *Frühchristliche Kunst*, n. 669, fig. 122. También n. 636, fig. 127, de los siglos VI-VII con bailarinas desnudas con velos, etc.
[241] Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 74, fig. 34.
[242] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 146, fig. 182. A la diosa irania Anâhita se la representa desnuda en un paso de danza (D.G. Shepherd, Iconography of Anâhita, *Berytus*, XXVIII (1980), pp. 58-86.
[243] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 203, fig. 243.
[244] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 255, fig. 256.
[245] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 216, fig. 257.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

datada en los siglos VI-VII [246]. Bailarinas totalmente desnudas, colocadas debajo de arcos, de los siglos I-II, aparecido en Olbia [247]. Estos últimos datos, indiscutiblemente, indican que algunos elementos de las pinturas de Qusayr 'Amra acusan influencias sasánidas. En la citada pintura con dos bailarinas y velos de Samarra del siglo IX, las damas sostienen cuencos, como una dama de Qusayr 'Amra. Todas las mujeres pintadas en el palacio jordano son, probablemente, bailarinas. Intervendrían en las diversiones del califa y de su corte asentada en Qusayr 'Amra.

El arte romano del Bajo Imperio también conoce representaciones de bailarinas totalmente desnudas, como en San Salvador de Cabras (Cerdeña) [248].

La orante colocada debajo del arco recuerda en el arte copto una tela del siglo VII [249] y en el arte sirio del siglo VI un pyxis [250] con el mismo tema, pero los ejemplos abundan mucho, pues las orantes están bien documentadas en el arte paleocristiano desde sus orígenes. Una donna velata se pintó en la catacumba de Priscila, en Roma [251]; en el *coementerium maius*, igualmente en Roma, entre dos pastores [252]; en el cubículo de la *velatio* en la catacumba de Priscila, Roma [253], o los cinco santos en la catacumba de San Calixto en Roma [254], y se esculpieron en estelas de El Fayum [255]. La orante de Qusayr 'Amra es muy probablemente una figura cristiana.

Una orante está representada en un mosaico de la **[-125→126-]** sinagoga de Beth-Alpha [256]. La tosca ejecución de las piernas excesivamente anchas y sin matizar las rodillas o los dedos de los pies, en las dos damas desnudas o las manos, una de ellas es anchísima, mientras la izquierda, por el contrario, es pequeña, de la bailarina sentada de Qusayr 'Amra, recuerda, muy de cerca, la descomposición de las formas de las zonas periféricas del Imperio, que se acusan ya en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha, datado en 518-527 o en 565-578 [257].

Las piernas de las dos bailarinas desnudas son muy parecidas en su ejecución a las de Sileno bailando ante una Ménade, de un plato fabricado en Constantinopla y datado entre los años 610/629-630 [258]. Todas estas damas están tomadas del natural y no son alegorías.

Escenas de baño

En el tímpano sur del *caldarium* [259] se representó una escena ante una puerta, en la que participan tres mujeres desnudas. La de derecha está colocada de frente, camina y lleva un caldero (Fig. 39). Su mano derecha apunta hacia la puerta. La del centro está vista de tres cuartos, por la espalda, y sostiene en sus brazos un bebé, camina hacia la entrada

[246] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 216, fig. 258.
[247] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 268, fig. 348.
[248] M. Borda, *La pittura romana*, Milán, 1958, p. 354.
[249] P. du Bourget, *op. cit.*, pp. 46, 167.
[250] A. St. C, en K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, p. 581, n. 520.
[251] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 98, fig. 96. La figura se repite en un sarcófago, figs. 97, 142-143, 145-146, 269.
[252] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 107, figs. 104, 120, 232.
[253] A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, p. 115, fig. 115. M. Zibawi, *op. cit.*, fig. 78.
[254] M Zibawi, *op. cit.*, p. 80, lám. 9.
[255] M Zibawi, *op. cit.*, p. 246, figs. 216-218.
[256] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantine*: *Le dossier archéologique*, París 1984, fig. 88.
[257] B. Brent, op. cit, p. 196, fig. 178.
[258] A. Blanck, op. cit., p. 290, figs. 88-89.
[259] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, pp. 76, 85, XLIV-XLV; R. Ettinghausen, *op. cit.*, p. 31. J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos*, pp. 710-713.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

(Fig. 40). La dama de la izquierda está sentada, colocada de tres cuartos y el pelo cuelga sobre los hombros.

En el tímpano oriental del *caldarium* se pintó el baño de un niño. A la derecha colocó el artista una dama, delante de una puerta, de la que se destaca bien el marco. A sus espaldas se halla un niño con los brazos extendidos. En el centro una dama baña a un bebé. En el lado derecho se representa una puerta en forma de arco. **[-126→127-]**

Fig. 39. Dama con caldero. Tímpano sur del *caldarium*. Según M. Almagro Basch.

En el tímpano oeste del *caldarium* se repite el tema de una dama en actitud de caminar con un niño en brazos, que le lleva a bañar a una fuente redonda (Fig. 41). Un paralelo exacto, para este recipiente, se encuentra en una pintura pompeyana, atribuida al llamado Maestro Épico. En ella una joven semidesnuda sostiene delante de ella una fuente [260]. **[-127→128-]**

[260] L. Ragghianti, *Pittori de Pompei*, Milán, 1963, pp. 63-65, lám. 33.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

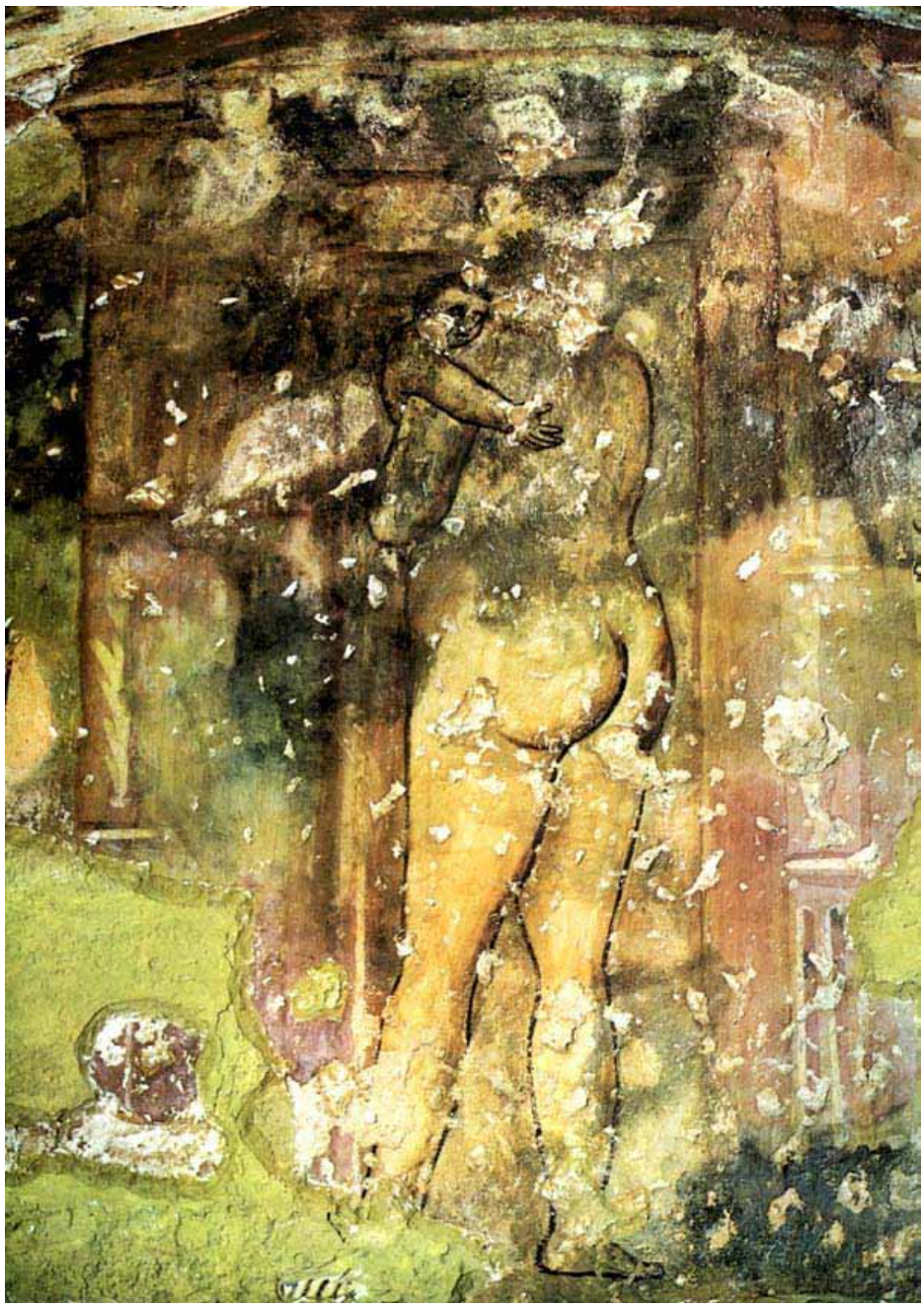

Fig. 40. Mujer con niño. Tímpano sur del caldarium. Según M Almagro Basch.

En el centro de la escena está colocado un gran vaso agallonado, al que ya se ha aludido. Otro vaso gemelo es un recipiente, también agallonado, colocado sobre una columna en el mosaico de Teodora, del coro de San Vitale en **[-128→129-]** Ravenna. Un vaso idéntico también se reprodujo en un pavimento de la Basílica Gamma de Nea Anchilaos, fechado en la mitad del siglo V [261] y en el mosaico de Baalbeck con el nacimiento de Alejandro, de finales del siglo VI [262]. Junto al vaso se hallaba una dama, hoy perdida, colocada de frente. A la derecha está pintada una puerta y delante de ella camina una joven.

[261] M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland. Fourth, Sixth Century with Architectural Surveys*, Nueva York, 1978, pp. 334-346, lám. 370.
[262] M. H. Chehab, *op cit*., pp. 49-52, láms. XXIII, XXV.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

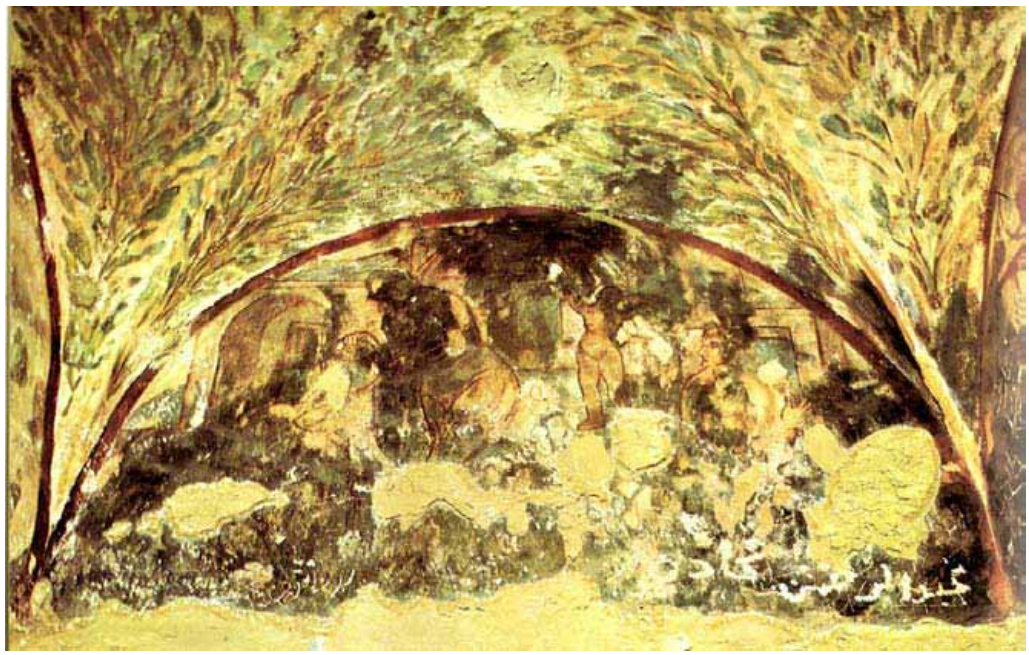

Fig. 41. Dama bañando un niño. Tímpano oriental del caldarium. Según M. Almagro Basch.

Escenas de baño son bien conocidas en el arte de la Tarda Antigüedad, como las dieciséis bañistas en bikini en la palestra, en un mosaico de Piazza Armerina [263], o en el ninfeo representado en un pavimento de Antioquía del siglo V [264], con dama desnuda dentro del agua, o el baño de Artemis en un pyxis del siglo V [265], o el baño de Diana en dos **[-129→130-]** mosaicos de Volubilis [266], sorprendida por Acteón; que es el mismo mito del pyxis, datado entre los años 215-230, de Henchir Thina con el mismo mito, y el mosaico con dos damas desnudas, en una escena de toilette del siglo II a.C. [267]. El tema de la *Venus marina*, tan de moda en mosaicos africanos, Khenchela, Sétif, Cherchel, Timgad, Djemila, y otros con Nereidas, etc., podía haber generalizado composiciones en las que aparecen mujeres desvestidas, dentro o sobre el agua [268].

Una escena de baño con mujer desnuda se representa en la sinagoga de Dura-Europos, pero aquí se trata de la salvación de Moisés en el Nilo [269].

El Oriente griego conocía bien el desnudo femenino por representaciones mitológicas, como las Tres Gracias del mosaico que pertenecía a las termas de Narli Kuyu en Korylos [270], o Casiopea acompañada de Nereidas en un mosaico de Palmira [271], fechado

[263] W. Dorigo, *op. cit.*, pp. 164, lám. XIV; A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums*, p. 156, figs. 160-161.
[264] A. Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians*, p. 105, fig. 114; Doro Levi, *op. cit.*, p. 326, lám. LXXIX a.
[265] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, n. 99, 73.
[266] R. Rebuffat, Les mosaïques du bain de Diane à Volubilis (Maroc), *La mosaïque gréco-romaine*, I, pp. 193-205; R. Etienne, Le mosaïque du bain des nymphes, à Volubilis (Maroc), *I Congreso Arqueológico del Marruecos Español*, Tetuán, 1954, pp. 345-350, 354.
[267] A. Vostclinina, Mosaïques gréco-romaines trouvées en Union Soviétique, *La mosaïque gréco-romaine*, I, pp. 316-320, figs. 1-2.
[268] J. Lassus, Venus Marine, *La mosaïque gréco-romaine*, I, p. 175.
[269] A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums*, p. 68, fig. 66; W. Dorigo, *op. cit.*, pp. 91, 107, fig. 64; M. Rostovtzeff, *op. cit.*, p. 124, lám. XXIII.
[270] L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, *1. Frühchristiliche Mosaiken in Mtsis-Mopsuhestia*, Recklinghausen, 1969, p. 92, láms. 166-168.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

entre los años 245-273, a los que se pueden añadir los mosaicos con desnudos femeninos, como los de las termas E de Antioquía con thiasos marinos [272].

La primera dama descrita del luneto a la izquierda de la ventana del *tepidarium*, por una serie de detalles, como la postura de los brazos, la desnudez y el pelo recogido sobre la nuca, tiene un paralelo bastante próximo a la personificación de la fuente en la escena de dar de beber **[-130→131-]** Rebeca a Eliazar en el Génesis de Viena [273], fechado en el siglo VI.

Dos de las puertas pintadas son parecidas, más concretamente, la colocada en el tímpano oriental del *caldarium*, a una de Dura-Europos, dispuesta a la espalda de la samaritana, sacando agua de la fuente [274]. La puerta de la izquierda de esta misma pintura es semejante a una puerta representada en el Génesis de Viena, obra siria del siglo VI [275], en la escena de José interpretando los sueños del faraón. Una puerta de la misma forma se encuentra en un mosaico del Gran Palacio de Constantinopla [276].

La postura de la dama con el niño, del tímpano sur del *caldarium*, vista de tres cuartos por la espalda, es bien conocida en el arte greco-romano. Se la encuentra ya en la pintura pompeyana en el cuadro de Polifemo abrazando a la ninfa Galatea [277], en los diferentes mosaicos de Eros y Psyche [278], en la citada escena erótica de Piazza Armerina, etc.

PERSONIFICACIONES DE IDEAS ABSTRACTAS.

En las pinturas murales de Qusayr 'Amra se representan tres personificaciones muy deterioradas, con letreros en griego, de ideas abstractas: la Poesía, La Literatura y la Filosofía [279].

Estas personificaciones alegóricas son muy típicas del **[-131→132-]** Oriente en la Tarda Antigüedad [280]. Baste recordar las personificaciones de Eutekneia, de Philosophia y de Dikaiosyne de un mosaico de Shahba-Philippopolis fechada en el primer cuarto del siglo IV [281].

REPRESENTACIONES DE PECES

El luneto oriental de la pared del fondo de la nave derecha del gran salón va decorado con un cuadro de peces [282]. Decoraciones a base de peces son conocidas en Roma, co-

---

[271] H. Stern, *Les mosaïques des maisons d'Achile et de Cassiopée à Palmyre*, París, 1977, pp. 30-45, figs. 43-44, 50-51.
[272] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 269-271, lám. LXII.
[273] A. Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians*, p. 218, figs. 216, 218, 223.
[274] P. du Bourget, *Die frühchristliche Malerei*, fig. 166; A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums*, p. 68, fig. 63. El autor observa: Einige Interpreten der Fresken von Dura wollen hierin den Einfluss typisch syrischer Doktrinen erkennen. Bedeutende syrische Theologen und Liturgiker traten jedoch erst sehr viel später auf.
[275] H. Pierce - R. Tyler, *op. cit.*, p. 106, fig. 198.
[276] K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, lám. 206.
[277] T. Kraus, L. von Matt, *op. cit.*, p. 194, fig. 275.
[278] J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba*, *Jaén y Málaga*, Madrid, 1981, pp. 23-25, láms. 9, 35, 83.
[279] K.A.C. Creswell, *op. cit.*, p. 260.
[280] G. López Monteagudo, Personificaciones alegóricas en los mosaicos del Oriente y de Hispania. La representación de conceptos abstractos, *Ant. Crist. (Murcia)*, XIV, 1997, pp. 355-361. Un mosaico de Gerasa se decoró con bustos de musas y de poetas (M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 282).
[281] J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, pp. 42-43.
[282] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, lám. XXVI a.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

mo en la cúpula de Santa Constanza, pero estos ejemplos y los numerosos mosaicos con escenas de pesca del Bajo Imperio quedan cronológicamente muy lejos de la pintura de Qusayr 'Amra. Más cerca, geográfica y cronológicamente, se encuentran los mosaicos jordanos con escenas de peces, como el busto del mar colocado en la Iglesia de los Apóstoles, datado en el año 578, obra del musivario Salaman [283]; la pesca y las aves acuáticas de la Iglesia de los santos mártires Lot y Procopio [284]; las barcas navegando el río de la Iglesia de San Esteban, del s. VIII a.C. [285]; la navegación por el Nilo de Zay al-Gharby [286], y un segundo mosaico decorado con cocodrilo, peces y pájaros acuáticos de la misma localidad [287]. En Israel también adornan peces, los mosaicos de Ulises y las Sirenas, o de la Navegación por el Nilo, en el complejo de Kyrios Leontis de la mitad del siglo V [288]; en Beth Shean o en Haditha, datado en la segunda mitad del siglo VI. **[-132→133-]**

PINTURAS CON DECORACIÓN VEGETAL

La cubierta de la alcoba izquierda y de la pared de los pies está toda ella decorada con sarmientos de vid y con racimos de uvas [289] (Fig. 42). En el tímpano, en la pared del fondo de la alcoba derecha, se han representado un jarrón oval con ancho pie agallonado, al igual que la ancha boca, con una fuente colocada sobre él [290] (Fig. 43). En la bóveda occidental del gran salón se pintó una escena de vendimia, en gran parte perdida en la actualidad, de la que se conserva un cesto repleto de uvas y sarmientos de vid con racimos [291].

El poeta Abü-Nuwas, el más grande poeta árabe de época abasida, cantó al vino en inmortales versos [292].

La decoración con escenas de recolección de uvas, o simplemente de zarcillos con racimos, gozó de gran aceptación en el arte de finales de la Antigüedad, tanto en sarcófagos, donde la vid tenía un profundo significado religioso, de carácter funerario por su vinculación con Dionisos, dios muy relacionado con la inmortalidad, según lo prueba el número elevado de sarcófagos dionisiacos, de mosaicos y de pinturas. Tan sólo se recuerdan algunos ejemplos de los más significativos. Erotes vendimiadores se esculpieron en los lados del llamado Sarcófago de San Lorenzo en Roma [293], de época severiana. Una escena de prensa de uva se esculpió en el sarcófago judío del Museo de las Termas de Roma, fechado poco después del siglo III [294]. Una escena de lagar y de Erotes vendimiadores decora el llamado sarcófago en pórfiro de Santa Constanza [295], al igual que la citada bóveda de su mausoleo en Roma y uno de **[-133→134-]**

[283] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 96.
[284] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 106-107, 162-163.
[285] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 219, 230-231.
[286] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 318-324.
[287] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 324.
[288] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 35, láms. XXX, XXXII.
[289] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, pp. 55, 74, 83, lám. XII.
[290] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, lám. XII a.
[291] M. Almagro *et alii*, *op. cit.*, lám. XXVI b.
[292] V. Montiel, *op. cit.*, *passim*.
[293] A. García y Bellido, *Arte Romano*, p. 368, figs. 1006-1008.
[294] A. García y Bellido, *Arte Romano*, p. 600, fig. 1079.
[295] A. García y Bellido, *Arte Romano*, pp. 711, 713, figs. 1216-1218. Prensa y erotes vendimiadores decora el sarcófago de los tres pastores, hoy en el Museo Vaticano (M.A. Crippa, *op. cit.*, p. 139, fig. 117).

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 42. Decoración vegetal de la cubierta de la alcoba. Según M. Almagro Basch.

Fig. 43. Decoración vegetal del tímpano en la pared del fondo de la alcoba derecha. Según M. Almagro Basch.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

los lados laterales del sarcófago de Iunius Bassus [296]. Una escena de vendimia se repite en el mencionado mosaico **[-134→135-]** de Cherchel y en un segundo de la villa de Piazza Armerina [297]. El tema de las cráteras de las que brotan zarcillos es de carácter dionisiaco, como prueban los mosaicos dionisiacos de El Djem, la antigua *Thypdrus*, en la casa del Sileno [298], datado entre los años 260-280.

Esta composición, como tantas otras pasó al arte cristiano simbolizando la Eucaristía, muy probablemente, como lo prueba el cáliz de Antioquia, de la primera mitad del siglo VI, todo recubierto con zarcillos e imágenes de Cristo, en compañía de las de Pedro y Pablo [299], y se encuentra en mosaicos cristianos como en uno del Monasterio de la Virgen María, en Beth Shean, Israel, fechado en el año 569 [300], y con sentido funerario en una tumba de cámara de la misma localidad; en El-Hamman, de época constantiniana [301]. Crátera de la que brotan zarcillos decora un mosaico de la capilla de S. Prisco y Santa María de Capua Vetere [302], la bóveda de la capilla de Santa Matrona, también en S. Prisco [303]; la Iglesia de San Jorge, Houad, datada en el siglo VI avanzado [304]; una iglesia de Khan Khaldé [305], o de Zahrari [306], fechado en el año 535.

La granada se asocia al busto de Cristo en el mosaico de la villa de la Tarda Antigüedad de Hinton, St. Mary de Londres [307] como símbolo de inmortalidad y en los mosaicos de las iglesias de Jordania: La mencionada de los Apóstoles del 578 [308] en Madaba; cripta de S. Elianus, de **[-135→136-]** 595/596, también de Madaba [309]; de la nueva capilla del baptisterio en el Monte Nebo [310]; de Lot y Procopio, del año 557 [311]; del diácono Tomas [312]; de la acrópolis datada en 719/720, por lo tanto contemporáneas de las pinturas de Qusayr 'Amra, en Ma'in [313]; del obispo Sergio, fechada entre los años 587-588, en Umm ai-Rasas [314], etc. La granada como símbolo de inmortalidad se representa en mosaicos que describen gráfica y probablemente el Paraíso [315]. Los tímpanos del *tepidarium* están cubiertos de pinturas que representan arbustos, muy parecidos a los representados en paredes de las casas de Pompeya [316] (Fig. 44).

---

[296] A. di Tamma, *Aurea Roma*, p. 606.
[297] A. Carandini, A. Ricci, M. de Vos, *op. cit.*, p. 309, fig. 188, lám. XLVII. Un mosaico de Dougga, la antigua *Thugga*, datado en la segunda mitad del s. IV, está decorado con erotes vendimiadores (K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, 257, lám. 184).
[298] K.M.D. Dunbabin, *op. cit.*, p. 259, láms. 106. 180.
[299] M. English Frazer, *Age of Spirituality*, pp. 607-608. I. Peña, *El arte cristiano de la Siria Bizantina, siglos IV-VII*, Madrid, 1995, lám. 10.
[300] Ruth A. Ovadiah, *op. cit.*, p. 29, lám. XXIV.
[301] Ruth A. Ovadiah, *op. cit.*, pp. 30-32, lám. XXVI 2.
[302] M. Zibawi, *op. cit.*, p. 220, lám. 87.
[303] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 117, fig. 127.
[304] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, p. 142, fig. 112.
[305] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, p. 387, fig, 373.
[306] P. Doncel-Voûte, *op. cit.*, pp. 432-433, fig. 431.
[307] M.A. Crippa, *op. cit.*, p. 165, lám. 47.
[308] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 106.
[309] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 123-126.
[310] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 150
[311] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 215.
[312] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 183, 188.
[313] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 196, 199, 201.
[314] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 207, 209.
[315] J.M. Blázquez, Oficios de la vida cotidiana en los mosaicos del Oriente, *Anas*, 13, 2000, pp. 23-56.
[316] A. Maiuri, *La peinture romaine*, Ginebra, 1953, pp. 124-125. A. de Franciscis *et alii*, *La pittura di Pompei*, Milán, 1991, láms. 24-31, 162.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

FRESCOS DE QASR AL-HAYR AL GHARBI

Un fresco (Fig. 45) va decorado con un busto de dama, dentro de un círculo, sosteniendo un paño repleto de frutos. Una serpiente se enrosca al cuello. En la parte superior se encuentran dos centauros marinos. La composición está encuadrada en un marco de roleos con sarmientos y con racimos de uvas [317] en el interior.

Personificaciones de la tierra ya están, bien documentadas en mosaicos del Oriente, como en la capilla superior del preste Juan en Kirbat al-Mukhayyat, con busto femenino, con paño de frutas y con inscripción [318] y en la inferior [319] con idéntico tipo. En la citada iglesia del obispo Sergio, está personificada una dama vestida, recostada y **[-136→137-]**

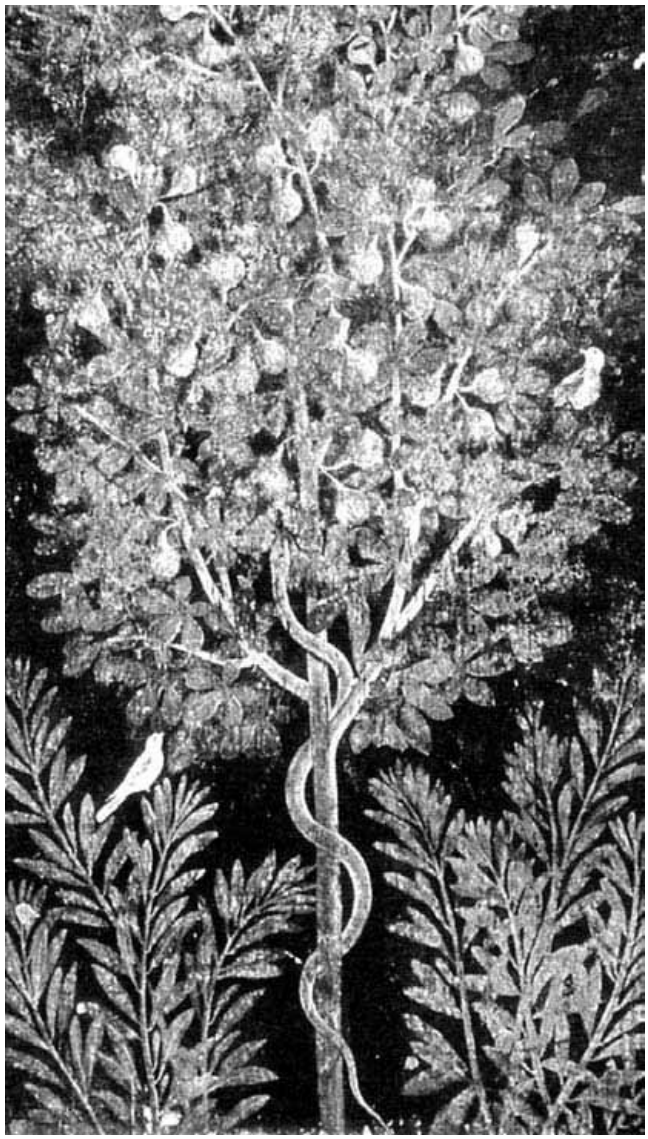

Fig. 44. Decoración vegetal de Pompeya. Según A. de Francisci.

[-137→138-]

[317] R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Ginebra, 1977, pp. 34-35. V. Enderlein, M. Hattstein, P. Delius, *op. cit.*, p. 84.
[318] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 174-175.
[319] M. Piccirillo, *op. cit.*, pp. 178-179.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 45. Personificación de la tierra. Qasr al-Hayr al-Gharbi. Según R. Ettinghausen.

también con un paño de frutas [320]. La misma figura se repite en la iglesia del obispo Isaías, entre cuatro árboles, pero se encuentra hoy desfigurada por los iconoclastas [321]. Estas personificaciones de la tierra son muy importantes por proceder de la misma región que las pinturas de Qusayr 'Amra.

En Egipto se representó el busto de la tierra en actitud parecida [322]. En los mosaicos de Antioquia, la tierra está **[-138→139-]** bien presente, como en el estanque de Thetis, situado debajo del baño E, aquí como matrona recostada acompañada de frutos [323], fechado entre los años 325-350; en la casa de Gea y las estaciones, busto datado entre los años 450-478 [324]; en la casa de Aión, busto datado después del 500 [325]; en el baño E. 325-350, matrona tumbada y letrero [326]; en la casa de Gea y las estaciones, con busto, letrero y con frutas sobre la cabeza [327]. La misma imagen se repite en un mosaico del edificio llamado triclinios de Apamea en el tercer cuarto del siglo IV. El busto de Gea está coronado por un *calathos* o *modius*. Las frutas cuelgan a ambos lados de la cabeza. Gea sostiene una cornucopia repleta de frutos y va acompañada por las estaciones. Con motivo de estudiar este mosaico, J. Balty [328] recuerda otros mosaicos del Oriente con la misma figura que en los de Antioquia, como uno hallado en Baalbek-Souweidiye, un segundo descubierto en Beit Djibrin, en Palestina y el célebre mosaico, ya citado de Gea, Aión y Prometeo de Shahba-Philippopolis, rodeada de niños.

Los centauros marinos que acompañan al busto de Gea en el fresco de Qasr al-Hayr al Gharbi, son seres mitológicos muy documentados en la musivaria romana [329]. J. Balty

[320] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 234.

[321] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 294. Sobre estas personificaciones, p. 38. G. Hellenkemper, Die Mosaiken der Grossen Moschee von Damaskus, *XXXV Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. La Siria dal Tardoantico al Medioevo*: *Aspetti e problemi de archeologia e storia dell'arte*, Ravenna, 1988, pp. 295-313, opina, después de revisar el parecer expuesto por los diferentes investigadores, que los artistas que confeccionaron los mosaicos de la mezquita de Damasco, datados alrededor del 715, eran artesanos bizantinos encargados por el califa. Su estilo es bizantino y romano cristiano, pero el gusto es islámico. Podían proceder de las provincias conquistadas por el Islam y de talleres cristianos palestinos. Los artistas debieron ser enviados por el emperador de Bizancio. Las partes ornamentales serían obra de talleres palestinos, y el resto, bizantinos.

[322] A. Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, p. 323, fig. 380.

[323] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 263-269, lám. LXXII b estudia este tipo.

[324] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 346-347, lám. LXXXI b.

[325] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 355-356, lám. LXXXIV d.

[326] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 263-264, lám. CLXIV a.

[327] Doro Levi, *op. cit.*, pp. 347-347, lám., CLXIX.

[328] *Mosaïques de Syrie*, pp. 72-73.

[329] M.L. Neira, Mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del thiasos marino en Hispania. *VI Congreso internacional sobre el mosaico antiguo*, Guadalajara, 1994, pp. 359-367.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

al estudiar el busto de Gea del edificio del triclinios de Apamea, señala su fuerte carácter pictórico. Muy probablemente los mosaicos copian las pinturas, como el fresco de Qasr al-Hayr al Gharbi, que se fecha alrededor del 730, contemporáneo, por tanto, de las pinturas de Qusayr 'Amra. Atribuye R. Ettinghausen a este fresco una posible interpretación cósmica; podría simbolizar la empresa de los nuevos dueños, los árabes, sobre la tierra entera. **[-139→140-]**

El segundo fresco, hallado en la misma localidad y de idéntica fecha [330] (Fig. 46), está dividido en dos registros superpuestos. En el primero toca el laúd una dama vestida y de pie, del tipo de la que toca la flauta en Qusayr 'Amra. Está colocada frente a un varón que suena la flauta, ambos se encuentran bajo un arco.

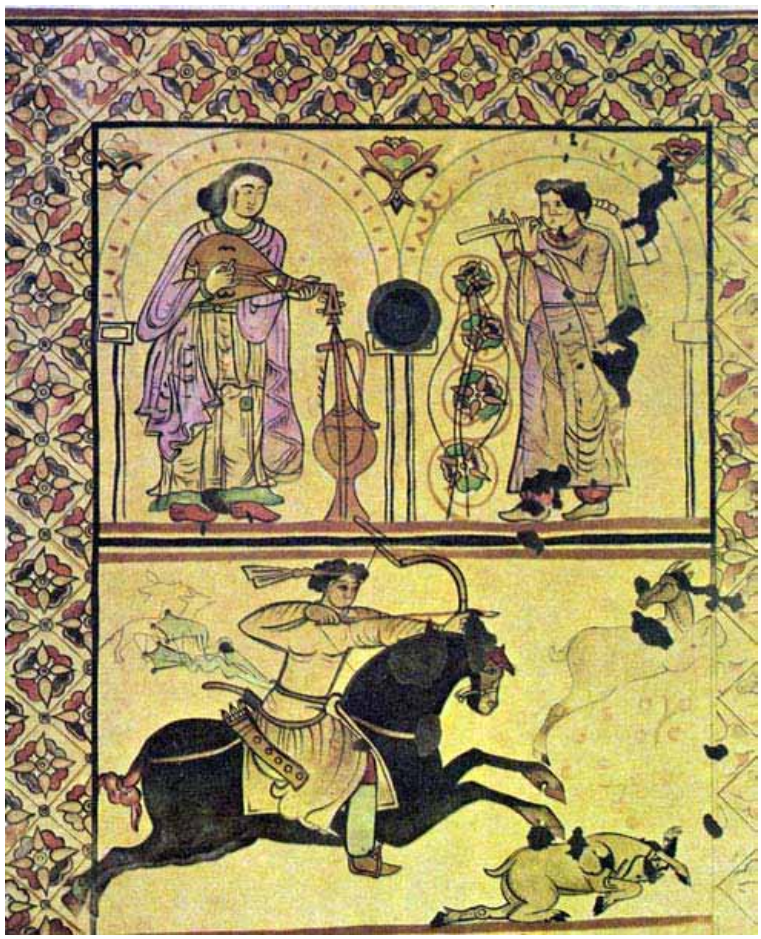

Fig. 46. Fresco con músicos y escena de cacería. Qasr al-Hayr al-Gharbi. Según R. Ettinghausen.

[-140→141-]

En el registro inferior un joven jinete persigue a una gacela, que vuelve la cabeza, mientras otra yace tumbada en el suelo. Un paralelo para el jinete se encuentra en una copa del siglo IV con Sapor II [331] cazando a caballo. La actitud del jinete con el arco es la misma, incluso de la cabeza del jinete cuelgan cintas iguales, que adornan las cabezas de los reyes sasánidas cazando a caballo. La cabeza del caballo se parece mucho a una cabeza de caballo procedente de la región de Kirman [332].

[330] R. Ettinghausen, *op. cit.*, pp. 34, 37. A. Papadopoulo, *op. cit.*, lám. 19.
[331] R. Ghirsman, *op. cit.*, figs. 248, 250, 253-254.
[332] R. Ghirsman, *op. cit.*, fig. 243.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

PROCEDENCIA DE LOS ARTISTAS

K.A.C. Creswell [333] ha recogido las diferentes teorías propuestas hasta el año 1932 sobre el arte de estas pinturas. Están de acuerdo Van Berchem, Strzygowski, Hezfeld, Dalton Migeon, Diez y Glück, que pertenecen al arte helenístico de Siria. Diez y Glück describen una. Los ornamentos parecen proceder del arte de Mesopotamia, así como las escenas de caza, con precedentes en un fresco de Susa de los siglos III-IV [334] y los trajes de los reyes. La inspiración sería persa, pero no la ejecución.

A. Papadopoulo [335] también piensa en un trabajo de sirios helenizados, que introdujeron la iconografía persa del cazador a caballo, mezclada en las pinturas con tradiciones griegas y orientales. En estas pinturas de Qasr al-Hayr al Gharbi se continúa con la misma tradición de los temas mitológicos clásicos, pero actúan nuevas influencias. Los músicos del registro de arriba visten a la moda árabe y uno es de rostro árabe. Los arcos son bizantinos de medio punto. La estética de la obra no es persa. Los marcos decorados con flores estilizadas, escritas en un enlosado de cuadros unidos por los vértices, siguen tradiciones **[-141→142-]** greco-romanas combinadas con tradiciones mesopotámicas. En estas pinturas se detecta un cierto movimiento para transformar la pintura en musulmana.

Piensa este autor, lo que creemos muy acertado, que los temas de las pinturas de Qusayr 'Amra reproducen composiciones de gran calidad de los temas grecorromanos del Próximo Oriente. Se puede añadir que los mosaicos de época imperial romana y de la Tarda Antigüedad, indican que el género de vida que llevaban estos omeyas era idéntico al que hacían los ricos de época imperial, que vivían en las ciudades y en los grandes latifundios durante el Bajo Imperio. La estética y la factura son clásicas. La figura de Cristo es bizantina y recuerda la actitud del Cristo Pantocrator.

El arte de estas pinturas no se asemeja al de los mosaicos del gran palacio de Bizancio [336]. Los nombres de los musivarios de los pavimentos de Jordania son, generalmente, griegos [337].

J. Balty [338] señala la fuerte inspiración clásica de algunos mosaicos de Siria, con paralelos muy próximos en varios frescos de Herculano y de Pompeya y en mosaicos de Antioquia. La pervivencia del Helenismo en la cultura árabe ha sido bien señalada por G.E. Grünebaum [339].

En las pinturas de Qusayr 'Amra se mezclan unos temas cristianos y otros paganos. Otras veces los temas paganos pasan a las iglesias cristianas y a las sinagogas [340].

---

[333] *Op. cit.*, pp. 268-269.
[334] R. Ghirsman, *op. cit.*, p. 183, fig. 224.
[335] *Op. cit.*, pp. 70-71.
[336] J.M. Blázquez, El museo de mosaicos del gran palacio de Bizancio, *Revista de Arqueología* X, 95, 1989, pp. 29-37. G. Brett *et alii*, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1977. D. Talbot, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, *2*, Edimburgo, 1958.
[337] M. Piccirillo, *op. cit.*, p. 47. El autor (pp. 40-41) señala los motivos clásicos de estos mosaicos.
[338] Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques romains de Syrie, *Iconographie classique et identités régionales*, pp. 395, 406.
[339] *Islam and Medieval Hellenism*: *Social and Cultural Perspectives*, Londres, 1976.
[340] J.M. Blázquez, Temas de mitología pagana en las iglesias cristianas del Oriente, *Antigüedad y Cristianismo (Murcia)*, 7, 1990, pp. 367-384. P. Figueras, Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos del Oriente: problemática e interpretación I-II, *Espacio Tiempo y Forma* II.13, 2000, pp. 261-320.

© José María Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia