

# Platería sasánida y mosaicos romanos

Dra. Guadalupe López Monteagudo \*

La tradición de la iconografía greco-romana en el arte iranio y a la inversa ya ha sido objeto de análisis desde hace unas décadas<sup>1</sup>. El mismo profesor Blázquez se ocupó en los años 80 de este tema en su estudio sobre las similitudes entre las escenas de cacería representadas en algunos mosaicos de época romana y en las copas sasánidas, poniendo de manifiesto con sagaz perspectiva artística lo que después otros estudiosos han sabido valorar e, incluso, ha sido objeto de controversia<sup>2</sup>.

Se ha insistido en que el arte sasánida supone un renacimiento de la tradición cultural irania anterior al helenismo, una reacción deliberada contra el arte de los partos considerado como "extra-nacional", y así se documenta en numerosas manifestaciones artísticas de la época. Pero también es patente que, al lado de este fenómeno de resurgimiento del substrato llamémosle nacional, se detectan numerosas influencias clásicas procedentes del mundo romano, como son los motivos sacados del repertorio dionisiaco.

Es lógico que a partir de mediados del siglo III, con la toma de Antioquía por los sasánidas, y como consecuencia de un contacto más directo entre la población irania y el imperio romano, se produjeran influencias recíprocas. Una de ellas fué la introducción en Irán de un arte tan específicamente greco-romano como es el del mosaico, cuyo empleo queda restringido a los paneles geométricos y figurativos que decoran el patio (iwan) del palacio de Bîchâpur, mandado contruir por Châpur I con los prisioneros romanos después de su victoria sobre Valeriano en el año 260.

Estos mosaicos, en los que se han figurado motivos geométricos y florales, danzarinas, músicas, tejedoras de coronas, damas ricamente ataviadas llevando cestos, máscaras y cabezas masculinas y femeninas pertenecientes a la mitología clásica, muestran todas las características estilísticas y técnicas propias de la musivaria siria de la época<sup>3</sup>. Baste recordar

---

\* Investigadora Científica del CSIC, Instituto de Historia, Dptº Historia Antigua y Arqueología.

<sup>1</sup> E. WILL, Les éléments gréco-romains dans l'art sassanide, *Iconographie classique et identités régionales* (Paris 1983), *BCH suppl.* XIV, Paris 1986, pp. 433-445, con toda la bibliografía anterior; R. BIANCHI-BANDINELLI, Forma artistica tardo antica e apporti Parthici e Sassanidi nella scultura e nella pittura, en *La Persia e il mondo greco-romano*, Roma 1966, pp. 319-333.

<sup>2</sup> J.M. BLAZQUEZ, El mosaico de Dulcitus (villa de "El Ramalete"), Navarra y las copas sasánidas, *Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxó*, Madrid-UCM 1982, pp. 177-182.

<sup>3</sup> R. GIRSHMAN, *Bîchâpour II. Les Mosaïques sassanides*, Paris 1956, pp. 37-148, pl. V-XX; J. BALTY, La mosaïque au Prêche-Orient I, *ANRW* 12.2, 1981, pp. 403-404, pl. XXXIV-XXXV.

las cabezas de viejo barbudo con paralelos en otras que decoran las orlas vegetales del Bajo Imperio procedentes sobre todo del Oriente, como los mosaicos de Antioquía<sup>4</sup> y Shahba<sup>5</sup> y que en Hispania se documentan en la orla del mosaico de Atalanta y Meleagro, procedente de Cardeñajimeno, provincia de Burgos<sup>6</sup>. Las tejedoras de guirnaldas, tema que se repite en los mosaicos de Antioquía<sup>7</sup> y en los itálicos de Piazza Armerina y Desenzano<sup>8</sup>. Otro ejemplo de la utilización de los modelos clásicos en Bîchâpur es el genio alado, tocado con gorro frigio, que se encuentra igualmente en la orla del mosaico del Baño de Diana procedente de Shahba, decorada con pequeños Attis alados<sup>9</sup>, y que reproduce la imagen de Gánimedes tan representada en la musivaria romana<sup>10</sup>.

Pero no solamente el estilo de los mosaicos de Bîchâpur es sirio-romano, sino que también los temas están inspirados en obras contemporáneas y concretamente en los mosaicos de Siria, recuérdese p.e. el mosaico de las músicas de Maryamin, en el que se han representado sobre un estrado de madera a seis jóvenes que tocan diversos instrumentos: los crótalos, el órgano al que insuflan aire pisando un fuelle dos erotes, el aulis, la cítara, las castañuelas y, lo que es más curioso, ocho cuencos metálicos colocados sobre una mesa, que una de las jóvenes toca con la ayuda de dos palillos<sup>11</sup>. Una dama tocando el arpa, como en Bîchâpur, se documenta en un mosaico con escena de *symposium* procedente de la House of Menander de Antioquía<sup>12</sup>.

Se ha apuntado que la elección de los motivos decorativos de Bîchâpur, eminentemente de carácter báquico, puede deberse bien a la influencia de la cultura helenística que aún se manifiesta en Persia en el siglo III d.C., o bien al deseo de que en la sala de recepción del palacio real se representara una de las más importantes fiestas zoroástricas, la fiesta primaveral del año nuevo, para lo que se utilizan temas dionisiacos que eran tan populares en Mesopotamia. En cualquier caso, el resultado ha sido una obra conectada tanto iconográfica como estilísticamente con el mundo clásico.

Dentro de los temas que decoran la vajilla de plata sasánida, solo vamos a analizar algunos de los elementos ornamentales que, por un lado, recogen o remontan a la tradición del arte anterior a los partos, influyendo de manera considerable en algunas manifestaciones del arte greco-romano, como puede comprobarse en los mosaicos de época romana, y que, al mismo tiempo, están impregnados del clasicismo del arte greco-romano del Oriente.

---

<sup>4</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, pp. 16-21, Pl. 1.

<sup>5</sup> J. BALTY, La mosaïque au Prêche-Orient I, *ANRW* 12.2, 1981, pp. 396-404, pl. XXXIV, 1-2.

<sup>6</sup> G. LOPEZ MONTEAGUDO ET ALII, *Mosaicos romanos de Burgos*, Col. Corpus de Mosaicos de España XII, Madrid-CSIC 1998, pp. 21-28, láms. 11, 41-42.

<sup>7</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 46 d, 59 d, 60 a.

<sup>8</sup> A. CARANDINI, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982, pp. 287 ss, Fig. 177, Tav. XLII, 87; E. GHISLANZONI, *La villa romana di Desenzano*, Milano 1962, pp. 91 ss.; G. CANUTTI, I mosaici con raffigurazioni delle Stagioni in Italia, *XL Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1993, p. 78, n° 6.

<sup>9</sup> J. BALTY, La mosaïque au Prêche-Orient I, *ANRW* 12.2, 1981, pp. 401-402, pl. XXVI, 2 y XXVII, 2.

<sup>10</sup> H. SICHTERMANN, Ganymedes, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, 1988, pp. 154-170.

<sup>11</sup> J. BALTY, La mosaïque en Syrie, en *Archéologie et histoire de la Syrie. II*, Saarbrücken 1989, pp. 507-508, figs. 180-181.

<sup>12</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 45 d.

Entre los motivos más representativos que decoran los objetos de plata sasánidas, destacan por su interés iconográfico el de la figura femenina en actitud de danza y el del cazador a caballo y también a pie alanceando a las fieras, motivos ambos que vamos a ver repetidamente representados en la musivaria de todo el imperio romano<sup>13</sup>.

Las figuras femeninas en actitud de danza, desnudas o cubiertas con telas transparentes que dejan entrever su cuerpo, con los brazos levantados por encima de la cabeza sosteniendo el velo o llevando distintos objetos y flores en sus manos, como granadas, paloma, pavo, racimo de uvas, pantera, jarro, tienen su origen en el arte de época clásica<sup>14</sup>. Se ha dicho que este motivo sasánida deriva de la iconografía dionisiaca y que está conectado con el culto a la fertilidad de la diosa Anâhitâ<sup>15</sup>. El tipo aparece en las figuras de las bacantes de la cerámica griega y se van transmitiendo a través de los siglos a todos los órdenes artísticos: pintura pompeyana, mosaicos, tesoros de plata (Mildenhall, Sevso), vidrios, marfiles, telas, mostrando la pervivencia de los tipos iconográficos de carácter dionisiaco hasta fechas tardías<sup>16</sup>, como ocurre con el jarro de plata dorada del Museo de Arte de Cleveland, procedente de Siria y datado en el siglo V-VI, en el que se ha representado el thiasos dionisiaco en el que intervienen, como es usual, varias ménades danzando, portando antorchas y tocando la pandereta y los címbalos, o con el plato de plata de Constantinopla, de 550-565, decorado con una ménade danzante<sup>17</sup>, entre otros ejemplos.

En la musivaria romana son muy frecuentes las figuras de las ménades danzando, algunas desnudas, portando diversos objetos, como las figuras de los vasos iraníes. Baste recordar los mosaicos contemporáneos de Sarrîn<sup>18</sup>, de la Villa of the Falconer en Argos<sup>19</sup>, o de Sheikh Zouède<sup>20</sup>, en los que, además de su estilización y plasticidad, se aprecia una vuelta a las

---

<sup>13</sup> Existen otros temas sacados claramente del repertorio clásico, como la escena de pesca representada en un plato de plata dorada que se conserva en el Museo Nacional de Teherán, datado en los siglos VI-VII, que muestra un estrecho paralelismo con escenas similares de contenido nilótico documentadas en la musivaria romana, cf. *Antica Persia. I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran*, Roma 2001, 140, n° 157 del Catálogo; L. FOUCHER, Les Mosaïques nilotiques africaines, en *La Mosaïque Gréco-Romaine I*, Paris 1965, pp. 137-143.

<sup>14</sup> V.G. LUKONIN, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides*, Coll. Archaeologia Mundi, Genève 1967, pl. 185, jarro de plata dorada del Museo del Hermitage; *Antica Persia. I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran*, Roma 2001, 140-144, plato de plata dorada con escena de pesca, procedente de Gilan, de los siglos VI-VII (cit. n. 13), jarros de plata dorada de los siglos VI-VII y cuenco de plata nielada, procedente de Mazandaran, ya del VIII.

<sup>15</sup> D.G. SHEPHERD, Sasanian Art in Cleveland, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 56/3, 1964, pp. 82-92; ID., The Iconography of Anâhitâ, *Berytus* 23, 1980, pp. 47-76; R. ETTINGHAUSEN, Dionysiac Motifs, en: *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*, Leiden 1972, pp. 3-10.

<sup>16</sup> Cf. C. GASPARRI, Dionysos y Dionysos/Bacchus, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, 1988, pp.413-514, 540-566; C. AUGÉ, P. LINANT, Dionysos (in Peripheria Orientali), en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, 1988, pp.514-531; S. BOUCHER, Bacchus (in Peripheria Occidentali), en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, 1988, pp. 908-923.

<sup>17</sup> K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, pp. 144-153; D. PARRISH, A mythological theme in the decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and his circle, *Revue Archéologique* 2, 1995, pp. 307-332.

<sup>18</sup> J. BALTY, *Les mosaïques de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990, pp. 5-9, 18-20, 32-47, fig. 3, pl. XVII; ID., Notes d'iconographie dionysiaque: la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène), *MEFRA* 103, 1991/1, pp. 19-33.

<sup>19</sup> G. AKERSTROM-HOUGEN, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm 1974, pp. 36, 110-116.

fuentes clásicas; o los más tempranos de Antioquía<sup>21</sup>, de la misma Bichâpur<sup>22</sup>, Sousse, El Djem<sup>23</sup>; e incluso del área más occidental del Imperio. Concretamente nos estamos refiriendo a los mosaicos hispano-romanos decorados con escenas o motivos dionisiacos, como los de Sagunto (Valencia), Ecija (Sevilla), *Corduba* y Alcolea (Córdoba), que se fechan en la segunda mitad del siglo II d.C.<sup>24</sup>, o los bajo-imperiales de Torre de Palma (Portugal)<sup>25</sup>, *Complutum* (Alcalá de Henares, Madrid), en el que también se utiliza la técnica de los vestidos transparentes, típica de los pavimentos del Oriente<sup>26</sup>, y sobre todo el de los aurigas vencedores de *Emerita Augusta* (Mérida, Badajoz), en cuyo tondo central se ha figurado una ménade tocando los címbalos<sup>27</sup>, exactamente igual a algunas figuras de danzarinas representadas en copas de plata sasánidas de los siglos VII-VIII<sup>28</sup>.

En estas relaciones entre el mundo iranio y el greco-romano al final de la Antigüedad debió jugar un papel importante la comunidad pagana de sabios y filósofos, ligados a la escuela neoplatónica, que, huyendo de Justiniano, se establece en la región de Carrhes/Harrân, Sarrîn y Edessa<sup>29</sup>. Este centro, situado en el límite del imperio bizantino y bajo la protección del rey de los Persas, mantiene tanto iconográfica como culturalmente un "helenismo puro y duro", en palabras de J. Balty, que se va a transmitir al mundo árabe, según atestiguan las fuentes, pudiéndose incluso hablar de la persistencia del culto dionisiaco hasta el siglo X<sup>30</sup>.

En otra copa del mismo estilo, decorada también con sendas figuras femeninas, se ha sustituido la frontalidad típica del arte iranio por las cabezas de perfil<sup>31</sup>, particularidad ésta que caracteriza a las figuras de las ménades en los mosaicos báquicos del Bajo Imperio, no solo del Oriente, como los de Sheikh Zouède y Sarrîn, sino también en las escenas hispanas representadas en los pavimentos del thiasos dionisiaco de Fuente Alamo (Córdoba) y Torre de Palma (Monforte,

---

<sup>20</sup> A. OVADIAH ET ALII, The Mosaic Pavements of Sheikh Zouède in Northern Sinai, en *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum* 18, 1991, pp. 181-191.

<sup>21</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, pp. 22-24, Pl. 29, 30.

<sup>22</sup> R. GIRSHMAN, *Bichâpour II. Les Mosaïques sassanides*, Paris 1956, pp. 44-58, pl. VI, 2, VIII, 1.

<sup>23</sup> K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaic of Roman North Africa*, Oxford 1978, Pl. 173, 175, 182.

<sup>24</sup> A. BALIL, El mosaico de "El suplicio de Dirce" hallado en Sagunto, *Zephyrus* 28-29, 1978, pp. 265-274, Fig. 7; G. LOPEZ MONTEAGUDO, Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas, *La Mosaïque Gréco-Romaine* VIII, Lausanne 2001, pp. 130-141, láms. VI y VII; J.M. BLAZQUEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Col. Corpus de Mosaicos de España III, Madrid-CSIC 1981, pp. 27-33, 40-43, láms. 13-15, 25-29, 85-88.

<sup>25</sup> J.M. BLAZQUEZ, Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal), *Archivo Español de Arqueología* 53, Madrid-CSIC 1980, pp. 125-162, Fig. 9.

<sup>26</sup> D. FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum II. Mosaicos*, Madrid 1984, pp. 134-145, láms. LXXXI-LXXXVIII; J.M. BLAZQUEZ, G. LOPEZ MONTEAGUDO ET ALII, *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Col. Corpus de Mosaicos de España IX, Madrid-CSIC 1989, pp. 21-26, láms. 8-10, 33-34.

<sup>27</sup> A. BLANCO, *Mosaicos romanos de Mérida*, Col. Corpus de Mosaicos de España I, Madrid-CSIC 1978, pp. 45-46, láms. 77 y 101.

<sup>28</sup> A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, VII, Pl. 221 B; *Antica Persia. I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran*, Roma 2001, p. 141, n° 159.

<sup>29</sup> M. TARDIEU, Sabiens coraniques et "Sabiens" de Harran, *Journ. Asiat.* CCLXXIV, 1986, pp. 11-29.

<sup>30</sup> J. BALTLY, *Les mosaïques de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990, pp. 99-103.

<sup>31</sup> A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, VII, Pl. 221 C.

Portugal)<sup>32</sup>, y que también se documenta en pavimentos más tempranos, como los de Gerasa (Jordania), Ecija (Sevilla) y Colonia (Alemania)<sup>33</sup>.

En algunos vasos sassánidas, de fines del siglo III o comienzos del IV, con perduración en el siglo VI-VII, estas figuras de danzarinas, que han sido interpretadas como sacerdotisas de la diosa Anâhitâ o como la propia divinidad por el nimbo que algunas portan alrededor de la cabeza, aparecen dentro de unas arcadas<sup>34</sup>, detalle éste que se documenta tanto en el Este y en el Oeste de Asia Central, como también en las figuras de bacantes de la platería siria y de las telas coptas, baste recordar algunos ejemplos, como un jarro del tesoro de Sevso<sup>35</sup> o las telas dionisiacas de la Abegg Stiftung de Berna (Suiza), del Museo del Louvre y del Museo de Arte de Cleveland<sup>36</sup>. Incluso, en ocasiones las arcadas las forman ramas de vides, como en algunas obras sasánidas de plata de los siglos V-VII<sup>37</sup>, lo que unido a la representación del mismo Dionisos con tirso en compañía de una pantera en un jarro sasánida de plata de la Freer Gallery of Art de Washington, y de la diosa Anâhitâ vertiendo una crátera de vino en la boca de una pantera, en un jarro de plata del Museum of Art de Cincinnati, así como de otros elementos dionisiacos, algunos ya apuntados, revela la existencia en el Irán sasánida de un culto a Dionisos conectado, de alguna manera con el culto local a Anâhitâ, un sincretismo cultural en torno a la fertilidad, la regeneración y, en suma, la inmortalidad<sup>38</sup>.

En un plato de plata, parcialmente dorado, del siglo V o VI d.C., se ha representado una figura femenina danzante, ataviada con un traje transparente que deja entrever su cuerpo desnudo, sosteniendo con ambas manos levantadas el velo arqueado sobre su cabeza, sobre un fondo decorado con zarcillos y pámpanos de vid, tal vez como alusión al carácter de diosa de la vegetación que Anâhitâ toma en tiempos de Chapûr II (309-337)<sup>39</sup>. El mismo fondo que se documenta en una copa sasánida de plata dorada del Museo de Cleveland, del siglo V d.C., decorada con motivos dionisiacos y figuras del *thiasos* báquico, sátiro sosteniendo un rython y ménades tocando instrumentos musicales, o en el cuenco de la plata de la Abegg Stiftung de Berna, con escenas de vendimia<sup>40</sup>, y que encontramos asimismo en obras tardías de la orfebrería siria y en los

---

<sup>32</sup> G. LOPEZ MONTEAGUDO, *The Triumph of Dionysius in two Mosaics in Spain*, *Assaph* 4, 1999, pp. 35-60.

<sup>33</sup> H. JOYCE, *A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin*, *Römische Mitteilungen* 87, 1980, pp. 307-325, Taf. 112; G. LOPEZ MONTEAGUDO, *Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas*, *La Mosaïque Gréco-Romaine* VIII, Lausanne 2001, pp. 130-141, láms. VI y VII; K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin 1959, p. 75, Taf. 70.

<sup>34</sup> V.G. LUKONIN, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides*, Coll. *Archaeologia Mundi*, Genève 1967, pl. 183-185; K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, pp. 154-155.

<sup>35</sup> M.M. MANGO, *The Sevso Treasure*, *JRA Suppl.* 12, Ann Arbor 1994, pp. 241-266.

<sup>36</sup> K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, pp. 144-146, N° 124; M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus Coptes*, Paris 1990, p. 84-86.

<sup>37</sup> Cf. *Antica Persia. I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran*, Roma 2001, 140-141, núms. 158 y 159, con referencia a otras piezas similares del Museo de Moscú y de la Freer Gallery of Art de Washington.

<sup>38</sup> R. ETTINGHAUSEN, *Dyonisiac Motifs*, en: *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*, Leiden 1972, pp. 3-10, Pl. I, 1; D.G. SHEPHERD, *The Iconography of Anâhitâ*, *Berytus* 23, 1980, pp. 47-76, Figs. 10-13.

<sup>39</sup> V.G. LUKONIN, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides*, Coll. *Archaeologia Mundi*, Genève 1967, pl. 181.

<sup>40</sup> V.G. LUKONIN, *Iran II. Des Séleucides aux Sassanides*, Coll. *Archaeologia Mundi*, Genève 1967, pl. 190; D.G. SHEPHERD, *The Iconography of Anâhitâ*, *Berytus* 23, 1980, pp. 47-76, Fig. 21.

textiles coptos, como el vaso de plata del Metropolitan Museum<sup>41</sup>, o el llamado "velo de Antioe" conservado en el Museo del Louvre<sup>42</sup>, y de manera especial en las escenas dionisiacas que decoran, en general, los pavimentos norteafricanos de época romana, baste recordar los mosaicos del Triunfo Báquico de Sousse y de El Djem, en los que el fondo aparece completamente decorado con plantas de vid, erotes vendimiadores y otras figuras dionisiacas, decoración que también se documenta en otros mosaicos báquicos de El Djem, Dougga, Djemila, así como en Piazza Armerina (Sicilia), Elche (Alicante) y *Emerita Augusta*, por citar solo algunos de los muchos ejemplos que se encuentran en la musivaria romana de los siglos III al V<sup>43</sup>.

Dejando a un lado el simbolismo ideológico o religioso de estas representaciones, lo que sí está claro y fuera de toda duda es su connotación estilística con la iconografía báquica de época romana. Las reminiscencias clásicas que estas figuras conllevan apuntan a un modelo de origen helenístico llegado al arte sasánida por la influencia griega del mundo circundante, a través de la antigua Bactria o más directamente desde las colonias romanas, como Siria<sup>44</sup>.

Algunos mosaicos de contenido báquico, como el banquete dionisiaco representado en el mosaico de Cartago, en el que los danzarines claramente imitan a Sileno tocando la siringa o a la ménade con crótalos, ilustran los textos literarios de Nonnos (*Dion.* XVIII 90 ss.) y de Sidonio Apolinar (*ep.* IX 13) acerca de la celebración de danzas báquicas en los banquetes de la tarda antigüedad, en las que danzarines reales personificaban figuras dionisiacas como signo de animación y de alegría de vivir<sup>45</sup>. Y también es cierto que tales pavimentos decoraban los comedores (*triclinia*) y las salas de recepción (*oecus*) y que los temas se repiten en mesas de mármol, vajillas de plata, objetos de vidrio y telas de lujo, testimoniando la fuerza que el culto báquico tenía entre los siglos IV y VII. No es extraño, por consiguiente, que las vajillas sasánidas se decoraran con temas que conectaban con su destino para los banquetes, reflejando una influencia iconográfica puramente decorativa, sin ningún contenido necesariamente simbólico. De lo que no cabe duda es que tanto los mosaicos romanos tardíos, como los vasos iraníes, manifiestan la pervivencia de la herencia clásica entre las clases refinadas y ricas.

En una copa sasánida de plata, de la Colección Stroganoff, se ha representado una figura femenina, entre dos erotes, ataviada con traje transparente y nimbo alrededor de la cabeza, sosteniendo una paloma en su mano derecha. Se ha identificado con la diosa Anâhitâ, patrona del amor, aquí sincretizada a través de los erotes con Venus, lo que conviene

---

<sup>41</sup> K. KONDOLEON, *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton 2000, pp. 214-215, Pl. 104, copa de plata procedente de Antioquía o de Kaper Karaon, ca. 500-550.

<sup>42</sup> M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus Coptes*, Paris 1990, pp. 28-29, 82.

<sup>43</sup> K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaic of Roman North Africa*, Oxford 1978, Pl. 106, 180-182, 184-186, 202; A. BALIL, *El mosaico de Dionysos hallado en Sagunto*, Col. *Studia Archaeologica* 53, 1979; A. BLANCO, *Mosaicos romanos de Mérida*, Col. *Corpus de Mosaicos de España I*, Madrid-CSIC 1978, p. 44, láms. 73-74.

<sup>44</sup> J. ORBELI, *Sasanian and Early Islamic Metalwork*, en A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, II, p. 758.

<sup>45</sup> D. PARRISH, *A mythological theme in the decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and his circle*, *Revue Archéologique*. 2, 1995, pp. 307-332.

mejor que la otra identificación propuesta como la figura de una danzarina<sup>46</sup>. Otro tanto ocurre con la figura de Anâhitâ representada en la versión de Afrodita-Anadyomene en un jarro de plata de la Freer Gallery of Art de Washington<sup>47</sup>. En todos los casos se trata de adaptaciones por el arte sasánida de los prototipos y motivos del clasicismo greco-romano.

Por su lado, las escenas de cacería constituyen el máximo exponente del influjo que el arte iranio ejerció sobre algunas manifestaciones artísticas de época romana. Nos vamos a referir, de forma concreta, a la musivaria y en especial a los motivos cinegéticos figurados en los mosaicos romanos. El modelo del cazador a caballo alanceando a las fieras, sacado del repertorio nacional iranio más puro, se transmite al arte romano, de modo especial al mosaico no solo de regiones vecinas, como puede ser Siria, sino también a lugares tan remotos como son el Norte de Africa e Hispania.

Ya G. Conteneau había atisbado las influencias sasánidas en el estilo de los grandes pavimentos sirios de finales del siglo V y comienzos del VI, afirmando que habían sido realizados en Antioquía por artistas sirios que copiaban directamente los modelos sasánidas<sup>48</sup>. Es evidente que, entre los temas utilizados, se encuentran motivos de origen iranio absolutamente extraños al arte helenístico, p.e. las series de prótomos afrontados de carneros de cuernos divergentes en el mosaico del Fénix de Antioquía, que incluso llevan al cuello las cintas de los animales de los paraísos iranos, motivo indiscutiblemente sasánida atestiguado en entalles, telas y bajo-relieves; las alas explayadas; los pájaros con cintas; felinos atacando a herbívoros, o los animales pasando por delante de flores<sup>49</sup>. Motivos todos ellos que recuerdan muy de cerca a las decoraciones de algunos platos sasánidas de plata dorada<sup>50</sup>. Estas influencias orientales se evidencian de forma particular en las escenas de caza, tema que en esta época goza de una gran predilección<sup>51</sup>.

En el mosaico sirio de los siglos IV y V se hallan muy difundidas las escenas de caza, utilizándose en muchas ocasiones los temas mitológicos como pretexto, véase p.e. el caso de las Amazonas cazadoras y el de Atalanta y Meleagro en los mosaicos de Apamea<sup>52</sup>, o el del pavimento de la Megalosychia de Antioquía en el que los cazadores, en este caso a pie, llevan nombres de personajes mitológicos, como Adonis, Narciso, Hipólito, Tiresias, Acteón y Meleagro<sup>53</sup>. Tanto las amazonas, cubiertas de joyas, como Atalanta y Meleagro, vestidos a la moda persa, se distancian de la imagen del héroe clásico, mostrando la influencia que la Persia sasánida ejerce a lo largo del siglo V en el repertorio del mosaico romano del

---

<sup>46</sup> J. ORBELI, Sasanian and Early Islamic Metalwork, en A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, II, pp. 734-735, Fig. 252.

<sup>47</sup> D.G. SHEPHERD, The Iconography of Anâhitâ, *Berytus* 23, 1980, pp. 47-76, Fig. 18.

<sup>48</sup> G. CONTENEAU, *Arts et Styles de l'Asie antérieure*, Paris 1948.

<sup>49</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 72, 74, 82, 85, 133, 134, 137.

<sup>50</sup> A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, VII, Pl. 204, 220, 222, ejemplares del Museo del Hérmitage, 225 B, 228.

<sup>51</sup> J. LASSUS, Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche, en *Arte del Primo Millennio*, Torino 1950, pp. 141-154.

<sup>52</sup> C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones*, Bruxelles 1968; J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977, pp. 118-120.

<sup>53</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 77-78.

Oriente, en especial en las escenas de caza, pero también en los adornos, como la tiara sasánida que porta Meleagro, o en la forma de representar a los animales.

Sin embargo, es en las escenas de caza en donde esta influencia se hace más evidente, y ello no solamente en la utilización del tipo iconográfico del cazador, ataviado a la moda persa y montado sobre un caballo representado con las cuatro patas levantadas del suelo, lo que ha venido en llamarse "galope volante", alanceando fieras salvajes, en detalles como son el empleo del látigo y del arco, o los mismos adornos de los caballos, sino también en el estilo. La musivaria romana introduce una serie de elementos estilísticos nuevos venidos de fuera, que van a caracterizar las composiciones de fines del siglo IV y sobre todo las del V, como son la frontalidad, el hieratismo, la posición antitética de las figuras, la estilización de las actitudes y del modelado, la dispersión de los motivos sobre un plano, la ausencia de perspectiva y los fondos abstractos en los que el relieve y la profundidad, propios de la tradición helenística, han desaparecido. Con razón J. Balty, al estudiar en su conjunto la musivaria romana de Siria, dice que ésta, fiel durante largo tiempo a la tradición clásica, se encuentra a fines del siglo IV cortada de raíz y sometida a una estética nueva. Ahora se forma un nuevo repertorio iconográfico que, aunque inspirado en el antiguo, se caracteriza sobre todo por la predilección de los temas vegetales y animalísticos y por la personificación de las ideas abstractas, integrando paulatinamente elementos extraños al repertorio clásico, sacados a la vez de la vida cotidiana y del arte sasánida, cuyos productos, telas y plata en especial, parece que eran conocidos en Antioquía ya en el siglo V<sup>54</sup>.

Veamos algunos ejemplos de estas nuevas concepciones artísticas. El mosaico de las amazonas cazadoras, procedente del llamado "triclinio" de Apamea de Siria, ocupa una superficie rectangular en donde se desarrolla una escena de caza siguiendo un esquema compositivo muy simple, que es la alternancia sucesiva de un árbol y una amazona a caballo, todo sobre un fondo neutro. Las dos amazonas conservadas van en la misma dirección, vestidas con túnica corta y manto que ondea a sus espaldas, y portan la pelta y la lanza con la que atacan a una pantera y a un león. Se trata de una escena estrictamente decorativa, en la que ha desaparecido toda traza de la tradición ilusionista que caracterizaba a la pintura helenística y que se había transmitido al arte del mosaico; las figuras y los elementos del paisaje se han representado en un mismo plano, paralelo al del espectador; el torso y la cara están vistos en posición frontal y cualquier intento de utilización del volumen es absolutamente esquemático. Tampoco hay una secuencia narrativa, ni unidad de composición, ni coherencia entre los distintos elementos de la escena figurada. Esta forma de tratar el mosaico, escribe C. Dulière, como un tapiz sobre el que se disponen y se repiten los motivos según las exigencias puramente decorativas del espacio a cubrir, y no en función de una coherencia interna de la escena figurada, revela una concepción muy diferente de la tradición del emblema helenístico que trataba el suelo como una pared, trasladándole los efectos de ilusión espacial propios de la pintura mural. Aquí, por el contrario, el suelo es suelo y el mosaico se "adhiera" a la arquitectura integrándose en ella como una alfombra<sup>55</sup>. Es el "carpet style" definido por I. Lavin, en el que pueden rastrearse las influencias sasánidas de forma

---

<sup>54</sup> J. BALTY, La mosaïque en Syrie, en *Archéologie et histoire de la Syrie. II*, Saarbrücken 1989, pp. 520-522.

<sup>55</sup> C. DULIERE, *La mosaïque des Amazones*, Bruxelles 1968, pp. 8-9.



evidente<sup>56</sup>. Por otra parte, frente a las representaciones más tradicionales de otras amazonas cazadoras caracterizadas por su sobriedad (p.e. mosaicos de Hadrumetum y de Antioquía)<sup>57</sup>, las amazonas de Apamea van ricamente enjoyadas con brazaletes, collares, pendientes y diademas que hacen que el gorro frigio tenga el aspecto de una tiara, detalles todos que revelan la influencia del mundo parto vecino<sup>58</sup>.

No solo los detalles iconográficos de la escena cinegética, que analizaremos a continuación, se encuentran ya documentados en la toréutica sasánida, sino que el estilo, la forma misma de plasmar la escena, responde a los nuevos cánones artísticos.

Si las escenas de cacería representadas en los mosaicos romanos del siglo III se caracterizaban por su contenido narrativo, a partir del siglo IV la narración está ausente, no se cuenta una historia, sino que, como en el caso del arte iranio, el objeto se "decora" con una escena de caza puramente ornamental que, a través del empleo de diversos elementos paisajísticos o animalísticos, la repetición de los motivos o mediante la yuxtaposición de varias escenas cinegéticas sin conexión entre sí, no tiene otra función que llenar el espacio. Estas características propias del arte de los jarrones y de las fuentes iránias de época sasánida<sup>59</sup>, va a nutrir las concepciones musivas de los siglos IV y V y también la platería, como el plato de plata, procedente del Norte de Siria, conservado en el Museum of Fine Arts de Virginia (USA), que se data en el siglo IV d.C.<sup>60</sup>, dando un giro total a las escenas de cacería.

Las cacerías de tipo realista y narrativo, que se prodigan en los mosaicos romanos a partir de los Severos, constituyen en palabras de M. Ennaïfer una "democratización" del tema de la caza, ocupación noble que estaba reservada a los reyes y a los príncipes helenísticos y que en el siglo III pasa a los ricos propietarios a los que les gusta verse retratados tomando parte en cacerías reales de venados y jabalíes, vestidos de cazadores a la moda de la época y acompañados de sus amigos y de sus perros y, en ocasiones, identificados todos por sus nombres. De este modo, los pavimentos de las casas, cuyos suelos decoraban, vienen a ser el reflejo de una de las actividades favoritas del dueño<sup>61</sup>. Pero en el siglo IV empiezan a aparecer, junto a estas cacerías populares de tipo realista y narrativo, otro tipo de cacería en la que interviene solo un cazador a caballo, ricamente vestido a la persa y en ocasiones adornado con una diadema real, que alancea a un felino. El modelo hay que buscarlo en el arte iranio de la platería y, como en aquel, la escena no cuenta nada sino que es simplemente decorativa. En Hispania se documentan varios ejemplos de este nuevo tipo de cacería, baste recordar los mosaicos de *Emerita Augusta*,

---

<sup>56</sup> I. LAVIN, The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources, *Dunbarton Oaks Papers* 17, 1963, pp. 179-286.

<sup>57</sup> L. FOUCHER, Venationes à Hadrumète, *Oudheidkund. mededel. Leiden* 45, 1964, pp. 96-114; D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 64 b, y también la Amazonomaquia, Pl. 69 c.

<sup>58</sup> R. BIANCHI-BANDINELLI, Forma artistica tardo antica e apporti Parthici e Sassanidi nella scultura e nella pittura, en *La Persia e il mondo greco-romano*, Roma 1966, pp. 319-333.

<sup>59</sup> A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, VII, Pl. 205-206, 209-214, 217, 229, 231, 236.

<sup>60</sup> K. KONDOLEON, *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton 2000, pp. 188-189, Pl. 71-72.

<sup>61</sup> M. ENNAIFER, La chasse africaine au IIIe siècle, *Les Dossiers de l'Archéologie* 31, 1978, pp. 80-92.

Villavidel (León) o El Ramalete (Navarra), todos ellos conectados con la musivaria romana del Oriente, en especial con los pavimentos de caza de Antioquía<sup>62</sup>.

La ciudad lusitana de *Emerita Augusta* ha proporcionado un excelente ejemplo de este tipo de cacería de estilo "oriental", en el que un cazador a caballo alancea a una pantera en un paisaje esquemático de árboles y plantas. El jinete lleva una diadema principesca en la cabeza y viste túnica corta, *bracae* y clámide sujeta al hombro mediante una fíbula; en la mano izquierda sostiene un escudo oval, mientras que con la derecha empuña la lanza. A pesar del hieratismo del personaje, la escena produce la impresión de gran movimiento por el modo en el que están representados los animales, caballo y pantera, con las cuatro patas levantadas del suelo. Es lo que se ha venido en llamar, en el caso del caballo, "galope volante", una característica propia del arte iranio y que vemos repetida en otros mosaicos hispanos del Bajo Imperio, como el citado de El Ramalete o la orla del mosaico de Atalanta y Meleagro de Cardeñajimeno (Burgos). Según J. Lassus, el tipo de galope llamado "galope volante" que aparece en las escenas de caza de los mosaicos de Antioquía de fines del siglo IV o comienzos del V, se debe a influencias de tradición irania, que también se detectan en los adornos de los caballos y en la simetría de las composiciones<sup>63</sup>.

Dos mosaicos hispanos muestran un cazador a caballo en el momento de alancear a una cierva. Son los pavimentos de El Ramalete (Navarra) y Campo de Villavidel (León), este último muy destrozado. El jinete de Navarra, de nombre Dulcitus, va vestido con túnica corta y calza borceguíes que dejan al descubierto sus piernas. Para R. Bianchi Bandinelli "es verosímil que la iconografía haya sido tomada de una de las fuentes de plata que representan a un soberano a caballo entregándose frenéticamente a la caza, típica de la producción sasánida del siglo IV (que se prolonga hasta el VI). La región de Tudela está próxima al golfo de Vizcaya, donde el comercio marítimo pudo aportar telas o argentería irania"<sup>64</sup>. El prof. Blázquez cree que más bien la composición navarra pudo inspirarse directamente en los vidrios germanos del Bajo Imperio, en donde las composiciones de cacerías a caballo son muy frecuentes, algunos de los cuales se han detectado en las proximidades de Tudela<sup>65</sup>.

En esta época se introduce una nueva forma de representar las cacerías, que difiere totalmente del concepto pictórico de los *emblemata* helenísticos y de los platos sasánidas comentados. Se trata de un tipo de escenas cinegéticas, en las que intervienen dos o más cazadores y varios tipos de animales, caracterizadas por un gran movimiento y acción. Baste recordar los pavimentos de las Estaciones y de la Worcester Hunt de Antioquía<sup>66</sup>. En Hispania tenemos algunos ejemplos

---

<sup>62</sup> G. LOPEZ MONTEAGUDO, La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo, en *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y Antigüedad Tardía. Estudios en Homenaje al Prof. Blázquez*, Col. *Antigüedad y Cristianismo VIII*, Univ. Murcia 1991, pp. 497 -512

<sup>63</sup> J. LASSUS, Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche, en *Arte del Primo Millenio*, Torino 1950, pp. 141-154.

<sup>64</sup> R. BIANCHI-BANDINELLI, *El fin del mundo antiguo*, Col. El Universo de las Formas, Madrid 1971, p. 193.

<sup>65</sup> J.M. BLAZQUEZ, M.A. MEZQUIRIZ, *Mosaicos romanos de Navarra*, Col. Corpus de Mosaicos de España VII, Madrid 1985, pp. 64-69.

<sup>66</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 52, 90, 170-171.

de este tipo de cacería, como el mosaico de Millanes de la Mata, provincia de Cáceres, procedente del peristilo de la *villa* romana, que actualmente se halla expuesto en el Museo Provincial de Cáceres<sup>67</sup>. En él se desarrolla una movida escena de cacería de jabalí por dos cazadores a caballo acompañados de dos perros, sobre un fondo blanco. Los jinetes, colocados en un segundo plano en posición heráldica, visten túnica corta, calzan borcegués altos (*fasciae crurales*) y van armados de venablos, dos de los cuales ya han sido lanzados y clavados sobre el jabalí, situado en primer plano junto a los perros. La ausencia de paisaje y de sombras no resta realismo a la escena en la que, por otra parte, se ha buscado una sensación de perspectiva en la colocación y aparente desproporción de las figuras que componen los dos grupos: en primer plano se ha representado al jabalí acosado por los dos perros, en un tamaño mayor que los jinetes del segundo plano, cuya posición recuerda muy de cerca al grupo de la caza a caballo del pavimento tunecino con escenas rurales de la Casa de los Laberii en Oudna, datado en la segunda mitad del siglo II<sup>68</sup>; y ya en Hispania se documenta la misma posición antitética, en este caso jinete y ciervo, en uno de los grupos que conforman la Gran Caza de la villa tardo-romana de La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia), datada a fines del siglo IV. La misma posición heráldica presentan las figuras de Atalanta y Meleagro, montadas a caballo, en el mosaico del siglo V procedente de Apamea de Siria, en donde los dos personajes legendarios han perdido su aspecto tradicional para aparecer como jóvenes nobles del siglo V, ataviados a la moda persa y dedicados a una de sus actividades favoritas<sup>69</sup>. Los modelos para los cazadores a caballo se encuentran ya en fechas tempranas en las pinturas de la tumba de Filipo, de la segunda mitad del siglo IV a.C., y en el *emblemata* de Palermo, obra no posterior al siglo I d.C. Pero el mosaico lusitano presenta, junto a los elementos clásicos, algunas de las características de los pavimentos de fines del siglo IV conducentes a las abstracciones posteriores de fines del V y del VI, como son el fondo plano y la posición heráldica de las figuras<sup>70</sup>.

En ocasiones estas escenas se complican combinando varios episodios de caza, que no tienen conexión entre sí, pero que se agrupan con la intención de representar una gran cacería que, por lo general, cubre un gran espacio, y cuyos resultados son puramente decorativos y no narrativos. Es el caso de la Gran caza del Triclinio de Apamea de Siria<sup>71</sup> y de la villa siciliana del Tellaro<sup>72</sup>, y que en Hispania tiene su correspondencia en el panel inferior del pavimento de Aquiles en Skyros,

---

<sup>67</sup> G. LOPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLAZQUEZ ET ALII, Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania, *La Mosaique Gréco-Romaine* VII/2, Tunis 1999, pp. 514-515, Pl. CLXXI, 1.

<sup>68</sup> K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 51, 112, 265, Pl. 101; M. ENNAIFER, "Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines", *MEFRA* 95, 1983, p. 817-858.

<sup>69</sup> J. BALTU, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977, pp. 118-120.

<sup>70</sup> J.M. BLAZQUEZ, G. LOPEZ MONTEAGUDO, Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza, en *Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje A. Balil*, Guadalajara 1990, p. 59-88, con todos los paralelos; G. LOPEZ MONTEAGUDO, La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo, en *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y Antigüedad Tardía. Estudios en Homenaje al Prof. Blázquez*, Col. *Antigüedad y Cristianismo* VIII, Univ. Murcia 1991, p. 497-512.

<sup>71</sup> J. BALTU, La grand mosaïque de chasse del Musées Royaux d'Art et d'Histoire et sa datation, en *Actes du Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles 1969, pp. 131-134.

<sup>72</sup> G. GOZA, Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia, *Coloquio Internazionale sul Mosaico Antico* III/1, Ravenna 1984, pp. 5 ss.

procedente de la villa tardo-romana de La Olmeda (Palencia)<sup>73</sup>. Tanto en estas escenas como en las anteriores se encuentran elementos claramente procedentes del arte sasánida, como son la postura de la fiera que, al mismo tiempo que se levanta frente al cazador a caballo, vuelve la cabeza hacia otro cazador que, a pie, le ataca por detrás con la lanza, o al contrario; los adornos de los caballos, como los medallones que cuelgan de la correa de la grupa; o el procedimiento utilizado por el cazador a caballo para azuzar a las fieras mostrándoles su cachorro en la mano, detalle éste que se aprecia en el mosaico de la Worcester Hunt de Antioquía y en un plato sasánida en el que el protagonista es un personaje de la realeza<sup>74</sup>.

Quizás uno de los ejemplos más interesantes de la platería sasánida en relación con la musivaria romana es una bandeja de bronce del Museo del Hermitage decorada con varias escenas de caza<sup>75</sup>. En el tondo central se ha representado un jinete a "galope volante", blandiendo un látigo y acompañado por un perro, cuyos paralelos más cercanos se hallan curiosamente en zonas tan alejadas como son el Norte de África y la Península Ibérica, baste recordar el mosaico de la caza con perros procedente de la casa de los Laberii en Oudna<sup>76</sup> y sobre todo el de la Casa de los Surtidores de *Conimbriga* (Portugal), en el que la escena de cacería de venados, integrada por cuatro cazadores a caballo, blandiendo un látigo y acompañados por perros, se desarrolla sobre una superficie circular, como si fuera una trasposición directa de las escenas que decoran los platos sasánidas<sup>77</sup>.

Siguiendo con la bandeja que nos ocupa, alrededor del círculo central se han dispuesto cuatro círculos más pequeños decorados con cazadores a pie, tres de ellos provistos de escudo, que se enfrentan a felinos. En la musivaria romana este tipo de cacería es muy frecuente tanto en los mosaicos del Oriente, como en los de Occidente. Baste recordar los pavimentos citados de la Gran Caza de Apamea<sup>78</sup>, de la Megalosiquía, la Worcester Hunt y la Dumbarton Oaks de Antioquía<sup>79</sup>, o los de la villa siciliana de Tellaro<sup>80</sup> y de la hispana de La Olmeda (Palencia)<sup>81</sup>.

---

<sup>73</sup> P. PALOL-J. CORTES, *La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega. Excavaciones de 1969-1970*, Col. Acta Arqueológica Hispánica 7, Madrid 1974; J.M. BLAZQUEZ, Arte y mitología en los mosaicos palentinos, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia 1987, pp. 368 ss.

<sup>74</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 172 b; F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin 1922, Taf. 104.

<sup>75</sup> A. UPHAN POPE, *A Survey of Persian Art*, New York 1981, VII, Pl. 236.

<sup>76</sup> K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 266, Pl. 44.

<sup>77</sup> G. LOPEZ MONTEAGUDO, El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga, *Espacio, Tiempo y Forma* II-3, 1990, pp. 199 ss.

<sup>78</sup> J. BALTBY, La grand mosaïque de chasse del Musées Royaux d'Art et d'Histoire et sa datation, en *Actes du Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles 1969, pp. 131-134.

<sup>79</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton 1947, Pl. 77-78, 86, 90, 172.

<sup>80</sup> G. GOZA, Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia, *CIMA* III/1, 1983, pp. 5 ss.

<sup>81</sup> P. PALOL-J. CORTES, *La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega. Excavaciones de 1969-1970*, Col. Acta Arqueológica Hispánica 7, Madrid 1974; J.M. BLAZQUEZ, Arte y mitología en los mosaicos palentinos, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia 1987, pp. 368 ss.

La existencia en la musivaria hispana de escenas de caza de carácter exótico, en las que el cazador tiene la apariencia de príncipe, adornado incluso con diadema (mosaico de Mérida), y en las que intervienen fieras que no existían en Hispania, como la pantera, el tigre o el león (Mérida, La Olmeda), haciendo alusión quizás a personajes de la vida política que había ostentado cargos en el Oriente<sup>82</sup> y que seguramente habían participado en esas cacerías exóticas, de las que deseaban dejar recuerdo en sus propiedades del otro lado del Imperio, emparentan los mosaicos hispanos con el arte del Oriente.

Todos estos mosaicos, que se datan ya en el Bajo Imperio, son un claro exponente no de una identidad regional o de un arte provincial, sino más bien de la propagación de una moda "a la persa", que se introduce en el repertorio musivo en una fecha bastante tardía, a partir del siglo V, al mismo tiempo que muchos otros motivos sasánidas, y que expande en el mediterráneo un estilo que se había formado en Irán por la mezcla de la cultura griega y de las culturas orientales del pasado<sup>83</sup>.

En unos y otros ejemplos se ponen de manifiesto las relaciones entre el arte sasánida y el arte greco-romano, mostrando la ósmosis entre variadas culturas, pero lejos de anularse o de imponerse uno sobre el otro, quedan claramente marcadas las diferencias que existen entre ambos. De esta forma, podemos concluir diciendo que las aportaciones más características del arte sasánida que pasan al mundo artístico romano son la frontalidad y la simetría, además de otros detalles estilísticos que hemos ido apuntando a lo largo de esta breve síntesis.

---

<sup>82</sup> J. MATTHEWS, *Western Aristocracies and Imperial Court A.D. 364-425*, Oxford 1975.

<sup>83</sup> J. LASSUS, Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche, en *L'Arte del primo millennio*, Torino 1950, pp. 141-146.