

LA CAZA EN EL MOSAICO ROMANO. ICONOGRAFIA Y SIMBOLISMO

Guadalupe López Monteagudo
Dpto. Historia Antigua y Arqueología
CSIC. MADRID

SUMMARY

This is a study of the Roman mosaics with hunting scenes particularly frequent after the Third Century a.C. An analysis is made of the iconography of these scenes, some being realistic and others of the anfiteatro type. The role of the proprietor in the selection of the theme and the extent to which he intervenes in, or controls, the execution of the mosaic, is also examined, and this has provided valuable information on the lifestyle of the Roman aristocracy after the Third Century a.C. The study of the mosaics reveals not only their grand documental value but also the importante simbolic meanings they contain, such as the exaltation of the *virtus* and the glorification of the aristocratic proprietors.

Los pavimentos figurados que cubrían los suelos de los edificios públicos y privados romanos iban decorados con temas sacados preferentemente de la mitología, pero también de la vida diaria, como son las faenas agrícolas y pesqueras, los banquetes, los espectáculos de circo y de anfiteatro o las actividades cinegéticas. Tanto unos como otros confirman los datos proporcionados por las fuentes literarias acerca de los gustos y costumbres de los grandes *domini* romanos. Así, la elección de los temas mitológicos atestiguan su conocimiento de la cultura clásica, mientras que las escenas realistas o de género reflejan las actividades de estos latifundistas que, según Ausonio y Sidonio Apolinar, refiriéndose al Sur de la Galia, y San Agustín, para el Norte de Africa, vivían en espléndidas mansiones y empleaban su tiempo entregados a la administración de las fincas, a los banquetes, al juego y a la caza.

A partir del siglo III d.C. las escenas de caza son particularmente abundantes en los mosaicos del Norte de Africa, aunque tampoco faltan en la Península Itálica y en Hispania. No se trata, sin embargo, de una creación romana, ya que el origen iconográ-

fico de estas representaciones hay que buscarlo en la pintura y en la musivaria de época helenística. Efectivamente, es en esta época cuando empiezan a representarse las cazas de los pequeños propietarios helénicos junto a las principescas de Asia, ya que en la Grecia clásica la gran caza era considerada como una ocupación reservada solamente a los dioses y a los grandes héroes homéricos. El repertorio helenístico incluye *emblemata* con escenas de combates entre animales o cacerías de leones y ciervos, como se ve en los conocidos mosaicos de guijarros de Pella, datados a comienzos del siglo IV a.C.⁽¹⁾.

Las composiciones romanas de tipo tradicional derivan de estos prototipos helenísticos, por ejemplo algunos mosaicos africanos de época temprana con luchas de fieras⁽²⁾, que han sido realizados, como sus antecedentes helenísticos, para ser vistos en una pared como si fueran cuadros; e incluso pavimentos ya del siglo IV d.C. siguen este mismo esquema. El Museo de Arte Romano de Mérida guarda dos excelentes muestras de este tipo de composición tradicional en *emblemata*, procedentes de la villa romana de El Hinojal⁽³⁾. En uno de ellos se representa a un cazador a pie clavando la lanza o *venabulum* en un jabalí que se avalanza contra él. La escena tiene lugar en un paisaje campestre, con matorrales y encina al fondo, sobre el que se proyectan las sombras de ambas figuras. El cazador viste el traje típico de época constantiniana: túnica corta adornada con *orbiculi* y clámide sobre los hombros; y calza altas botas con protección en las rodillas. Este tipo de cacerías, en las que el cazador a pie arremete contra un jabalí, constituyen una versión desmitificada del mito de Meleagro al aparecer el propietario, que en ellas asume el papel del héroe clásico, vestido al uso de la época.

El otro *emblemata* emeritense muestra a un cazador a caballo alanceando a una pantera en un paisaje con árboles y plantas (Fig. 1). El jinete, con diadema a la cabeza, viste túnica corta, *bracae* y lleva clámide sujeta al hombro derecho mediante una fíbula. En la mano izquierda sostiene un escudo oval, mientras que en la derecha empuña la lanza con la que ataca a la fiera. El caballo está representado a "galope volante", esto es, con las cuatro patas levantadas del suelo, forma que es típica en los mosaicos de caza de Antioquía de fines del siglo IV o comienzos del V d.C.⁽⁴⁾. Todo en esta escena respira un aire orientalizante y recuerda a las cazas principescas de Asia. Viene a la memoria de inmediato el mosaico de las Estaciones de Daphne⁽⁵⁾, que se guarda en el Museo del Louvre y se data en la misma fecha (Fig. 2), en cuyos compartimentos se representan escenas de caza a caballo con jinetes alanceando a las fieras en un paisaje de árboles similar al del pavimento emeritense (Fig. 3). En otro de los compartimentos del mosaico antioqueño se representa a Atalanta y Meleagro (Fig. 4), y es que el episodio mitológico de la caza del jabalí de Calidón constituye el paradigma de la caza, siendo este el motivo de que ambas escenas aparezcan frecuentemente asociadas en los mosaicos romanos. En Hispania existe un ejemplo en el mosaico burgalés de Cardeña-

(1) J. J. POLLIT, *El arte helenístico*, Madrid 1989, 335 ss.

(2) D. PARRISH, "A mosaic of a lion attacking an onager", *Karthago* XXXI, 1987, 113 ss.

(3) A. BLANCO FREIJEIRO, "Mosaicos romanos de Mérida", CMRE I, Madrid 1978, 51-52, núms. 64 y 65, láms. 94 B, 95 B, 96 y 107.

(4) J. LASSUS, "Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche", *Arte del Primo Milenio*, 1950, 141 ss.

(5) D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, pl. LVI-LVII.

gimeno⁽⁶⁾, también del siglo IV d.C., con el episodio mitológico de Atalanta y Meleagro decorando el emblema central, rodeado de una orla en donde se representa una cacería de tipo realista: cazador a caballo, cazadores a pie atacando con lanza a jabalíes, luchas de fieras entre sí, etc. (Figs. 5-6).

En Occidente, en donde el tema de la caza se introduce en época de los Severos, la forma de concebir la escena figurada difiere totalmente del modelo anterior. Y es que frente a los *emblemata* helenísticos, la gran innovación de los mosaístas romanos reside en dividir la superficie representada en frisos corridos o registros superpuestos o en utilizar pequeños paneles yuxtapuestos. Podría decirse que, frente a los cuadros estáticos de época helenística o lo que sería, empleando el lenguaje actual, la foto fija, lo que el mosaísta romano busca es la narración de una cacería. Y para ello utiliza varios recursos, unos más simples como es la yuxtaposición de varios paneles con los que se intenta, mediante la representación sólo de unos cuantos episodios, dar una idea completa de la historia que se cuenta. Por ejemplo, en el mosaico del Auriga de Conimbriga⁽⁷⁾, datado en el siglo III d.C., se representan en torno al emblema central cuatro escenas de una cacería: los cazadores que parten para la caza llevando de las bridas a sus caballos, cargados con las redes, y a los perros por las correas (Fig. 7); un cazador poniendo la *fornido*, es decir una cuerda con hojas para engañar a los animales y conducirlos hasta la red que se ve en otro de los paneles; la última escena muestra a los cazadores rastreando con los perros a un jabalí. Otras veces se utilizan recursos más elaborados, por ejemplo los frisos superpuestos en donde se relata de forma continua, como si fuera una película, el desarrollo real de la cacería con inclusión de los diversos episodios que en ella tienen lugar. De este tipo son los mosaicos tunecinos de El Djem⁽⁸⁾, de mediados del siglo III d.C., con cacería de la liebre (Fig. 8), y el de Cartago-Khéreddine⁽⁹⁾, datado ya a fines del siglo IV o a comienzos del V, en donde en los distintos frisos se ve la villa de la que parten los cazadores a caballo acompañados de los sirvientes, la caza propiamente dicha y la ofrenda a Apolo y Diana, colocados dentro de un templete. Diana, divinidad protectora de la caza por su carácter de diosa cazadora, es ofrendada en otros mosaicos, como en el citado de las Estaciones de Antioquía (Fig. 9) y en el de la Pequeña Caza de Piazza Armerina⁽¹⁰⁾, también del siglo IV d.C.

Frente al concepto pictórico del helenismo esta nueva forma de concebir el cuadro requiere grandes superficies acopladas normalmente a los suelos. Del mismo modo, la nueva moda de poner el énfasis en el carácter narrativo de la acción, supone la pérdida del carácter heroico que la escena tenía en época helenística, al aparecer ahora el cazador vestido con el traje típico de la época y al utilizarse en la caza medios tan poco heroicos como son las redes. Se asiste a un proceso de democratización del tema de la caza, ocupación noble reservada a los reyes y a los príncipes helenísticos, que en el siglo

(6) J. M. BLAZQUEZ et alii, "Atalanta y Meleagro en un mosaico romano de Cardeñagimeno (Burgos, España)", *Latomus* 44, 1986, 557 ss.; J. LANCHA - A. BARTOLOMÉ ARRAIZA, "Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñagimeno (Burgos)", *AEspA* 61, 1988, 310 ss.

(7) G. LOPEZ MONTEAGUDO, "El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores de Conimbriga", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II Historia Antigua, III, 1990, 213-218, pffs. 10, 15-20.

(8) K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, 257, Pl. 22.

(9) *Ibid.*, 253, Pl. 35-36.

(10) A. CARANDINI et alii, *Filosofiana. La villa de Piazza Armerina*, Palermo 1980, fig. 93.

III d.C. pasa a ser una de las actividades favoritas de los ricos propietarios agrícolas romanos, a los que les gusta verse representados en los pavimentos de sus casas tomando parte en cacerías reales, vestidos de cazadores y acompañados de sus amigos, de su familia o de sus perros⁽¹¹⁾. Quizás uno de los ejemplos más bellos de este tipo de caza realista sea el citado mosaico de la Pequeña Caza de Piazza Armerina, en donde los grupos de figuras se colocan libremente sobre la superficie. Así aparecen entre otras escenas la caza del zorro con perros, la cacería del jabalí, el descanso de los cazadores o los criados transportando a la presa muerta delante de una espléndida villa.

Al lado de las representaciones de caza realista, en donde las presas suelen ser animales pequeños, como liebres y zorros y también venados o jabalíes, la musivaria romana ofrece, a partir de la primera mitad del siglo III d.C., otro tipo de escenas cinegéticas en las que intervienen gran número de figuras y de animales exóticos, que configuran distintos episodios de carácter marcadamente excitante y con las que se busca producir el máximo efecto de movimiento y de acción. Si las escenas de caza realistas suponían una clara alusión al poder de los propietarios agrícolas, estas nuevas representaciones constituyen una ilustración de la caza como ocupación típicamente aristocrática, cuyo modelo se encuentra en el arte helenístico y concretamente en las pinturas de la Tumba de Filippo⁽¹²⁾, que se fechan a mediados del siglo IV a.C., en las que se representan cacerías de jabalíes y leones por cazadores a pie y a caballo, ayudados por perros, en un paisaje rocoso animado con árboles y en el que se proyectan las sombras. Según Dunbabin⁽¹³⁾, la constante y creciente demanda de tales escenas les proporciona una amplia difusión y un predominio cada vez mayor sobre las cazas realistas, aunque nunca las excluyen totalmente. La búsqueda de la acción en estas representaciones lleva al empleo, como ya se ha dicho, de gran número de figuras. Se utilizan diferentes episodios y se agrupan con la intención de representar una escena amplia de caza. Sin embargo, la falta de cohesión que existe a veces entre las distintas escenas no produce el efecto buscado y el resultado es un cuadro muy decorativo pero falto de unidad orgánica. El carácter narrativo es sustituido en estas representaciones por la síntesis, es decir que lo que se pretende no es contar todo, sino ofrecer, mediante unas cuantas alusiones, la imagen completa de la cacería. Como dice Balty⁽¹⁴⁾, refiriéndose al mosaico de la Gran Caza del Triclinio de Apamea de Siria (Fig. 10), datado a fines del siglo IV d.C., aunque las distintas escenas guardan evidentemente una cierta conexión entre sí, sin embargo no se trata de contar en detalle una cacería determinada y particular, sino de sugerir a través de diversos episodios –cazador con perros, cacería de liebre, combates entre animales, jinetes afrontados alanceando a un tigre, cacería de felinos a caballo y a pie con empleo de arcos– la Idea, con mayúscula, de la Caza en el sentido platónico.

Un ejemplo de este nuevo tipo de caza lo ofrece la musivaria hispana del siglo IV d.C. en el excelente pavimento palentino de Pedrosa de la Vega⁽¹⁵⁾. El mosaísta ha to-

(11) M. ENNAIFER, "La chasse africaine au III^e siècle", *Les Dossiers de l'Archéologie* 31, 1978, 80 ss.

(12) M.A. ELVIRA, "Anotaciones sobre la cacería pintada en la tumba de Filippo", *AEspA* 58, 1985, 19 ss.

(13) K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (n. 8), 46 ss.

(14) J. BALTY, "La grande mosaïque de chasse des Musées Royaux d'Arte et d'Histoire et sa datation", *Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles 1969, 131-135.

(15) P. PALOL - J. CORTÉS, "La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega. Excavaciones de 1969-1970", *AAH* 7, 1974, *passim*; J. M. BLAZQUEZ, "Arte y mitología en los mosaicos palentinos", *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia 1987, 368 ss.

mado distintos grupos de caza (Fig. 11) y ha pretendido formar con ellos un conjunto de resultado un tanto inconexo: jinete alanceando a un tigre; cazador caído en el suelo defendiéndose con escudo de un leopardo; otro cazador que arremete contra un oso; león atacando a un ciervo, grupo éste que recuerda muy de cerca al que aparece en Apamea de Siria; el centro del mosaico está ocupado, igual que en Apamea, por dos figuras afrontadas, en este caso ciervo y jinete, en posición casi heráldica; el jinete acaba de clavar su lanza a un leopardo; otro jinete que se ha caído del caballo, el cual sale suelto igual que en el pavimento de la villa siciliana del Tellaro⁽¹⁶⁾, de mediados del siglo IV d.C., y se defiende en el suelo con escudo y puñal del ataque de un leopardo; jabalí acorralado por perros, a alguno de los cuales ha dado muerte; cazador detrás de unas rocas; y por último la figura de un león herido con una lanza, mirando al espectador, puesto sin venir a cuento por el mosaísta al que seguramente le sobraba un hueco en la composición y escogió esta figura para rellenarlo.

Se trata de un tipo de cazas, éstas de Pedrosa o de la villa del Tellaro y otras del Norte de África, en las que raramente podrían participar los ricos propietarios agrícolas del lugar, ya que en ellas intervienen fieras que, como el tigre, no se daban entre la fauna autóctona. Para algunos investigadores, como Wilson⁽¹⁷⁾, lo que el propietario del mosaico buscaba con estas escenas de creciente irrealismo era precisamente evadirse de la realidad cotidiana a un mundo imaginario, es decir, sería una especie de escapismo. Sin embargo, es posible que estos y otros animales exóticos fueran conocidos a través de los espectáculos del anfiteatro en donde, como se sabe, se ofrecían varios tipos de juegos —combates entre animales, luchas entre hombres y fieras, condenados a las fieras, cacerías exóticas, exhibiciones de animales raros o desconocidos en la región, etc.— con intervención de gran número y clases de animales⁽¹⁸⁾. Esta es la teoría de Dunbabin, para quien la influencia de las *venationes* del anfiteatro en las escenas de caza es claramente perceptible. También hay que tener en cuenta la utilización por los musivarios africanos, itálicos e hispanos de cartones o modelos procedentes del Oriente en donde sí existían esas fieras. Se recordará que hay grupos que se repiten casi de forma exacta en distintos mosaicos: cazador con perros, jinete alanceando a una fiera, cazador a pie arremetiendo contra un jabalí, felino atacando a un herbívoro, cazador caído, caballo suelto, etc. Estas similitudes evidencian que el mosaísta no copiaba el cartón entero, sino que tomaba grupos de distintos cartones y con ellos formaba una composición carente de cohesión pero que, sin embargo, da como resultado la existencia de una unidad temática en todo el Imperio⁽¹⁹⁾. No hay que olvidar tampoco que algunos aristócratas y ricos propietarios occidentales desempeñaron cargos relevantes en Oriente durante el reinado de Teodosio⁽²⁰⁾ —uno de ellos parece ser, según Dimas Fer-

(16) G. VOZA, "Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia", *CIMA III/1*, 1983, 5 ss., fig. 8.

(17) R.J.A. WILSON, "Mosaics, Mosaicist and patrons", *JRS* 71, 1981, 174.

(18) L. FRIEDLÄNDER, "Juegos y espectáculos romanos. Desde Augusto hasta el fin de los Antoninos", *Citius Altius Fortius IX*, 1967, 149 ss.; L. ROBERT, *Les gladiateurs dans l'Orient Grec*, Amsterdam 1971, 309 ss.

(19) A. CARANDINI, "La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo-impero ed altre precisazioni", *Dialoghi di Archeologia* 1, 1967, 93 ss.; R.J.A. WILSON, "Roman Mosaics in Sicily: The African Connection", *AJA* 86, 1982, 413 ss.; D. FERNANDEZ-GALIANO, "Influencias orientales en la musivaria hispana", *CIMA III/2*, 1983, 411 ss.; Ph. BRUNEAU, "Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ?", *RA* 2, 1984, 241 ss.

(20) J. MATTHEWS, *Western Aristocracies and Imperial Court A.D. 364-425*. Oxford 1975, *passim*.

nández-Galiano⁽²¹⁾, el propietario de la villa toledana de Carranque— y es probable que les gustase ser representados en los suelos de sus propiedades de Occidente, participando en cacerías de animales feroces y exóticos en las que sí habían tenido ocasión de participar. Escenas con las que buscaban impresionar a sus invitados.

Y esto conduce inevitablemente al papel que el propietario jugaba en la elección de los temas o, lo que es lo mismo, al grado de intervención o de control sobre el mosaísta. Según Dunbabin⁽²²⁾, el incremento a comienzos del siglo III d.C. de la popularidad de las escenas de caza en los mosaicos se debe a los propietarios, los cuales querían ver reflejadas en los pavimentos de sus casas —casi todos los mosaicos con escenas cinegéticas provienen de residencias privadas— sus actividades favoritas, entre las que la caza ocupaba un lugar privilegiado. Este control del propietario sobre el contenido de las escenas que decoraban sus suelos se incrementa, durante el siglo III d.C., con la inclusión de los nombres de las personas y de los animales que intervienen en la acción, como se atestigua en los mosaicos tunecinos de Althiburos⁽²³⁾ o de Oudna⁽²⁴⁾ y en el hispano de Conimbriga (Fig. 12), entre otros. La moda de identificar a las figuras por sus nombres no se restringió a las escenas de caza realistas, sino que alcanzó también a otros campos: de esta forma el propietario quería inmortalizar a sus animales favoritos, a sus esclavos preferidos, a los caballos que le habían proporcionado honor en el circo, etc. En el siglo IV la asociación entre la escena y el propietario se refuerza con la representación de la villa de donde parte la comitiva o el *dominus* para la caza. Baste recordar el bello mosaico del *Dominus Iulius* de Cartago⁽²⁵⁾, de fines del siglo IV d.C., dividido en tres registros en los que se relata la partida para la caza desde una suntuosa villa y las distintas labores agrícolas, o el ya tardío de Bordj Djedid⁽²⁶⁾, conservado en el Museo Británico, en donde aparece el propietario delante de su gran villa fortificada, con la mano levantada y la palma hacia afuera en señal de triunfo, el mismo gesto con el que se representa a los emperadores.

Pero los mosaicos no solamente tienen un valor documental, como reflejo de la sociedad de la época, sino que al mismo tiempo contienen un fuerte simbolismo en relación a conceptos filosóficos, con los que el propietario se sentía más o menos identificado. Uno de estos conceptos, de profundo arraigo en el alma romana, era el de la *virtus*. El romano estaba realmente obsesionado por la idea del Bien y del Mal y en último término porque prevaleciera aquélla sobre ésta. Es una constante del pensamiento romano: la exaltación de la *virtus* o de la victoria, materializada en los diversos episodios mitológicos y también en las escenas de circo y de caza en donde estas ideas son inherentes a su naturaleza. Así, en los mosaicos de caza se representan frecuentemente luchas de animales salvajes entre sí, escenas que Parrish⁽²⁷⁾ interpreta como un deseo de

(21) D. FERNANDEZ-GALIANO, "La villa de Materno", *Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos*, Madrid 1989, 255 ss.

(22) K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (n. 8), 46 ss.

(23) M. ENNAIFER, *La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclepeia*, Tunis 1976, *passim*.

(24) K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (n. 8), 265, Pl. 101.

(25) *Ibid.*, 252, Pl. 10.

(26) R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London 1933, 57d, Pl. XXXII.

(27) D. PARRISH, *op. cit.* (n. 2), 113 ss.

enfatar, mediante la figuración de la bestialidad, de lo salvaje, el valor del cazador que puede dominar el poder de las bestias. Es en suma, la confrontación de la audacia inteligente del cazador, que arriesga su vida contra las fieras, y la violencia y fuerza brutas.

En todos los casos los mosaicos de caza, que ornan los suelos de las grandes villas del Bajo Imperio, reflejan la forma de vida de los grandes latifundistas y constituyen, por consiguiente, un símbolo del status social de la clase dominante de los *possessores*⁽²⁸⁾. Es, en suma, una forma puramente material de glorificar al propietario mostrando sus posesiones y sus actividades favoritas, pero sobre todo de realzar su *virtus*, es decir su poder a través de la victoria⁽²⁹⁾. Un mosaico que da una idea clara de este buscado simbolismo de prepotencia mediante la exaltación del triunfo sobre la muerte, es el de Djemila⁽³⁰⁾, fechado a fines del siglo IV o a comienzos del V d.C. En la parte alta del pavimento se ha representado al *dominus* a caballo, con la mano derecha levantada y la palma extendida en gesto de triunfo, delante de su espléndida villa; a su alrededor se encuentran las víctimas de su poder. En la parte de abajo aparecen escenas sacadas del anfiteatro. Según Dunbabin⁽³¹⁾ en este mosaico se combinan dos escenas distintas pero relacionadas entre sí, que muestran por una parte el poder del *dominus* en la caza, y por otra su munificencia reflejada en los juegos del anfiteatro por él costeados. La confluencia de estas dos escenas refuerzan la *virtus* del propietario, el cual es glorificado en el momento de la victoria, y al mismo tiempo ejercen un particular efecto mágico y profiláctico contra las fuerzas del mal, ya que al sentido virtuoso de la caza se añade todo el influjo de las fuerzas misteriosas y victoriosas que se localizan en el anfiteatro⁽³²⁾. Otro mosaico en el que convergen estas dos ideas es el de Marianus⁽³³⁾, espléndido pavimento del Museo de Mérida (Fig. 13), en el que se representan escenas de cacería y del auriga victorioso. En ambas se exalta la idea del triunfo –el cazador con su víctima a los pies y la cuádriga vencedora– reforzada en esta ocasión por la figura de la Victoria que conduce al Auriga. La misma asociación se encuentra en las pinturas con escenas de caza y de circo⁽³⁴⁾, datadas a comienzos del siglo IV d.C., procedentes de una casa emeritense y conservadas en el mismo Museo.

Esta misma idea de triunfo sobre la muerte que tiene la caza –la caza es vista como el lugar en donde el hombre demuestra su *virtus* o como alegoría de la lucha del hombre contra las fuerzas del mal– lleva a su frecuente representación en las estelas funerarias y en los sarcófagos romanos⁽³⁵⁾, así como a su aparición en contextos funerarios de lo que constituye un excelente ejemplo el mausoleo romano de Centcelles⁽³⁶⁾, datado a mediados

(28) I. LAVIN, "The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources", *DOP* 17, 1967, 276-277.

(29) J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines*, Paris 1951, 551-558.

(30) J. LASSUS, "La Salle à sept absides de Djemila-Cuicul", *Ant.Afric.* 5, 1971, 200-207, fig. 6.

(31) K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (n. 8), 76.

(32) J. AYMARD, "Notes sur une mosaïque de Westerhofen", *Hommages à A. Grenier I*, *Latomus* 58, 1962, 171.

(33) J.M. ALVAREZ MARTINEZ, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida 1990, 79 ss., n° 14, láms. 39-45

(34) J. ALVAREZ SAENZ de BURUAGA, "Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida", *Habis* 5, 1974, 173 ss.

(35) B. ANDREAE, "Die römischen Jagdsarkophage", *ASR* 12, Berlin 1980, *passim*.

(36) H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz 1988, *passim*.

del siglo IV d.C., cuyas paredes van recubiertas de mosaicos con representación de diversas escenas, algunas sacadas del Antiguo y Nuevo Testamento, entre las que hay que destacar por su gran interés iconográfico y acusado simbolismo el friso corrido de la cacería. Se trata de una caza de tipo realista contada en un estilo narrativo continuo: la cacería a caballo de venados, que son conducidos hacia las redes, los criados portando las estacas y las redes, el reposo de los cazadores entre los encargados de las caballerías y de los perros, y el regreso de la cacería: los sirvientes llevando a los caballos cargados con las redes y el "feliz retorno" de los cazadores que, levantando la mano derecha con la palma extendida en señal de triunfo, regresan cabalgando al trote hacia la villa, acompañados de los criados que portan el trofeo de la caza sobre la cabalgadura (Fig. 14). Si no fuera por el contexto en el que se halla, este mosaico tendría solamente un valor documental como reflejo de la realidad social del momento. Pero su presencia en un ambiente de ultratumba le confiere además un significado escatológico, se trata de exaltar la idea de la *virtus* o de la victoria sobre la muerte.

○ Otra modalidad de caza en la musivaria romana es la captura de fieras vivas para el anfiteatro⁽³⁷⁾, que suele hacerse con redes, con lazos y con perros, tal como se describe en la *Cynegetica* del Pseudo Opiano (IV 320). El empleo de perros y redes también en cacerías realistas, como sistema de llevar y acorrallar a los animales en un lugar determinado para darles caza, escenas que son frecuentísimas no sólo en mosaicos⁽³⁸⁾, sino también en relieves y en sarcófagos⁽³⁹⁾ de los siglos III y IV d.C., hace a veces difícil la distinción entre ambas. Claros ejemplos del primer tipo son los mosaicos de Dermeh⁽⁴⁰⁾ y de la Gran Caza de Piazza Armerina⁽⁴¹⁾, en donde los animales son cazados y embarcados para su traslado, como describen las fuentes literarias (Claud. *Consul. Stilich.* III 325 ss.; Aelian. *Hist. an.* X 17; Symm. *ep.* IX 117). Un cazador llevando un lazo se representa, entre otros, en el mosaico tunecino de Khanguet Hadjaj⁽⁴²⁾, datado a finales del siglo IV o ya en el V.

○ A veces es también difícil distinguir las cacerías reales de las organizadas en los anfiteatros, en donde la arena se convertía en ocasiones en un auténtico bosque plagado de animales de todas las especies, exhibidos en su ambiente pseudo-natural, según se lee en las fuentes literarias antiguas (Calpurn. *egl.* VII B, 70 ss.). Así, la Historia Augusta narra el espectáculo ofrecido por el emperador Probo, que gobernó entre los años 276 y 282 d.C., para festejar su triunfo sobre los germanos y los blemnios, en los siguientes términos: "Grandes árboles arrancados con sus raíces por los soldados se colocaban sobre una plataforma de madera de gran extensión, que se había recubierto de tierra; de esta manera todo el circo, plantado de un modo semejante a un bosque, pareció florecer con la frescura de las hojas verdes" (SHA, *Vit. Prob.* 19,2). Probablemente el mosaico tunecino

(37) F. BERTRANDY, "Remarques sur le commerce des bêtes sauvages entre l'Afrique du Nord et l'Italie", *MEFRA* 99, 1987, 211 ss.

(38) J.M. BLAZQUEZ - G. LOPEZ MONTEAGUDO, "Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza", *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Alberto Balil in memoriam*, Guadalajara 1990, 74-75.

(39) B. ANDREAE, *op. cit.* (n. 35), *passim*; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Munich 1982, *passim*.

(40) A. MAHJoubi, "Découverte d'une nouvelle mosaïque de chasse à Carthage", *CRAI*, 1967, 264 ss.

(41) A. CARANDINI et alii, *op. cit.* (n. 10), 93 ss., pl. XXIX.

(42) K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (n. 8), 263, Pl. 65; J.M. BLAZQUEZ et alii, "Pavimentos africanos con espectáculos de toros", *Ant.Afric.* 26, 1990, 201-204.

de Le Kef⁽⁴³⁾, datado en el siglo III d.C., con avestruces y gacelas encerradas dentro de una red, represente una escena de anfiteatro ya que no es lógico que ambas especies de animales pudieran ser capturadas en la misma cacería. Otro ejemplo de las *venationes* celebradas en el anfiteatro lo proporciona el conocido mosaico de la Megalopsychia de Antioquía⁽⁴⁴⁾, que se fecha a mediados del siglo V d.C., en donde los cazadores llevan nombres sacados de la mitología griega: Adonis, Acteón, Meleagro, Tiresias, Hipólito y Narciso. En el centro del pavimento se ha colocado la figura alegórica de la Megalopsychia que, mostrando las monedas en la mano derecha, personifica la generosidad del propietario que ofrece el *munus*⁽⁴⁵⁾. En estos espectáculos el emperador solía demostrar su *virtus* desde lo alto del podio del anfiteatro, lanzando flechas o jabalinas contra las fieras. Cuenta Dion Cassio (LXIII 3) que el rey de Armenia, invitado por Nerón a disparar desde su asiento real flechas sobre los toros que se encontraban en la arena, demostró su destreza matando de un solo disparo a dos animales a la vez. Así, el anfiteatro venía a ser una adaptación itálica del *paradeisos* oriental, transformándose en el parque de caza del emperador y en el vehículo de la propaganda imperial.

De esta forma, las escenas de caza tanto realistas como en el anfiteatro adquieren una connotación específica imperial: la caza, sobre todo la del león, era un deporte real en el que se jugaba no ya la *virtus romana*, sino también la *virtus Augusti*, es decir la *virtus* del emperador, como proclaman las monedas del emperador Hadriano y se ve en los rondos de época hadrianea que decoran el Arco de Constantino en Roma, en donde aparece el emperador a caballo cazando un león y un jabalí. Es decir, que para el propietario que decoraba su casa con escenas que reflejaban la popularidad de la caza como deporte de la clase privilegiada de la sociedad romana, había un elemento añadido de gloria y no solo de *virtus*. Y he aquí la razón de por qué los mosaicos con estos temas aparecen en contextos arquitectónicos de prestigio, especialmente en o cerca de los *triclinia* de las casas privadas o en los palacios, como ocurre con el pavimento de la caza del Gran Palacio de Constantinopla, ya de época bizantina⁽⁴⁶⁾.

A través de todos estos ejemplos se ha pretendido demostrar cómo los mosaicos romanos con escenas de cacería, tanto realistas como de anfiteatro, no tienen un carácter simplemente decorativo como algunos investigadores pretenden, sino que forman parte de lo que Grabar llama "ciclos de los *latifundia*"⁽⁴⁷⁾, reflejando la forma de vida de la aristocracia romana a partir del siglo III d.C., pero sobre todo del Bajo Imperio que es cuando la iconografía de la caza en la musivaria romana alcanza su máxima riqueza. En este sentido tienen un gran valor documental, pero además están llenos de un elevado contenido simbólico. Con su representación, el propietario busca no solo la exaltación de la virtud en el sentido escatológico, es decir de triunfo del Bien sobre el Mal, o lo que es lo mismo, de victoria sobre la muerte, sino también de gloria al identificarse en cierta manera con el poder imperial.

(43) L. POINSSOT - P. QUONIAM, "Bêtes d'amphithéâtre sur trois mosaïques du Bardo", *Karthago* III, 1952, 157 ss., figs. 12-15.

(44) D. LEVI, *op. cit.* (n. 5), 326 ss., Pl. LXXXVI b-XXX

(45) J. AYMARD, "La Megalopsychia de Yaktó et la Magnanimitas de Marc-Aurèle", *REA* 55, 1953, 301 ss.; J. LASSUS, "Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yaktó", *Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles 1969, 139.

(46) D. PARRISH, *op. cit.* (n. 2), 133-134.

(47) A. GRABAR, "Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains", *Cah.Arch.* 12, 1962, 394-395.



Fig. 1.- *Emblemata de El Hinojal* (Málaga). Museo Nacional de Arte Romano de Málaga. (Foto G. López Monteagudo).

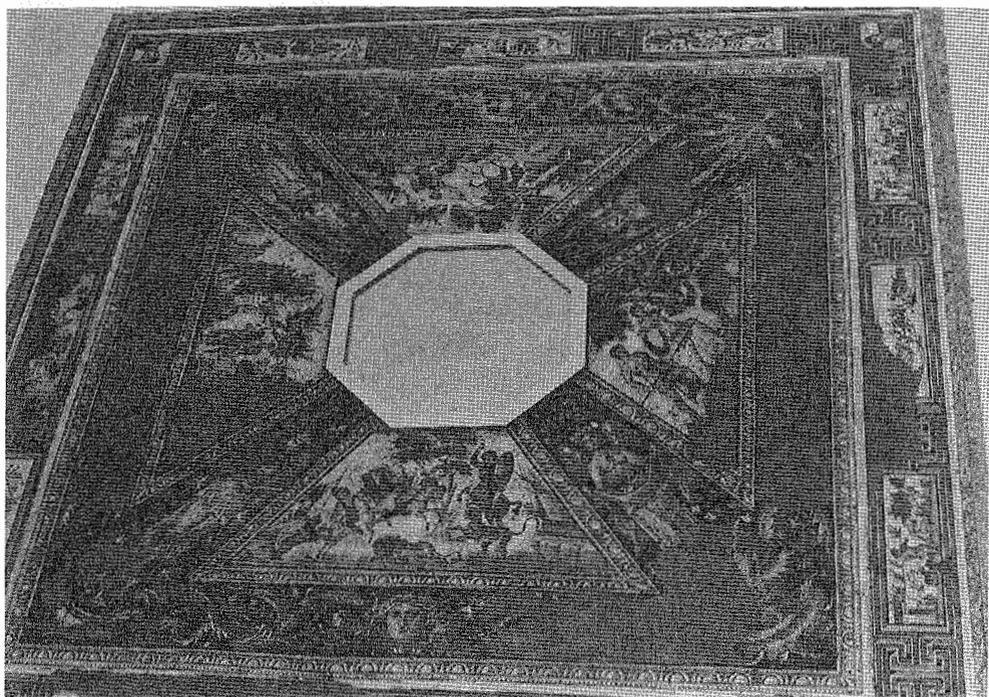


Fig. 2.- *Mosaico de las Estaciones de Daphne* (Antiochia). Museo del Louvre. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 3.— Escena de caza. Mosaico de las Estaciones de Daphne (Antioquía). Museo del Louvre. (Foto G. López Monteagudo).

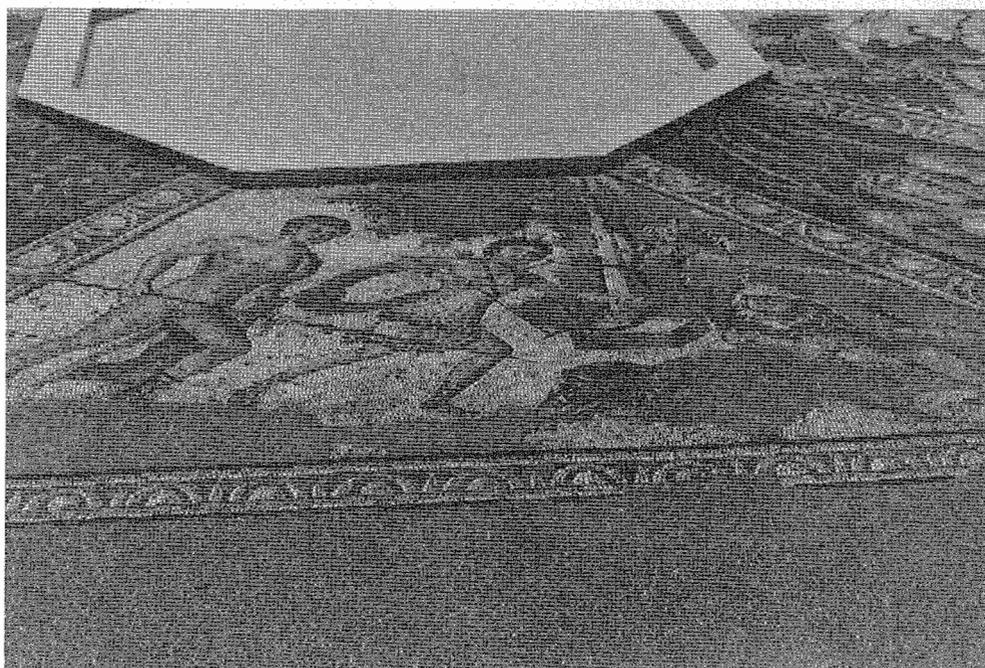


Fig. 4.— Atalanta y Meleagro Mosaico de las Estaciones de Daphne (Antioquía). Museo del Louvre. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 5.—Detalle del mosaico de Atalanta y Meleagro de Cardenagimeno (Burgos). Museo Arqueológico de Burgos. (Foto J. Storch de Gracia).



Fig. 6.—Detalle del mosaico de Atalanta y Meleagro de Cardenagimeno (Burgos). Museo Arqueológico de Burgos. (Foto J. Storch de Gracia).

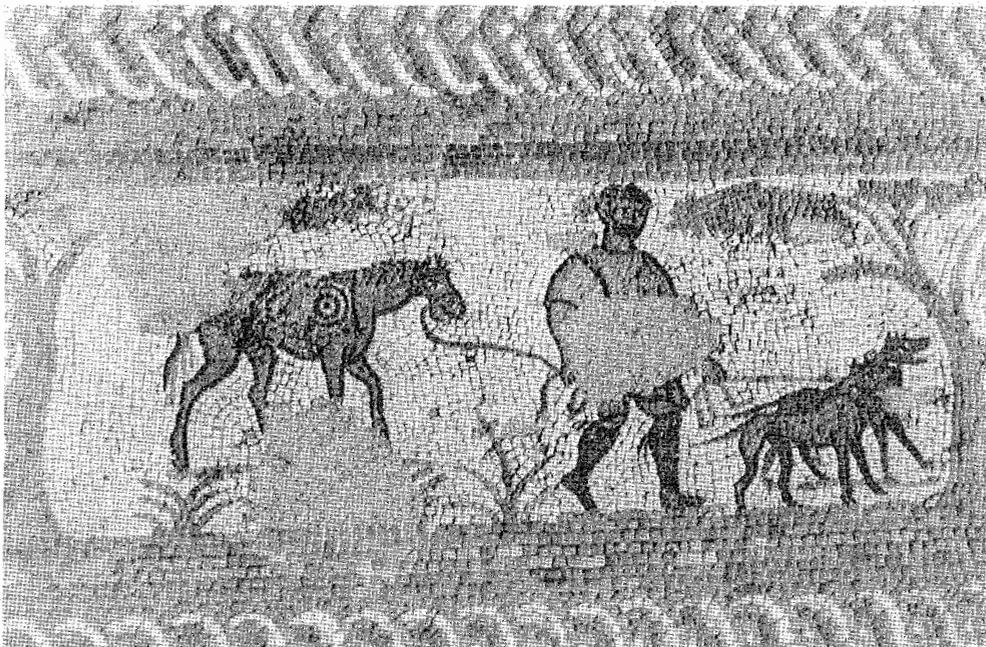


Fig. 7.- Escena de caza. Mosaico de Auriga de Conimbriga. *In situ* (Foto G. López Montegudo).



Fig. 8.- Mosaico de la Caza de la liebre de El Djem. Museo Nacional de El Bardo.

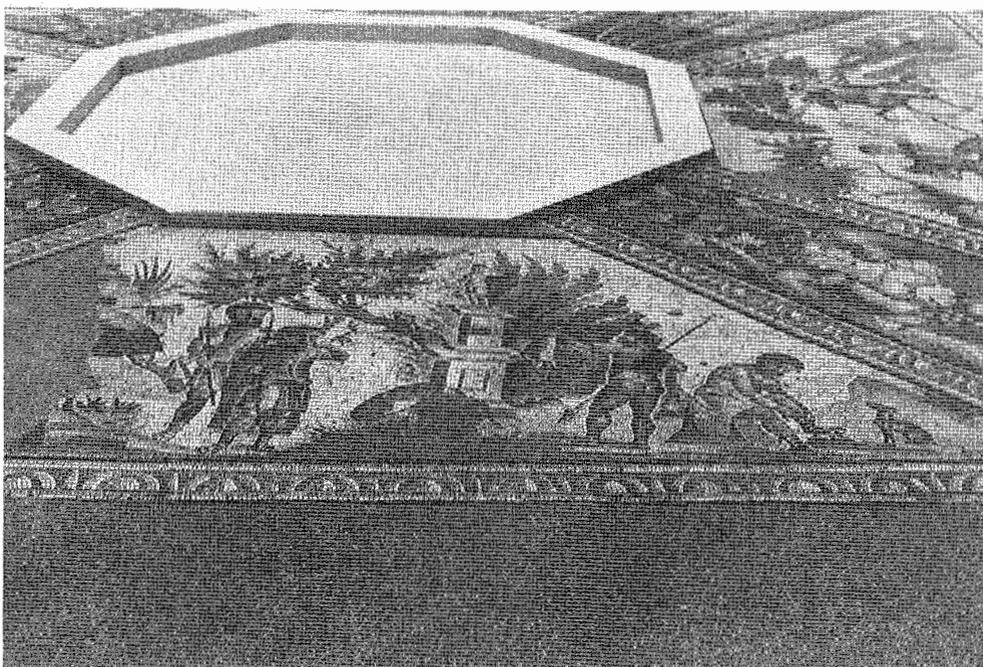


Fig. 9.— Ofrenda a Diana. Mosaico de las Estaciones de Daphne (Antioquia), Museo del Louvre. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 10.— Mosaico del Gran Triclinio de Apamea de Siria. Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas.



Fig. 11.— Detalle del mosaico de la caza de Pedrosa de la Vega (Palencia). *In situ*. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 12.— Escena de caza. Mosaico del Auriga de Conímbriga. *In situ* (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 13.— Mosaico emeritense de Marianus. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 14.— Escena de caza. Mosaico parietal del Mausoleo de Centelles (Tarragona). *In situ*. (Según H. Schlunk).