Revista de Estudios Extremeños, 2017, Tomo LXXIII, Número III, pp. 2459-2478

La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana*

José M.ª Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano
josemaria.alvarez@mecd.es

Resumen

La figura de Orfeo, el célebre cantor tracio en su el episodio de encantar a los animales a los sones de su lira ha estado muy presente en el repertorio iconográfico tanto griego como romano, pasando, con otro significado, al de la figuraciones cristianas . El significado de estas representaciones ha sido muy discutido. En el presente trabajo presentamos un elenco de pavimentos musivos con el tema y abundamos en el carácter de esas representaciones.

Palabras clave: Orfeo, elenco de animales, Stern, atmósfera de paz ,Orfeo cristiano.

Abstract

The figure of Orpheus, the famous Tracian singer, in the act of enchanting animals to the sounds of his lire is frequently represented in the iconografic repertoire of both the Greeks and the Romans, while remaining important, though taking on a different meaning, in Christian arte. The nature of these representations has been well discussed. In this study, we present a catalogue of mosaic floors with the teme and examine the nature of these vignettes.

Keywords: Orpheus, list of animals, Stern, peaceful atmosphere, Cristian Orpheus.

---

* María Luz Neira Jiménez (Universidad Carlos III de Madrid): Como coordinadora del volumen "Mitología e Historia en los mosaicos romanos <https: // dialnet.uniroja.es/servlet/libro?codigo=420820" Ed. JC 2010, ISBN 978-84-95121-56-1, pp. 41-50, doy mi consentimiento para que puedas publicar tu contribución "La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana <https: // dialnet.uniroja.es/servlet/libro?codigo=3228400>a", pp. 41-50 en la *Revista de Estudios Extremeños.*

Uno de los mitos clásicos mejor valorados y difundidos por la cultura universal ha sido, sin duda, el de Orfeo. El variado carácter de su figura como dominador de todas las pasiones y, por tanto, como paradigma de la armonía, de la paz prendió en la sociedad romana y continuó a lo largo de los siglos. Pensamiento cristiano, mundo bizantino, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, Siglo XIX y los tiempos actuales ofrecen un buen muestrario de la vigencia de la figura de Orfeo en nuestro patrimonio cultural, a través de representaciones varias: óperas (Monteverdi, Glück), sonetos (Rilke), composiciones literarias (Annouilh) o filmes como el muy celebrado de Cocteau[1].

En las líneas que siguen no pretendemos otra cosa, de acuerdo con lo que se nos ha solicitado, que un acercamiento a la iconografía de Orfeo en la musivaria hispana para concluir con unas reflexiones acerca del carácter y del significado que pudo tener la representación del Príncipe Tracio entre los animales, que escuchan absortos su canto, en la sociedad hispana del Bajo Imperio y una sucinta valoración de su presencia en el mundo primitivo cristiano[2].

La legendaria figura de Orfeo se pierde en el tiempo y las fuentes históricas son dispares a la hora de referirnos su personalidad, su carácter. Fue, a lo que parece, un cantor por excelencia y podría ser considerado como el antecesor de poetas y músicos de Grecia. Maestro de *Herakles*, educador de la humanidad, filántropo, en su figura parecen converger las de otros carismáticos personajes por lo que algunos han llegado a dudar de su existencia. Su historia, por su importancia y valores referidos, fue reelaborada en ese Tiempo de la Espiritualidad que fue la Antigüedad Tardía.

Según esa historia, Orfeo, hijo de *Oiagros* o del propio Apolo y de una musa, era tracio, príncipe o rey y por sus dotes para domeñar las fuerzas de la naturaleza a los sones de su lira participó en la expedición de los Argonautas. Por el amor de su esposa, Eurídice, descendió a los infiernos. Fue muerto por las mujeres tracias y su cabeza y su lira vagaron hasta Lesbos. Después de su muerte descendió a los infiernos.

Los textos hablan de esos episodios de la vida de Orfeo y las representaciones se hacen eco de ellos: descenso a los infiernos en busca de Eurídice,

---

[1] Un buen ensayo sobre la vigencia de la figura de Orfeo a través de los tiempos *cfr*.: WEGNER, M.: "Orpheus. Ursprung und Nachfolge". *Boreas*, 11, 1988, pp. 177-225. Igualmente WARDEN, J.: *Les métamorphoses d´Orphée*. Bruselas, 1995.

[2] Dejamos para otra ocasión una valoración más detenida del Orfeo cristiano.

escena como cantor ante los animales, modalidades de su muerte y destino de su cabeza cortada. Únicamente su participación en la expedición de los Argonautas no fue representada, si exceptuamos una breve referencia que contiene una metopa de un *monopteros* de Delfos, el Tesoro de los de Sicyone, de 570/560 a.C., por lo que podría ser considerada como la más antigua representación de su ciclo[3].

Las primeras representaciones muestran un interés por el episodio de su relación con los jóvenes tracios y su muerte a mano de las mujeres, temas que van a ir desapareciendo progresivamente. Con posterioridad, el modelo helenístico de su presencia ante el grupo de animales y fuerzas de la naturaleza dominadas por las excelencias de su canto es el que se reproducirá, casi en exclusividad, en época romana, desde el siglo II a. C. hasta el siglo V d. C., perdurando hasta nuestros días. Relieves y esculturas de bulto redondo, mosaicos en gran número, pintura parietal, monedas del siglo II d. C., gemas, pasta vítrea, producciones cerámicas (**Fig. 1)**, textiles coptos y dibujo en papiro son los soportes en los que encontramos la repetida escena[4].

La musivaria hispana es rica en representaciones del grupo de Orfeo entre los animales. En su día[5] dábamos cuenta de diez pavimentos con el referido motivo. Eran los de La Alberca (Murcia), Santa Marta de los Barros (Badajoz),

---

[3] HUBER, I.: "Das Bild des Orpheus in der antiken Kunst". *Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns*, 8, 2001, pp. 23-33.

[4] Sobre la iconografía de Orfeo existe una amplia bibliografía que nosotros resumimos en los siguientes títulos: GRUPPE, O.: s.v. *Orpheus. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* herausgeg. von W.H. Roscher. Leipzig 1884-1937. III, 1. 1058-1207; GUIDI, G.: "Orfeo, Liber Pater e Oceano nei mosaici della Tripolitania". *Afr. It.* 6, 1935, pp. 110 ss.; STERN, H.: "La mosaïque d'Orphée de Blanzy-les-Fismes (Aisne)". *Gallia*, 1955, pp. 41 ss.; SCHOELLER, F. H.: *Darstellungen des Orpheus in der Antike.* Fribourg, 1969; PANYAGUA, E.R.: "La figura de Orfeo en el arte griego y romano" *Helmantica* XVIII, n.° 56 (1967), pp. 173 ss.; Id. "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo I-II-III". *Helmantica* n.° 70 (1972), pp. 83 ss.; n.° 72 (1972), pp. 393 ss., n.° 75 (1973), pp. 433 ss., con amplia bibliografía hasta la fecha de su edición; STERN, H.: "Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux". *Mel.. de Numismatique, d'Archéologie et d'Histoire offerts a J. Lafaurie.* París, 1980, pp. 158 ss.; GAREZOU, M.-X.: *s.v. Orpheus. LIMC*, VII, 1, pp. 81-105; JESNICK, I.: *The Image of Orpheus in Roman Mosaic*. B.A.R. International Series 671. Oxford, 1997.

[5] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.: "La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos". *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in memoriam de Alberto Balil*. Guadalajara, 1990, pp. 29-59.

Zaragoza, Mérida (los descubiertos en la calle Travesía de Pedro María Plano y en el recinto del Parador de Turismo), villa romana de "El Pesquero" (Badajoz), en España y los de Arneiro o Arnal, y Martim Gil en Portugal, además de otro, interpretado erróneamente por nosotros, de Itálica, el descubierto en la denominada "Casa de los Pájaros"[6]. A ellos habría que añadir el hallado con posterioridad en Astorga[7] y otro de Zaragoza, del que no tenemos referencia[8]. Este conjunto constituye una prueba evidente del favor que el tema gozó en *Hispania*, sobre todo en el Bajo Imperio, y especialmente, por los hallazgos hasta ahora producidos, en la provincia de Lusitania.

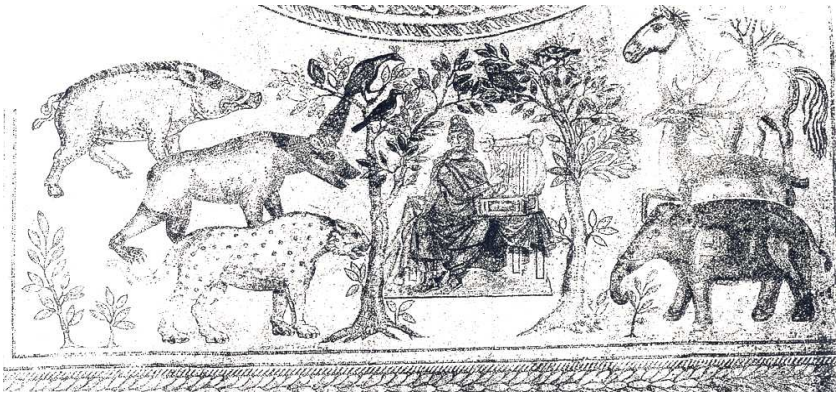

Fig. 1. Mosaico de Orfeo de Blanzy-les-Fismes (Galia) de H. Stern.

[6] GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Colonia Aelia Augusta Italica*. Madrid, 1960, lám. VIII, pp. 131-132.

[7] Según los datos referidos por sus editores podría tratarse de una representación del mito de Orfeo con los animales. *Cfr.*: REGUERA, F.: "Opus sectile y mosaico de Orfeo hallado en Asturica Augusta". *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo. Palencia-Mérida. Octubre 1990.* Guadalajara, 1994, pp. 27-33, figs. 3 y 4; REGUERA GRANDE, F.: "Mosaicos romanos de Asturica Augusta". *BSAA*, LVII, 1991. Mosaico nº 3, pp. 140-152, láms. II-V.

[8] La noticia la proporciona Reguera por información oral de Las Heras Corruchaga, *cfr.*: REGUERA, F.: "Opus sectile y mosaico de Orfeo….", art. cit., p. 32. ¿No será una referencia al muy conocido que hemos citado?

Guidi, en un trabajo sobre pavimentos de Tripolitania, llegó a realizar una clasificación de los entonces conocidos con este motivo, teniendo en cuenta en su metodología la relación entre el cuadro de Orfeo y el marco decorativo que le rodea[9]. Su clasificación, un tanto prolija, fue matizada convenientemente por Stern, quien llegó a reducir los tipos posibles a tres, con algunas variantes dentro de cada uno de ellos[10].

Hasta la aparición de los nuevos mosaicos emeritenses, parecía que la totalidad de los hispanos correspondían en exclusividad al *tipo II* de Stern, muy extendido por las regiones del Norte de África, Italia y Grecia, además de algún ejemplo de la *pars orientalis* del Imperio[11], pero los referidos pavimentos vinieron a poner de manifiesto un nuevo ejemplo del *tipo III* hasta entonces sólo presente en Gran Bretaña y en Volubilis, y otro correspondiente al *tipo I*, con lo que la Península se constituye en la región más variada de las que cuentan con este interesante aspecto de la iconografía de Orfeo.

CARACTERES Y PECULIARIDADES DE LOS PAVIMENTOS HISPANOS CON LA FIGURA DE ORFEO

En cuanto a la tipología referida, en la Península se aprecian, pues, los tres esquemas básicos en los que pueden clasificarse, en su relación con el cuadro decorativo, estos pavimentos.

---

[9] GUIDI, G.: *Art. cit.*, pp. 110 ss.

[10] STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", pp. 49 ss. Son, como sabemos, el *tipo I* que dispone la figura de Orfeo completamente separada de los animales, en el interior de diferentes espacios dentro del cuadro central, con las variantes *a*, si el mítico cantor está situado en el interior de un espacio (polígonos, cuadrados, etc.) igual al de los animales que le rodean, y la *b*, cuando el campo aparece también dividido en compartimentos, pero en este caso agrupados en torno a un panel central de proporciones más considerables que sirve para la representación de Orfeo. *El tipo II*, caracterizado por un agrupamiento de los animales en el mismo cuadro central, con las variantes fundamentales, ya distinguidas por Guidi, *a*, en la que los animales se establecen alrededor del cantor tracio, pero aisladamente, sobre un zócalo que simula el terreno en el que se apoyan, y *b*, cuando se agrupan a guisa de dos rebaños convergentes hacia él, sin apoyarse sobre el terreno. Por fin, el *tipo III*, que concibe la representación en círculos concéntricos, ocupando uno de ellos la figura de Orfeo y el otro, u otros, a los animales agrupados a la manera heráldica por especies. En un estudio de Smith, basado en los ejemplos británicos, se observan tres variantes dentro del tipo, según comprendan dos círculos concéntricos (*tipo III a*), tres círculos (*III b*), o que aparezcan divisiones radiales en los círculos (*III c*). Cfr. SMITH, D.J.: "Orpheus Mosaics in Britain". *Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*. París, 1983, pp. 315 ss.

[11] STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", p. 53.

El *tipo I* hasta el momento aparecía bien representado en Galia y Germania fundamentalmente, aunque no faltaban ejemplos en el Norte de África, si bien con ciertas diferencias[12], en sus dos variantes. Los mosaicos hispanos[13] corresponden a la variante *a*. El esquema, probablemente, fue originario de Italia[14], donde no faltan ejemplos como el de Santa Marinella[15] o el de Trento[16]. Es muy característico de la región de Vienne, igualmente en su variante *a*[17].

Seis mosaicos corresponden al *tipo II*. Es el grupo ciertamente más numeroso y al que hay que adscribir un buen número de ellos tanto de Europa occidental, como del Norte de África y de la parte oriental del Mediterráneo comprendido en el catálogo de Stern[18] y a los que habría que añadir otros muchos descubiertos con posterioridad.

Dentro del tipo, como hemos enunciado, al estar los animales situados en una agrupación conjunta, formando como dos rebaños, aunque en varias alturas para simular una cierta disposición en círculo, y sin los zócalos que representan la superficie sobre la que se apoyan, los de Zaragoza, Santa Marta de los Barros, "El Pesquero", probablemente La Alberca[19] y Martím Gil corresponderían a la variante *b*, al igual que el de Arnal, con ligeras diferencias.

---

[12] Es característica la rareza del esquema geométrico en África. Cfr. FOUCHER, L.: "La mosaïque d'Orphée de Thysdrus". *Hommages a A. Grenier. Latomus*, LVIII (1962), pp. 646 ss., figs. 1-7.

[13] Los dos emeritenses y el probable de Astorga.

[14] STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", p. 50.

[15] N.° 15 del catálogo de Stern. Cfr.: GIANFROTTA, P.: *Forma Italiae.* Regio VII, vol. III. *Castrum Novum.* Roma, 1972, p. 56, fig. 97. Siglo II d.C.

[16] TOZZI, G.: "Mosaico romano di Trento con figura di Orfeo". RINASA, s. III, 1 (1978), pp. 65 y ss.

[17] STERN, H.: "Mosaïques de la region de Vienne (Isére)", Gallia XIX, 1 (1971), pp. 131-135, 138-148; LANCHA, J.: *Mosaïques geométriques. Les ateliers de Vienne-Isére*. Roma, 1977. En este estudio se puede obtener información sobre ciertos esquemas geométricos correspondientes al tipo I. Véase fundamentalmente: pp. 159 y ss.

[18] Los mosaicos correspondientes al tipo *II b* que recoge Stern son los de Blanzy-les-Fis-mes, Trinquetaille, Zaragoza, Santa Marta de los Barros, con dudas pero confirmado en nuestro estudio referido, Leptis Magna y Cherchell. En el catálogo se confunden los mosaicos de Arnal y Martim Gil debido al error de Guidi. El mosaico de Arnal correspondería a la variante *b*. El de La Alberca, por la descripción de que disponemos, es del tipo *II b*.

[19] MERGELINA, C. de: "Tres sepulturas levantinas". *B.S.E.A.A.*, IX, pp. 42-43; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.: *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia. Corpus de Mosaicos de España*, fasc. IV. Madrid, 1982, p. 81.

Los paralelos del mosaico de Orfeo de Zaragoza fueron citados por Fernández-Galiano, a quien remitimos[20].

El mosaico de Santa Marta[21], a falta de una buena documentación gráfica, es un ejemplo claro también del tipo *II b* y su paralelo más cercano lo encontramos tanto en el de la "Fattoria d'Orfeo" de Leptis Magna **(Fig. 2)**[22], que, al igual que el extremeño, carece de árboles enmarcando la figura de Orfeo[23], como en el de Ptolemais[24]

Fig. 2. Orfeo entre los animales. Mosaico de la denominada "Fattoria d´Orfeo". Leptis Magna (Museo de Trípoli), de Stern.

---

[20] FERNANDEZ-GALIANO, D.: *Mosaicos romanos del convento cesaraugustano*. Zaragoza, 1987, pp. 50-52.

[21] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.: "La villa romana de "La Atalaya" en Santa Marta de los Barros (Badajoz). *V Congreso de Estudios Extremeños.* Badajoz, 1976, pp. 113 ss.; *Id.* "El mosaico de Orfeo de Santa Marta de los Barros. Algunas consideraciones". *REE*, L, 1, 1994, pp. 205-216.

[22] GUIDI, G.: Art. cit., pp. 110 ss.

[23] Es probable, como ya señaló Stern en su momento, que el *tipo II* pudiera guardar una cierta relación con un conocido cuadro pictórico que Filostrato describe en sus *Imagines.* En la escena aparecía Orfeo, rodeado de árboles, tocando la lira, con los animales a su alrededor. Está claro, también, que este tipo de representaciones influyó en pequeños grupos escultóricos y sarcófagos como el de Salónica. Cfr. BRENK, B.: "Spätantiker attischer Sarkophag in Saloniki". *Jb. der Osterreicher Byzantinistik*, 21 (1972), pp. 43-46, lám. 5. No obstante, al margen de la descripción de Filostrato, que nos parece un documento importante, pero algo tardío, no debemos pasar por alto que el tipo estaba ya perfectamente definido, aunque no en la variante frigia, en el fresco de la "Domus di Orfeo" de Pompeya, de época de Vespasiano. Cfr.: STERN, H.: "Les débuts de l'iconographie d' Orphée charmant les animaux", art. cit., pp. 163-164, lám. XIV; PERIS BULIGHIN, G.: "Il complesso d´Orfeo a Pompei (domus VI, 14, 18-20 y VI, 14, 12). Quadro architettonico e cronologico" en *Contributi di Archeologia Vesuviana I. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei*, 17. Roma, 2006, pp. 79 ss., y pp. 101-103, figs. 31 y 33.

[24] HARRISON, A.M.: "An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica", *JRS*, 52, 1962, pp. 14 ss., lám. I.

El de la villa de "El Pesquero" (**Fig. 3**)[25] recuerda muy directamente, dentro de la variante *b* igualmente[26], al de Trinquetaille[27], aunque cualquier mosaico correspondiente al tipo puede ofrecer lógicas analogías con el pavimento. Del mismo modo también tiene una relación directa con los de Tarso[28] y Chebba-Philippopolis[29].

Fig. 3. El Mosaico de la Villa romana de "El Pesquero". Museo Arqueológico de Badajoz.

[25] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.: "Nuevos documentos para la iconografía de Orfeo en la musivaria hisparromana". *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held a Bath, England, on September 5-12, 1987.Journal of Roman Archaeology.Supplementary Series Number Nine.* Ann Arbor, pp. 217-227.

[26] Unas manchas a modo de breves pinceladas que se ven bajo los animales representados en el pavimento no parecen simular la superficie del terreno a modo de zócalo, a excepción del caso de la esfinge, situada sobre un paisaje montañoso, sino más bien las sombras proyectadas por las distintas especies. Por ello, corresponde claramente a la variante *b*.

[27] STERN, H.: "La mosaique de Blanzy", n.° 2, p. 68, fig. 10.

[28] KESKIL, S.: "Tarsus Mozayigi ve Ozellikleri". *Türk Arkeologi Dergisi.* 15, 2 (1966), p. 67, fig. 2.

[29] BALTY, J.: "La mosaïque d'Orphée de Chebba-Philippopolis". *Mosaique, Recueil d'homma-ges a Henri Stern.* París, 1983, pp. 33 ss.

El mosaico de Martim Gil[30] también estaría dentro del conjunto referido, pero, por contra, más cerca de otra variante habría que situar al de Arnal[31], puesto que los animales se disponen girados hacia el cuadro. Es lo que podemos apreciar, por ejemplo, en el mosaico de Jerusalem[32].

Más interesante, por la novedad que aporta, al igual que sucedía con los mosaicos correspondientes al *tipo I*, es el emeritense de la calle Travesía de Pedro María Plano (**Fig. 4)**[33]. Corresponde al *tipo III* característico, como decíamos, a excepción del pavimento de Volubilis, de Gran Bretaña, donde han sido encontrados hasta nueve mosaicos que obedecen al diseño.

Fig. 4. Representación de Orfeo en el Mosaico emeritense de la Travesía de Pedro María Plano. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano.

[30] NOBREGA MOITA, I.: "O mosaico de Martim Gil". *O Arqueologo Portugues*, n. s.1, 1951, pp. 132 ss.

[31] MOREIRA DE SA DOUGUÉDROIT, M.C.: "Os mosaicos do Arneiro (Arnal)". *O Arqueologo Portugues*, n. s., V, 1964, pp. 465 ss.; BALIL, A.: "Notas sobre los mosaicos de Arneiro (Arnal, Leiría). *Studia Archaeologica*, 59, 1980, p. 20.

[32] BAGATTI, P.B.: "Il mosaico dell'Orfeo a Gerusaleme". *Rivista di Archeologia cristiana*, 1952, pp. 147 ss.

[33] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.: "Nuevos documentos…", art. cit., pp. 21-217.

Smith, como adelantábamos, se ocupó ampliamente de este conjunto y entre otros apartados, como el de las características iconográficas de Orfeo y los animales en Gran Bretaña, su función, etc., abordaba el de la clasificación tipológica de los mosaicos de acuerdo con su diseño, llegando a destacar las variantes enunciadas más arriba[34].

El mosaico de Mérida, en base a esa clasificación, correspondería al *tipo III a* como sus congéneres de Newton St. Loe y Withigton[35], que se fechan a comienzos del siglo IV d.C. El pavimento, pues, está en la línea de los británicos, pero no cuenta con todas sus caracterís-ticas imputables a esa escuela perfectamente definida por Smith[36]. Existen ciertas analogías, bien es verdad, pero son debidas más a lo tradicional de la iconografía de Orfeo que a caracteres similares. Es diferente la posición de Orfeo, así como su asiento (un taburete en el caso del mosaico emeritense) y resulta significativa la presencia de un árbol que serían dos como en el *tipo II*, al faltar el situado a la izquierda del cantor. En cuanto a los animales, resulta similar su división en grupos por elementos vegetales[37], y entre ellos aparecen varios que se repiten en el mosaico de Mérida, siempre dentro de la categoría de lo que podríamos llamar "convencional" (elefante, felinos, ciervos, etc.).

El tipo iconográfico de Orfeo en la totalidad de los pavimentos[38] es el frigio, es decir, el que lo representa vestido con túnica y manto, tocado con un birrete frigio y calzado con los tradicionales *calcei* o sandalias como muestran

---

[34] SMITH, D.J.: Art. cit., pp. 315 ss.

[35] *Ibíd.*, n.° 2-3, pp. 316-318, láms. CCIII, 2 y CCIV, 1. Igualmente se podría considerar dentro del tipo, casi con toda seguridad, el mosaico de Pit Meads (n.° 10, p. 324, lám. CCXI, 1). 42 *lbíd*., p. 327.

[36] *Ibid.*, p. 327.

[37] En el caso del mosaico emeritense los animales se dividen en varios grupos, de al menos cuatro figuras, separadas por la presencia de una esquemática palmeta; en el de los británicos son, por lo general, pequeños arbustos los que dividen a los animales en grupos de dos a lo sumo, aunque generalmente se disponen individualmente.

[38] En La Alberca, probablemente, también fue así, a pesar de que la descripción no es clara. Existe, además del frigio, el de la totalidad de nuestros pavimentos, un tipo griego que representa a Orfeo desnudo o vestido con el *chiton* típico del citaredo, y del manto, o, a veces, cubierto sólo con el manto, con la cabeza desnuda y coronado de laurel. Sobre el tipo, véase: STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", pp. 56-57; TOZZI, G.: Art. cit., pp. 72 ss.

claramente los mosaicos de Zaragoza, Mérida, "El Pesquero" (**Fig. 5**), Arnal, Martim Gil y Santa Marta. En el caso de Zaragoza y "El Pesquero" la túnica aparece con los característicos bordados, *segmenta* y *orbiculi*.

La túnica es larga en la mayoría de los casos, con la variante que ofrece el mosaico emeritense de la calle Travesía de Pedro María Plano, corta. Se ciñe al cuerpo por medio de un *cingulum*, perceptible en los casos de Zaragoza, el referido de Mérida y "El Pesquero". El manto (clámide) se sujeta en el hombro derecho, desde donde, pasando por el tórax, viene a caer en el costado izquierdo[39].

Fig. 5. Iconografía del Príncipe Tracio. Mosaico de la villa romana de "El Pesquero". Museo Arqueológico de Badajoz.

[39] Véanse los ejemplos de Zaragoza y el de la calle Travesía de Pedro María Plano de Mérida, casi idénticos en el tratamiento de las prendas que viste Orfeo. En el mosaico de Mérida, muy desmañado, el manto parece estar situado sobre la espalda.

Orfeo aparece siempre en actitud sedente, bien sobre una roca (Zaragoza, "El Pesquero"), un posible muro corrido (Martim Gil), algo indeterminado (Santa Marta, Arnal) o sobre taburetes (Travesía de Pedro María Plano y La Alberca). La sombra de la figura se proyecta más o menos perceptiblemente en Zaragoza y en Travesía de Pedro María Plano; en el caso del mosaico de "El Pesquero", Orfeo descansa sus pies sobre pedestal o peana[40].

La figura de Orfeo aparece enmarcada por dos árboles, a veces en posición forzada, de acuerdo con lo que conocemos para el *tipo II* [41], sólo en los casos de Zaragoza, "El Pesquero" y Travesía de Pedro María Plano. La representación del paisaje, por otra parte, es convencional, aunque resulta mejor definido, y además con cierta uniformidad para ambos casos, en los mosaicos de Zaragoza y "El Pesquero", con su naturaleza rocosa y los árboles. Existe también un cierto interés por la escenografía en el mosaico de Pedro María Plano, a lo que ayuda la presencia del árbol situado a la izquierda de Orfeo, mientras que en los de la ermita de la Piedad, Arnal, Martim Gil y Santa Marta de los Barros ese interés es inexistente[42].

El tipo de lira ofrece diferencias notables en los seis pavimentos que la han conservado o parte de ella. El más sencillo modelo parece corresponder a los pavimentos portugueses. En el de Martim Gil la forma es ovalada y de sólo cuatro cuerdas[43]. Más semejantes son los instrumentos de los mosaicos de Zaragoza, "El Pesquero" y ermita de la Piedad, de siete cuerdas[44], pero con la notable diferencia de que los brazos del de Zaragoza están realizados con cuernos de antílope. La más complicada de todas es la representada en el mosaico de Santa Marta de los Barros, de diez cuerdas, lo que no deja de

---

[40] Algo parecido, aunque comprendiendo más porción de terreno, tenemos en el mosaico de Blanzy (Stern, fig. 3). Es más probable que se trate de una representación del suelo. Más problemática parece la sombra.

[41] STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", pp. 59-60.

[42] No parece un árbol y sí una sombra lo que se aprecia a la izquierda de la escena de Orfeo del mosaico de Santa Marta, si bien la mala calidad de la fotografía de que disponemos no permite un examen mejor. Para el mosaico de La Alberca no tenemos constatación alguna.

[43] GUIDI, G.: Art. cit., p. 131, fig. 21. La lira del Orfeo de Leptis es igualmente de cuatro cuerdas. Cfr.: GUIDI, fig. 4.

[44] La lira del mosaico de "El Pesquero" está incompleta, pero lo conservado permite la restitución de hasta siete cuerdas.

resultar extraño, aunque explicable por la libertad que los musivarios usaban a la hora de plasmar el modelo "oficial"[45].

El elenco de animales que observamos en los diversos pavimentos de Orfeo de *Hispania* es variado y de interés en cuanto a algunas de las especies, aunque la mayoría pertenece al repertorio convencional del tema. Los más comunes entre los cuadrúpedos, son el león[46], el tigre[47], el jabalí[48], la pantera y leopardo[49] y el ciervo[50]. El conejo se ve en los mosaicos de Travesía de Pedro María Plano, "El Pesquero" y Arnal. El oso en el mosaico de Zaragoza. El elefante en el de Travesía de Pedro María Plano y "El Pesquero"[51]. La ardilla en el de Travesía de Pedro María Plano. El lobo en el mosaico de la ermita de la Piedad y Arnal. Perro o lobo en el de Martim Gil. El zorro en Travesía de Pedro María Plano y Arnal. La tortuga aparece en el mosaico de "El Pesquero", a la manera tradicional, con el característico reticulado para representar el caparazón, como muestran otros ejemplos conocidos[52].

Mención especial merece la presencia de la esfinge (**Fig. 6)**, muy poco representada en este tipo de pavimentos[53]. Si son más conocidos otros anima-

---

[45] Lo normal es la lira apolínea de siete cuerdas como muestran los pavimentos hispa-nos antes referidos. No obstante, hay varios ejemplos donde el número de cuerdas se es-tablece en nueve; es el caso, por ejemplo, de los mosaicos de Blanzy-les-Fismes y Trinquetaille.

[46] Aparecen los dos géneros, león y leona. No se ven, sin embargo, en los mosaicos de la Travesía de Pedro María Plano, al menos en lo conservado, y Santa Marta, donde no los menciona Mélida.

[47] No aparece ni en "El Pesquero", ni en La Alberca, ni en la ermita de la Piedad.

[48] En "El Pesquero", Travesía de Pedro María Plano, La Alberca y Arnal.

[49] No aparece en Travesía de Pedro María Plano y Martim Gil.

[50] No presente, a lo que sabemos, en Travesía de Pedro María Plano, ermita de la Piedad, Zaragoza y La Alberca.

[51] La representación del elefante en el mosaico emeritense es muy convencional, mientras que la de "El Pesquero" es más cercana al tipo habitual que marca la piel y pelaje a manera de reticulado.

[52] Mosaicos de Palermo (STERN, H.: "La mosaïque de Blanzy", n.° 18 del catálogo, fig. 10), convento de San Anselmo (BLAKEM, E.: "Roman Mosaics of the Second Century in Italy". *M.A.A.R.* XI (1936), p. 180, lám. XXXVIII, 3; GIANFROTTA, P.A.: "Il mosaico di Orfeo a Sant'An-selmo sull'Aventino e le sue riproduzioni". *Arch. Classica* 28 (1976), pp. 198 ss.), entre otros.

les fantásticos como el Ave Fénix[54] o el grifo, atestiguado en la Península en los ejemplos de La Alberca[55] y ermita de la Piedad (**Fig. 7**).

Fig. 6. Detalle con la representación de la Esfinge de Esparta. Mosaico de la Villa romana de "El Pesquero". Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

De reptiles sólo contamos con la presencia de la sierpe en los mosaicos de Zaragoza y "El Pesquero" y de la no frecuente del escorpión en el mosaico de la Travesía de Pedro María Plano[56].

---

[53] WATTEL-DE CROIZANT, O. - JESN, I.: "The Mosaics of the House of Mourabas in Sparta: Europa and Orpheus". JBAA, CXLIV, 1991, pp. 92-106.

[54] Sobre el Ave Fenix, véase el trabajo de AMAD, G.: *Recherches sur le mythe du Phénix dans la mosaïque antique*. Montevideo, 1988.

[55] El informe de Fuentes deja bien clara su presencia en el pavimento. *Cfr.:* BLÁZQUEZ, J. M.: *Mosaicos Romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia, op. cit.*, p. 81. Otros casos donde aparece el grifo en el repertorio de los animales de Orfeo están reflejados en mosaicos africanos, Huarte, Piazza Armerina.

[56] Solamente conocemos un caso en el que aparece el escorpión. Es el de Sakies-es-Zit. Cfr. THIRION, J.: "Orphée magicien dans la mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la region de Sfax". *N.E.F.R.* 67 (1955), p. 157.

Fig. 7. Particular del Grifo en el mosaico de la ermita de la Piedad de Mérida. Archivo Museo Nacional de Arte Romano.

Del numeroso grupo de aves, además del singular conjunto del mosaico italicense, bien posadas en los árboles que rodean a Orfeo, bien el suelo, son comunes a varios pavimentos la perdiz[57], la cigüeña[58], la paloma[59], el águila y la abubilla[60], el pavo[61] y la garza[62]. Menos comunes la urraca[63], el loro[64], la lechuza[65], la codorniz[66] y la avestruz[67] entre otras especies no determinadas, entre las

[57] Mosaicos de Travesía de Pedro María Plano y Santa Marta.

[58] Mosaico de Martim Gil.

[59] En Zaragoza, Santa Marta, La Alberca y Martim Gil.

[60] Mosaicos de Zaragoza y ermita de la Piedad.

[61] Mosaicos de Travesía de Pedro María Plano ermita de la Piedad, y Martim Gil.

[62] Mosaicos de Zaragoza, Santa Marta de los Barros, Parador de Mérida y Martim Gil.

[63] Zaragoza y Travesía de Pedro María Plano.

[64] Mosaico de La Alberca.

[65] Travesía de Pedro María Plano.

[66] Ermita de la Piedad.

[67] Es un animal relacionado con zonas africanas y área de influencia; de ahí que lo veamos en varios mosaicos de esas regiones entre los que citamos: Palermo, Piazza Armerina, Henchir Thina.

que habría que citar varias zancudas, ánades, pájaros comunes y otros exóticos. Un pez "plateado", entre los ciprínidos, en el mosaico de Santa Marta.

Hay que hacer constar un claro intento de representar los animales característicos de la fauna peninsular en todos los pavimentos, con concesiones a especies exóticas, de procedencia africana, además de animales fantásticos.

CARÁCTER Y SIGNIFICADO DE LAS REPRESENTACIONES DE ORFEO CON LOS ANIMALES

En el caso de los mosaicos con el motivo de Orfeo entre los animales se han esgrimido varias teorías tendentes a la explicación del verdadero significado de estas escenas. Dejando al margen el claro sentido que tienen para la simbología cristiana ciertos mosaicos de Orfeo de todos conocidos, los argumentos más o menos repetidos para explicar el evidente éxito de estos mosaicos han sido, entre otros, la difusión del orfismo, la oportunidad de poder representar un buen número de animales, tema siempre muy popular, el poder explicar la paz, el orden y la razón a través de la música, quizá el placer de representar un estado paradisiaco[68]. Igualmente se ha querido ver en ellos un carácter simbólico y mágico, pero quizá eso habría que buscarlo en ciertas zonas y no en la generalidad de las regiones del mundo romano[69].

Es probablemente complicado explicar el verdadero significado de esas agradables escenas o, quizá, la explicación es más fácil de lo que a primera vista pudiéramos pensar. Es probable, también, que haya de todo un poco.

Las representaciones de Orfeo con los animales se dan, por lo general, en el ámbito doméstico, pero igualmente aparecen en la esfera pública con una clara intención. Es el caso, por ejemplo, de ciertas emisiones de moneda como los bronces acuñados por la ceca de Alejandría en la época de Antonino Pío (142-143 y 144-145 d.C.) y durante el Imperio de Marco Aurelio (164-165 d.C.). El Príncipe Tracio responde, en cuanto a su iconografía, al modelo griego, sentado, de perfil, rodeado de animales y de acuerdo con un modelo que se ha querido relacionar con un relieve, muy rehecho por cierto, del Louvre, pero que

---

[68] Estas teorías, repetidas hasta la saciedad en todos los autores, son compendiadas por STERN: Cfr. "La mosaïque de Blanzy", pp. 63 ss.

[69] Véase especialmente: THIRION, J.: Art. cit., pp. 176-177.

tiene sus antecedentes como bien pone de manifiesto Salvadori[70], en representaciones en piedras duras desde fines del II a.C. y comienzos del I a.C.

¿Y con qué intención se recurre en esas emisiones imperiales a la figura de Orfeo?. La razón, como explican Salvadori[71] y otros autores como Vieillefon[72], quedaría explicada por la idea, de la que se hace eco Marco Cornelio Frontón en sus consejos a Marco Aurelio, de que Orfeo era considerado como el paradigma del pacificador, del conciliador capaz de propiciar la concordia, necesaria para que el Estado camine sin sobresaltos.

Este carácter es el que, probablemente, podamos aducir a la hora de explicar la proliferación de las representaciones de Orfeo entre los animales en las producciones musivas del Bajo Imperio. Para los *domini*, Orfeo gozaba de las mismas características que las ya enunciadas con anterioridad. Era algo más que un músico, un ser cultivado, un señero representante de la cultura clásica, un auténtico referente de la misma y eso agradaba a los hombres cultos de la época. Como bien aclara Vieillefon[73] en su figura se aunaban paganismo, filosofía, misticismo y cultura: el ideal del hombre cultivado de la edad tardía.

En su día nos fijamos, para el caso de los mosaicos hispanos, en la ubicación de los mosaicos con representaciones de Orfeo entre los animales en las casas o *uillae* donde aparecieron, en su contexto. El panorama no era precisamente el óptimo, pues las referencias sobre el mosaico de Arnal, no son seguras como tampoco para los de Martim Gil y La Alberca y poco es lo que se puede decir de los de Zaragoza y Travesía de Pedro María Plano, debido a lo fragmentario de los trabajos realizados.

Sí, en cambio, podemos ofrecer su ubicación en las *uillae* de Santa Marta y "El Pesquero".

El de Santa Marta, de acuerdo con los datos proporcionados por Viniegra y Mélida y corroborados por nosotros, apareció en una habitación flanqueada por otras dos, en una misma crujía, que se abría al ala septentrional del peristilo de la casa. Por su parte, el de "El Pesquero" pertenece a un amplio espacio rectangular, de 17,20 m por 7,80 m, situado junto al ala meridional del peristilo.

---

[70] SALVADORI, M.: "Orfeo tra gli animali: l´utilizzo dell´immagine in ambito ufficiale" en COLPO, I. *et alii* (eds.): *Iconografia 2001. Studi sull´immagine. Atti del Convegno (Padova 30 maggio-1 giugno 2001*). Roma, 2002, p. 347 y 350.

[71] *Ibid.:* p. 352

Es interesante observar la situación de estos pavimentos junto a un peristilo, en salas de recepción como el mosaico de "El Pesquero" o en estancias ligadas al agua[74]. Es el caso, entre otros, de Piazza Armerina, establecido en una *diaeta* junto a un jardín, que venía a prolongar esa atmósfera casi idílica que ofrece siempre una superficie ajardinada con sus fuentes[75]. Los mosaicos, por tanto, de Santa Marta de los Barros y "El Pesquero" podrían responder perfectamente a esa situación; serían pavi-mentos establecidos junto a un peristilo, en unas habitaciones más o menos destinadas al ocio.

Personalmente opinamos que, al tiempo de poder presentar un verdadero *paradeisos*, con un buen catálogo de animales llamativos, el carácter y la figura de Orfeo fue para el *dominus* cultivado del Bajo Imperio el ejemplo a imitar, como compendio de la cultura helenística, como paradigma de la virtud, pues resulta bien significativo que en el mosaico de la villa romana de La Alberca, entre la figura de Orfeo y los animales apareciera una leyenda de la que se conservó la palabra (*U) IRTUS*[76].De ahí la proliferación de su representación en las más significativas estancias de la casa.

ORFEO COMO SÍMBOLO CRISTIANO

Una figura tan plena de virtudes como la del Príncipe Tracio no iba a ser en modo alguno olvidada y si, en cambio, utilizada por otras corrientes religiosas como la judaica, la islámica y, sobre todas, la cristiana. Es un caso más de adaptación a nueva ideología de una figura carismática de la Antigüedad.

Mucho se ha escrito sobre la mutación de la figura de Orfeo a las representaciones, en la cultura judaica, de David o Adam y de David o el propio Buen Pastor, Cristo, en la cristiana[77].

---

[72] VIEILLEFON, L.: "Les mosaïques d´Orphée dans les maisons de l´antiquité tardive. Fonctions décoratives et valeurs religieuses". *MEFRA, 116, 2004, 2,* p. 992.

[73] *Ibid.:*, p. 994.

[74] VIEILLEFON, L.: Art. cit., pp. 986-987.

[75] Véase el comentario de STERN, H. a este respecto. Cfr. "La mosaïque de Blanzy", pp. 64 ss.

[76] BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.: *Mosaicos Romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia, op. cit.,* p. 81

[77] Sobre el Orfeo, cristiano, asimilado a David o Adán en algunas ocasiones existe una amplia bibliografía. Como resumen véanse: STERN, H.: "Orphée dans l'art paléochretien". *Cahiers Archéologiques* (1974), pp. 1 ss.; HUSKINSON, J.: "Some Mythological

Para Dupont-Sommer, la figura de Orfeo, ya al final del mundo helenístico, penetra en la corriente judaica, asimilada a la de David por sus connotaciones específicas, quien, a su vez, la transmite al cristianismo y al Islam. La iconografía de David, apreciable en diversos ejemplos como en una pintura de la sinagoga de Doura-Europos o en la de una catacumba judía de los alrededores de Roma, no es otra, en verdad, que la del Príncipe Tracio. Un texto hallado en las inmediaciones del Mar Muerto avala ese sincretismo, esa identificación que muestra la iconografía[78].

La presencia de Orfeo en la ideología cristiana, como compendio de muchas virtudes a seguir, es, por tanto, muy antigua y ya a finales del siglo II y en el siglo III d. C. figura en las pinturas de las catacumbas (**Fig. 8**), prolongándonse a lo largo del siglo IV, aunque en Oriente pervive durante más tiempo.

Fig. 8. Representación del Orfeo cristiano. Pintura de las Catacumbas[oo]

Figures and their significan ce in Early Christian Art". *Papers of the British School at Rome*, 1974, pp. 68-97; MURRAY, Ch.: "The christian Orpheus". *Cahiers Archéologiques* XXVI (1977), pp. 119 ss. Estudios monográficos de pavimentos considerables de esta temática existen varios, y entre ellos: STERN, H.: "Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VIe. Siécle". *CRAI*, 1970, pp. 63 ss.; BAGATTI, P. B.: Art. cit.; CANIVET, M. T. et P.: "La mosaïque d'Adam dans l'eglise syrienne de Huarte (ve. S.)". *Cahiers Archéologiques*, 1957, pp. 48 ss.; DUPONT-SOMMER, A.: *Le mythe d´Orphée aux animaux et ses prolongements dans le judaïsme, le christianisme et l´Islam"*Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno n. 214. Roma,1975; VIEILLEFON, L.: *La figure d´Orphée dans l´Antiquité Tardive. Les mutations d´un mythe: du héros païen au chantre Chretien.* Paris, 2003.

[78] DUPONT-SOMMER, A.: *Op. cit.*, pp. 6-7.

El propio Eusebio de Cesarea acerca la figura de Orfeo a Jesús, "explicando que la virtud mágica del canto de Orfeo es el símbolo de la acción soberana que Jesús ejerce en el corazón de los hombres por su palabra infinitamente sabia e infinitamente armoniosa que cura todos los vicios"[79].

Estas ideas aparecen bien reflejadas en diversos estudios como el muy ilustrativo de Vieillefon[80] a quien remitimos y quien señala oportunamente ciertas discordancias entre el *corpus* iconográfico y los textos en los que se pueden ver esas asimilaciones lo que no propicia un panorama totalmente esclarecedor, pero esa cercanía es evidente en varios casos.

En cuanto al mundo islámico, el Corán coloca a la figura de David en un lugar destacado, pues le concede el carácter de sabio, de cantor de Dios a quien Allah ha inspirado los salmos, a él que ha sometido los montes y las aves[81].

Para concluir y volviendo al mundo tardío romano, la escena de Orfeo encantando a los animales a los sones de su lira fue, por tanto, una representación bien presente en la musivaria hispana debido a que la figura del Príncipe Tracio era el compendio de todos los valores que animaban a los *domini*: virtud, paz, concordia, filosofía, misiticismo, cultura.

---

[79] *Ibid.*, pp. 10-11.

[80] VIEILLEFON, L.: *Op. cit.*, pp. 81-108.

[81] *Ibid.*, pp. 12-14.