

# Un paraíso entre banderas: el fresco del muro oeste de Qusayr 'Amra

María José Sastre y Arribas

*The illustrations for this paper appear on Plates 79-81.*

En el desierto de la Transjordania (actuales estados de Siria y Jordania) una serie de construcciones, en mejor o peor grado de conservación, diseminadas por aquel inhóspito territorio y pertenecientes a la época Omeya<sup>1</sup> han sorprendido a los viajeros de todos los tiempos. Arqueólogos e historiadores han sostenido diversas teorías para explicar su utilidad o su, aparentemente, extraño emplazamiento.<sup>2</sup>

De entre todos ellos nos interesa el llamado Qusayr 'Amra, situado "a unos cien kilómetros al este de Ammán, ya en plena zona desértica... y en medio del amplio lecho seco del Wadi Butum, que sólo en raras ocasiones y no todos los años corre desde las estribaciones últimas de la meseta jordana hacia la depresión de Azraq..."<sup>3</sup> Desde su descubrimiento por Alois Musil y su publicación en 1902<sup>4</sup> ha despertado un gran interés entre los investigadores, tanto en su estructura arquitectónica y su decoración como en su utilidad, pese a su nada espectacular apariencia debido a sus reducidas dimensiones.<sup>5</sup> Pero la importancia de Qusayr 'Amra y su mayor interés se debe a su rica y variada decoración pictórica, además conservada *in situ*<sup>6</sup>: todo el interior está cubierto de frescos y mosaicos de muy diversa temática, en su gran mayoría figurativa, lo que nos sumerge de lleno en la polémica de la prohibición de tales representaciones por parte del Islam.<sup>7</sup>

Se trata, por tanto de un valioso conjunto pictórico altamente ilustrativo de la vida en la Corte Omeya. El variado programa iconográfico, que abarca representaciones del Califa entronizado, figuras que parecen rendirle pleitesía,

escenas de baño, danza y música, oficios (agricultura, caza, pesca), figuritas de animales, motivos vegetales, geométricos, arquitectónicos, parece tener una simbología áulica relacionada con el uso del palacete y el cortesano de la época, como estudia Grabar. Todo ello en un estilo en el que se mezclan las influencias del mundo clásico y el bizantino con el sirio y el persa sasánida.

La datación del edificio y su decoración se ha solido hacer a través de uno de sus frescos: el, famosísimo, llamado de los seis reyes, aunque con muy distinto resultado interpretativo,<sup>8</sup> no obstante siempre no más allá de mediados del siglo VIII.<sup>9</sup>

De entre todas las escenas pictóricas que recubren los muros del monumento hay una que merece nuestra atención: en la parte superior del muro oeste de la gran sala (Fig. 3), justo encima de la escena de los reyes y el baño de la favorita,<sup>10</sup> se representa una cacería. Se trata de una cacería de onagros con cerco. Pero veamos la descripción en las palabras de Martín Almagro: "En un grandioso cuadro se representa una cacería de onagros con trampa o cerco. Vemos desarrollada a lo largo de toda la pared la cabalgada de los onagros y los cazadores y su entrada en el cerco. Debido a una grieta en la bóveda del edificio, y que hizo que saltara no sólo la decoración de ésta sino también la parte superior del cuadro de la cacería, se han perdido algunos datos que podrían haber sido de interés, como el posible reconocimiento de algunos de los cazadores por su retrato y otros datos de paisaje.

"A la derecha de la escena está situado el copo donde han de ser encerrados los onagros, y que está construido por postes rematados en una bola a los que se sujeta una red de cuerda. De la entrada a esta cerca sale una sogá sujeta de trecho en trecho a unas banderolas de señalización. Junto a cada banderola se encuentra un individuo con una tea encendida en la mano, con excepción de la primera. Así se marcaba el camino hacia el encierro de los animales por una parte, y se asustaba a estos para obligarles a entrar. Delante, a la izquierda, se representa una jaima, una tienda de campana, con la doble en la parte superior. Otras dos jaimas se sitúan delante del cerco y por ellas se asoman, curiosas, tres caras observando el desarrollo de la caza. Son posiblemente las mujeres que esperan que acabe ésta.

"... a pesar de lo perdido de esta escena, es una de las más valiente y en la que mejor se echa de ver la audacia del artista..., a pesar de su carácter ingenuo en los detalles..."

"El tema posee también bastantes antecedentes clásicos, donde la cacería tuvo un especial significado funerario, y una de cuyas mejores representaciones la encontramos en el mausoleo español de Centcelles en Tarragona, posiblemente usado por la familia real de Constantino. Como veremos con las escenas de la nave izquierda, que completan en realidad ésta, el tema posee un significado laudatorio del califa, ensalzando su fuerza física y poniendo de manifiesto su carácter de señor y dueño de la vida, coincidiendo así en "Amra la temática persa-sasánida con la clásica."<sup>11</sup>

El tema no es nuevo, y tiene sus precedentes clásicos (como el resto de la

decoración de Qusayr 'Amra).<sup>12</sup> La originalidad la da esa sogá que enlaza con el cerco que de trecho en trecho tiene una banderola (siete en total) como de señalización, tras las que parecen ocultarse los cazadores con antorchas. Inclínadas hacia la izquierda de la escena, como para contrarrestar el desplazamiento de la composición hacia la derecha (dirección en la que corren los onagros), presenta un aspecto monótono y reiterativo. Todas ellas tienen una lanza por asta, son cuadrangulares y de color negro (o muy oscuro). Son siete en total. La del extremo izquierdo aparece por detrás de una jaima, como surmontándola. Y de forma excepcional, la segunda por la derecha es doble: hay dos banderas en la misma lanzasta. Hasta aquí, la descripción.

Pero, ¿cual es la razón de esta escena? La respuesta de una simple copia decorativa de modelos clásicos no es suficiente. Qusayr 'Amra, como residencia califal, pequeño pabellón de placer (fundamentalmente un baño), pero con carácter áulico, oficial, es una muestra del poder y gloria del califa: las líneas principales del programa iconográfico que lo decora así parecen demostrarlo. No es de extrañar, por tanto, la aparición de una escena de caza,<sup>13</sup> pues, según Oleg Grabar, "hunting is practically a universal expression of royal glory"<sup>14</sup> y "a ceremonial aspect of kingship,"<sup>15</sup> "not an exclusively Sasanian phenomenon. It was as common in the West. In Byzantium hunting was equated with circus games and wars as a symbol of the emperor's perpetual victory."<sup>16</sup>

Pero, al parecer, no se trata de una simple escena de caza, aunque la caza posea un simbolismo de glorificación regia. Un estudio iconológico más profundo hace ver que la pintura de la pared oeste de Qusayr 'Amra es algo más que una cacería: se trata de una representación del paraíso, entendiéndose por paraíso dos conceptos distintos, pero íntimamente ligados entre sí. De un lado, la idea universalmente aceptada de Jardín del Edén; de otro, una idea de origen oriental especialmente persa-sasánida, una especie de imitación humana del Jardín del Edén: un lugar cercado, con plantas y animales más o menos variadas y exóticos, pero especialmente con muchos animales susceptibles de ser cazados por el rey o gobernante, pues "from the remotest antiquity the rulers of the Orient have had 'paradises', where numerous animals were kept for royal hunts."<sup>17</sup>

Sería este segundo concepto de paraíso el que vemos en este fresco de Qusayr 'Amra. Y la presencia del concepto e idea de "paraíso" es atestiguada en el Islam ya en el siglo VIII por el historiador griego bizantino Teofanes en su obra *Chronographia*.

Consintamos en que se trata de una representación de "paraíso" y no simplemente de la captura de unos onagros.<sup>18</sup> En cualquier caso, ¿qué hacen aquí estas banderas? ¿Tiene alguna utilidad práctica en la escena? ¿Por qué son oscuras y cuadradas?

En primer lugar diremos que en representaciones similares no parecen ser frecuentes. Y decimos 'no parecen' porque en ocasiones es difícil apreciar este tipo de detalles en obras artísticas a veces mal conservadas y peor reproducidas. Si creemos haberlas encontrado en el ya citado mausoleo hispano-romano de Centelles (Tarragona), fechado por Pedro Batle Huguet en época de Constantino

o, como mucho, a mediados del siglo IV<sup>19</sup>: allí, en la decoración musivaria de la cúpula, en la escena más inferior, se representa también una cacería, ahora de ciervos, en la que los cazadores, a pie o a caballo, empujan a los ciervos hacia unas redes; "por encima corre una cuerda tensa, sostenida en alto por palos verticales, de la que cuelgan varias hojas alargadas, y que debe formar parte del dispositivo de la trampa,"<sup>20</sup> pues lo que el autor señala como hojas largadas pudieran interpretarse como banderolas, en una estructura similar a la de Qusayr 'Amra.

En cuanto a su posible utilidad bien pudiera ser que, como apunta Huguet para Centelles, también en Qusayr 'Amra formaran parte de la trampa, pues al ser agitadas por el viento dirigirían a los animales hacia el copo, a la vez que, claramente, ocultan los cazadores. De ello podríamos deducir la existencia de un sistema de caza en el que las banderas desempeñan un importante papel. Estaríamos aquí dentro del mundo de la Etnología.

De la razón de su color y forma poco podemos decir, así como de que en una de las lanzas haya dos banderas. El color negro, o casi negro, es acorde con el conjunto de la composición, aunque también pudiera interpretarse en función de una pureza religiosa, vuelta a los orígenes religiosos, deseada por el califa (ya que, al parecer, oscuras o negras eran las banderas del Profeta, usándolas blancas los omeyas),<sup>21</sup> en la representación de ese concepto de "paraíso", lugar real de cacerías regias, a la vez que representación en la tierra del Jardín del Edén ultraterreno, donde la caza es siempre abundante para goce de los buenos adoradores Ala.

Y retomando otra vez el concepto de "paraíso" cabe señalar ahora, como punto final, que, según la iconografía sasánida, cuando un animal lleva cintas alrededor del cuello quiere decir que dicho animal pertenecía al paraíso regio<sup>22</sup>: así pueden verse en las representaciones de otros palacios del desierto de la misma época de Qusayr 'Amra, como son Qasr al-Hayr y Khirbat al-Mafjar, especialmente en este último, donde todos los animales representados (mamíferos y aves) "wear ribbons around their neck."<sup>23</sup> Lo que significa que todos ellos pertenecen al paraíso. ¿Podría considerarse esa cinta al cuello como una bandera individual, personal de cada animal? ¿Podría considerarse que en el caso de Qusayr 'Amra el cerco con banderas indica que todos los animales de dentro pertenecen al paraíso, al Jardín del Edén? ¿Podríamos deducir que la presencia de las banderas en el cerco transforma una simple escena de caza en otra de simbolismo ultraterreno?<sup>24</sup>

Muchos interrogantes para hacernos reflexionar sobre ellos.

Pero independientemente de las interpretaciones iconológicas del fresco de la cacería del muro oeste de Qusayr 'Amra, no cabe duda de la importancia de este testimonio pictórico para mejor conocer el mundo de la Vexilología desde una perspectiva sociológica.

## Notas

1. *Vid.* En el anexo la lista de los califas omeyas, los que gobernaron el Islam tras los llamados ortodoxos.
2. Comúnmente se les ha considerado palacetes para residencia del califa y sus mas allegados, bien como pabellones de caza o casas de campo (M. van Berchem) debido a su lejanía de las ciudades importantes, bien como "apeaderos" (José Pijoan) donde pernoctar la Corte tras un día de nomadismo por el desierto (costumbre heredada de los beduinos y, al parecer, de moda entre los califas omeyas desde Abdal-Malik, según Hitti), pues su distribución en el espacio, separados por la distancia de una jornada, si parece indicarlo. En ellos se pasaría una noche o varios días o una breve temporada, a gusto del propio califa o en función de las necesidades o el ritual cortesano, aunque parece ser que por su emplazamiento en el desierto solo se debían utilizar meses al año, precisamente aquellos en que el problema de abastecimiento de agua es de más fácil solución, puesto que algunos de estos palacetes regios consisten fundamentalmente en un baño al modo clásico (también la época de utilización es motivo de controversia entre los autores. *Vid.* Grabar [4], p. 306, nota 16).

Sin duda mucho más agradable y salubres que las aglomeraciones urbanas como Bagdag o Damasco, según testimonios (Un poeta del tiempo de Al-Walid II dice: "La proximidad de las aguas no conviene a los Arabes; las fiebres y los mosquitos nos devoran.", *Summa Artis*, XII, p. 35), tradicionalmente han sido llamados bâdiyahs, pues toman su nombre del termino Bâdiyah, el desierto, por su emplazamiento, y hoy día se los conoce como Ksar, Qusayr o Castillo. Pero el termino Bâdiyah implica "a place in the desert where nomadic chieftains and Umayyad princes used to spend part of the year" (Grabar, *op. cit.*, p. 289). Este mismo autor Grabar es partidario de una revisión de este concepto de bâdiyah, pues "an analysis of the location of the remaining palaces and of the texts describing other residences of the Umayyad princes has shown that all of the latter but two (Qusayr 'Amrah and Qusayr al-Tûba) were either on the edge of the desert and the sown or admist large areas of cultivated lands" (Grabar, *op. cit.*, p. 315) y "the bâdiyah, in the sense of Lammens and Herzfeld, was only applicable to al-Walid II, whom political reasons forced to live in the desert" (*Ibid.*, p. 315).

La interpretación de Martín Almagro se basa en el devenir político de la expansión islámica: "Aquí los monarcas musulmanes se encontraban por una parte controlando de cerca a las diferentes tribus de beduinos que eran su principal apoyo y junto a los cuales se asientan. Por otra parte de situaban lo suficientemente distanciados del centro de subversión en que se habían convertido los lugares santos de La Meca y Medina, en nombre de la ortodoxia islámica; y al igual distancia de los nuevos centros, Jerusalén y Damasco, donde poco a poco se iba afianzando el nuevo orden administrativo y social" (Martín Almagro [8], p. 23).

Quien sin duda no se equivoca es Grabar cuando afirma: "the peculiar location of many Umayyad palaces, away from Damascus, can probably be explained through a combination of political, historical, religious, and psychological rea-

sons" (*op. cit.*, p. 304). Mas teorías al respecto quedan señaladas en la citada monografía de Martín Almagro, p. 106, nota 24.

3. Martín Almagro, *op. cit.*, p. 19 y 20.

4. *Vid.* Musil [10].

5. En la monografía de Martín Almagro [10] sobre Qusayr 'Amra se señalan algunas teorías sobre el edificio, desde la ya clásica de M. van Berchem [2], (p. 406) "un simple pavillon de chasse doublé d'un bain" recogida por los R.R.P.P. Jaussen y Sauvignac [7] (p. 79) a la del propio Martín Almagro que lo interpreta como un baño, relacionándolo con la tradición clásica-bizantina (*op. cit.*, p. 102), pasando por las teorías de Grabar en función del ceremonial cortesano de los califas omeyas (Grabar, *op.cit.*, p. 315). Mas teorías quedan apuntadas en la citada monografía de Martín Almagro, p. 106 nota 24.

6. Otros palacios del desierto también estuvieron decorados de forma semejante, como Qusayr al-Hayr y Khirbat al-Mafjar, pero "it must be borne in mind that the only monument whose decoration remains *in situ* is Qasr 'Amrah," Grabar, *op.cit.*, p. 211.

7. El Corán nada definitivo dice al respecto; en el Hadit o tradición hay sentencias en los dos sentidos. Se dice que las esposas del Profeta bordaban telas con figuras humanas y animales. También que el mismo Mahoma indultó de la destrucción una imagen de la Virgen María que había en la Kaaba, entre los frescos paganos. La prohibición parece tener su origen en el apogeo de la teología musulmana entre los siglos IX al X. Parece que los califas Moawia y Abd-al-Malik acuñaron monedas con sus efigies. Más información sobre el problema de la iconoclastia del arte musulmán en M. Almagro, *op. cit.*, p. 101 y 106, nota 18.

8. Por la curiosidad de esta escena, pasamos a describirla siguiendo palabras de Martín Almagro: situada en el muro oeste de la gran sala, hacia la parte más cercana al salón del trono, aparecen "seis importantes personajes, en visión frontal, con los brazos doblados hacia la izquierda y las manos abiertas en actitud de solicitar el amán o perdón, o bien simplemente ofreciendo pleitesía. Encima de ellos corría una inscripción, de la que hoy solo se conserva pocas letras, pero que había sido leída en alguna de las partes hoy perdidas, y que nos informa sobre la personalidad de las figuras representadas. La inscripción es bilingüe, en griego y en árabe, diciendo así la primera en la reconstrucción que de ella podemos hacer hoy:

[KAICAP POΔOPIKOC XOC]Δ[P]ONC NHΓO [C<sub>i</sub> ?]

"Tenemos, pues, los nombres de los cuatro primeros personajes, empezando desde la izquierda, indicándonos así que las figuras representan seis soberanos vencidos por el Islam. Son estos los siguientes: KAISAR, el emperador bizantino, o uno de sus jefes militares del Asia Menor, vencidos por Maslama, general de Walid I. RODORIKOS, Rodrigo, el último rey de la monarquía visigoda española, vencido en la batalla de Guadalete el 19 de Julio de 711, y de cuya representación desgraciadamente no queda casi nada. COSROES, el emperador de Persia, posiblemente uno de los sucesores de Jussan II, bien sea Yazdagerdo

III, vencido por los árabes en 642 y que muere en 651, o Piruz III, obligado por las nuevas victorias árabes a refugiarse en China en 674 y muerto en 707. NEGUS, el rey de Abisinia, sobre el que no poseemos datos. Los dos últimos se supone sean el emperador de China y un rey de Turquía o el rey hindú Dahir, vencido por los árabes en 712.

Se representan, pues, los soberanos vencidos por los árabes en el reinado del califa omeya Walid I, que muere en 715, suponiéndose, pues, que entre 711, victoria de Guadalete, y 715 se construiría este palacete" (Martín Almagro, *op. cit.*, p. 56-57), misma interpretación de los reyes vencidos que diera en su día Musil, y también la más extendida. Pero Grabar [4] propone otra: se trata de los reyes del mundo, los soberanos del orbe, y cita al respecto un verso de Yazid III (que reinó brevemente en 744) de gran contenido genealógico, en cuyo reinado se habría construido 'Qusayr 'Amra. Para F. Zayadin, el disoluto califa Walid II, amante del vino, la música y las bailarinas, bien pudiera haber sido el constructor del palacete, basándose en la temática de los frescos decorativos. Para mas detalles al respecto, *vid.* Zayadin [4], p. 7 y 13.

9. Y ello debido a otro de los frescos, el que representa la cúpula celeste y cubre la sala 7 a de la Fig. 3, pues muestra el cielo visible en Siria en el siglo I de la Hégira.
10. *Vid.* El pie de la Fig. 3 donde, grosso modo, se señala la situación de las distintas escenas.
11. Martín Almagro, *op. cit.*, p. 60.
12. En muchísimos mosaicos romanos, tardo-romanos y bizantinos; en ilustraciones de la Cinegética de Opiano (manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia), o en el mausoleo hispano-romano de Centcelles, del que volveremos a hablar.
13. La sala 1 c de Qusayr 'Amra está casi toda decorada con escenas de la casa de onagros, pero aquí las banderas brillan por su ausencia. En otros dos palacios del desierto Qusayr al-Hayr y Khirbat al-Mafjar también aparecen escenas de caza, especialmente en el primero de ellos, pero tampoco en ellas se observan banderas.
14. Grabar, *op. cit.*, p. 2.
15. *Ibid.*, p. 81.
16. *Ibid.*, p. 224-225.
17. Grabar, *op. cit.*, p. 81 y nota de p. 103. Existe un monumento persa-sasánida de época de Cosroes II que parece ser que fue su apeadero de caza o "paraíso," consistente en un profundo nicho excavado al pie de una alta roca y junto a un manantial, lo que posibilita el cultivo de jardines, en una de cuyas paredes laterales se representa en bajorrelieve una cacería real en el "paraíso": curiosamente el lugar es llamado modernamente Tak-I-Bostan o Trono del Jardín. *Vid.* Pijoan [11], p. 500.

18. Grabar admite las dos interpretaciones como no contradictorias, *op. cit.*, p. 223.
19. *Vid.* *Ars Hispaniæ*, II p. 220.
20. *Vid.* *Ars Hispaniæ*, II, p. 216, Fig. 220. El subrayado es nuestro.
21. *Vid.* Smith [12], pp. 41-42.
22. Herzfeld [5], p. 127.
23. Grabar, *op. cit.*, p. 221-222.
24. Recordemos que en el mausoleo de Centcelles las escenas representadas tienen todas un claro simbolismo funerario, relacionado con el mas allá: ¿Por que iba a ser una excepción la cacería, pues, aunque raras las hay en sarcófagos cristianos y hasta en alguna pintura de las catacumbas romanas? ¿Es acaso la cacería una manera de representar el Paraíso, el Edén, originaria del Próximo Oriente que pasa al mundo paleocristiano a través del helenístico y romano, y volvemos a encontrar aquí en este fresco de Qusayr 'Amra?

## APPENDICE

### Lista de los califas Omeyas según Morby [9]

- 661-680 Muhawiya I (bisnieto de Omeya, primo lejano de Mahoma)
- 680-683 Yazid I (hijo)
- 683-684 Muhawiya II (hijo)
- 684-685 Marwan I (bisnieto de Omeya)
- 685-705 Abd al-Malik (hijo)
- 705-715 Walid I (hijo)
- 715-717 Suleimán (hermano)
- 717-720 Omar II (nieto de Marwan I)
- 720-724 Yazid II (hijo de Abd al-Malik)
- 724-743 Hisam (hermano)
- 743-744 Walid II (hijo de Yazid II)
- 744 Yazid III (hijo de Walid I)
- 744 Ibrahim (hermano; depuesto; muerto en 750)
- 744-750 Marwan II (nieto de Marwan I)

## Bibliografía

1. Batle Huguet, P., *Ars Hispaniæ: Historia Universal del Arte Hispánico*, tomo II, Madrid, 1947.
2. van Berchem, M., 'Au pays de Moab et d'Edem,' en *Journal des Savants*, jul.-sep., 1909.
3. Grabar, O., *Ceremonial and art at the Umayyad Court*, Princeton University, 1955.
4. Grabar, O., 'The painting of the six kings at Qusayr 'Amra,' en *Ars Orientalis*, I, 1954, pp. 185-187.
5. Herzfeld, E., 'Die Geneis der islamischen Kunst and das Mshatta-Problem,' en *Der Islam*, I, 1910.
6. Hitti, P.K., *History of the Arabs*, Londres, 1951.
7. Jaussen & Sauvignac, *Mission archéologique en Arabie III. Les chateaux de Qeseir 'Amra, Haraneh et Tûba*, Paris, 1922.
8. Martín Almagro y al., *Qusayr 'Amra: residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975.
9. Morby, J.E., *A világ királyai és királynői. Az idők kezdetétől napjainkig*, Budapest, 1991.
10. Musil, A., 'Kusejr 'Amra' en *Sitzungsbericht der Philos. Hist. Classe der Kaiserli. Akad. Der Wissenschaften*, Viena, 1902. Reedición ampliada en 1907.
11. Pijoan, J., *Suma Artis: Historia General del Arte*, tomo XII, Madrid, 1949.
12. Smith, W., *Les drapeaux à travers les Ages et dans le monde entier*, Verona, 1976.
13. Zayadin, F., *The frescoes of Qusayr 'Amra*, Amman, 1977.

## A paradise among flags: the west wall fresco of Qusayr 'Amra

In the Transjordanian desert, there are a number of intriguing buildings dating from the Umayyad period. Many theories about their utility and situation have been established. One of these buildings, the *Qusayr 'Amra*, is very famous for its frescoes.

Discovered by Aloïs Musil and first published in 1902, it soon became very important because of its rich interior pictorial ornamentation conserved *in situ*. The wide iconographic program ranges from courtesan, dancing, bathing and artisan scenes to geometrical and architectural motifs: according to Oleg Grabar [3] the whole decoration seems to have an aulic symbolism in relationship with the Umayyad Court. Even the building has been dated thanks to a fresco named "the six kings" [4, 8 & 13].

From among the pictorial scenes on the walls, one of them requires our attention: it is a hunting scene situated on the upper part of the west wall in the big hall (Fig. 3, room 1 B). Zayadin [13] (p. 6) describes it with these words: "An onager capture is vividly depicted in the upper register: the animals are prisoners in a trap, consisting of a rope, held by spears and terminating in a net. Near each spear is standing a man with a firebrand to frighten the animals, while beaters and horsemen are pushing the packed animals towards the net. To the north end of the scene, outside the net are represented two women and a negro under a tent, watching the hunt to suggest that the chase took place in the desert, in a bedouin area." There are seven spears, each of which has a flag on it, except for the second spear on the right, which has two flags.

Why a hunting scene in a Court building? It is not merely decorative because "hunting is practically a universal expression of royal glory" ([3], p. 2) and "a ceremonial aspect of kingship" (*ibid.*, p. 81), not an exclusively Sassanid phenomenon. It was as common in the West. In Byzantium, hunting was equated with circus games and wars as a symbol of "the emperor's perpetual victory" (*ibid.*, p. 224-225).

It seems, in the opinion of some experts, to be a representation of Paradise: not only the Garden of Eden concept, but also, and specially, the Sassanid idea of Paradise, because "from the remotest antiquity the rulers of the Orient have had 'paradises,' where numerous animals were kept for royal hunting" (See reference [3], p. 81 and note p. 103). These Sassanid ideas of Paradise were present in Islam since the 8th century.

Why these flags in the hunting scene? Usually, flags do not appear in hunting scenes. They seem to be also present in the hunting scene of the Hispano-Roman mausoleum at Centcelles (Tarragona, Spain) like an element from the trap as in Qusayr 'Amra. But also, these flags could be considered an element which confers an ultraterrain sense on hunting scenes: it would be the representation of the Paradise idea, because in Sassanid iconography animals belonging to the

royal paradise “wear ribbons around their necks” ([3], p. 221–222), as can be seen in other similar buildings like Qasr al-Hayr and Khirbat al-Mafjar in the same region and dating from the same period as Qusayr 'Amra.

Could the ribbon around the neck be considered an individual flag? Could the fence with flags in Qusayr 'Amra suggest that every animal inside belongs to the Paradise, to the Garden of Eden? Could flags be considered an element to confer an ultraterrain meaning on hunting scenes?

### **María José Sastre y Arribas**

Winner of the 1993 Vexillon prize, María José Sastre y Arribas holds degrees from the universities of Madrid, Valladolid, Paris, Aix-en-Provence, Sofia and Budapest. She has been a teacher of Genealogy, Heraldry, Sigillography and Vexillology since 1985 and has acted as a consultant on vexillology and heraldry for towns and regional councils. She is the author of many publications and is a frequent speaker at international congresses of vexillology, genealogy, heraldry and sigillography.

ADDRESS: Colonia Erillas 7 - 2º, 28018 Madrid, Spain

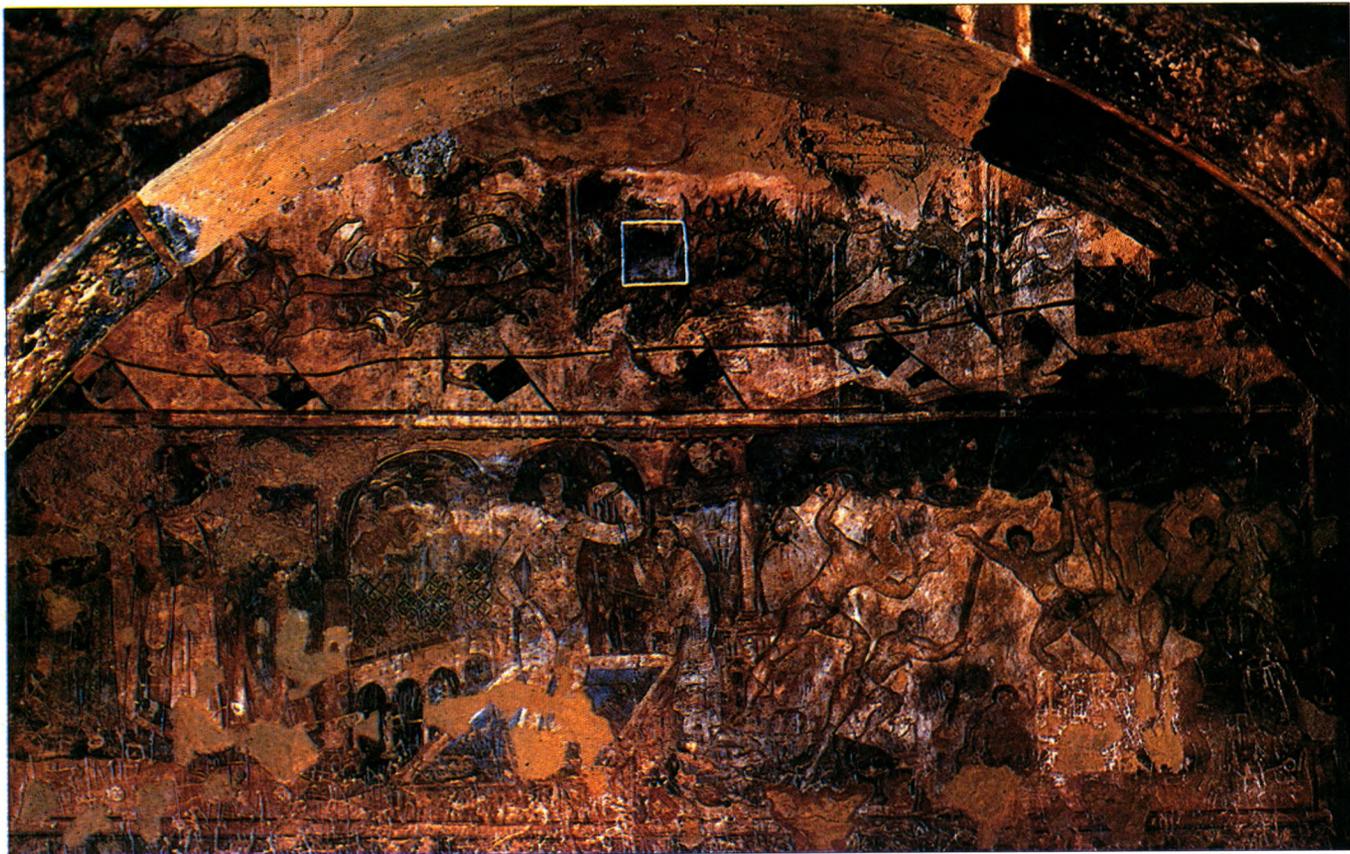


Figure 1

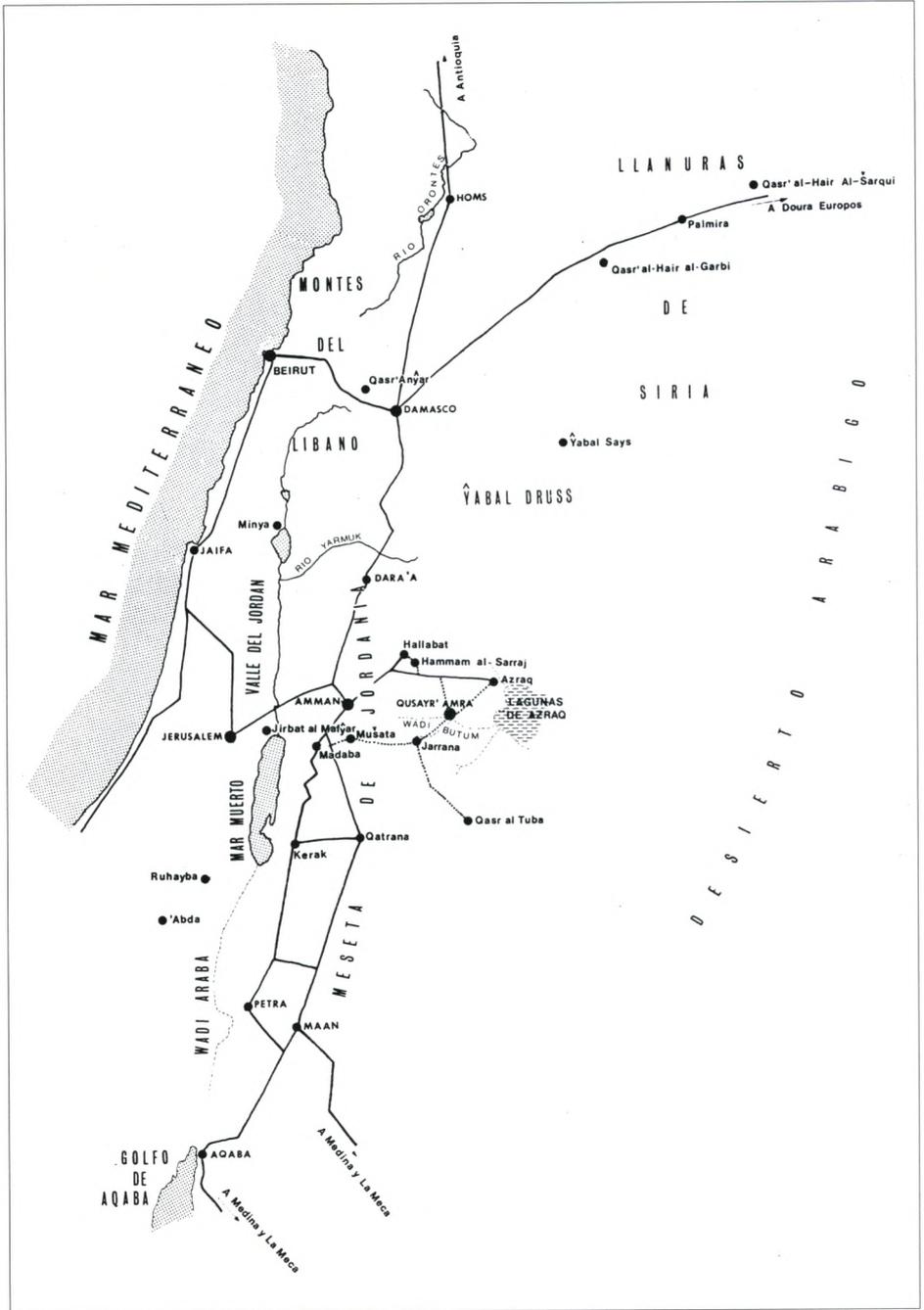


Figure 2

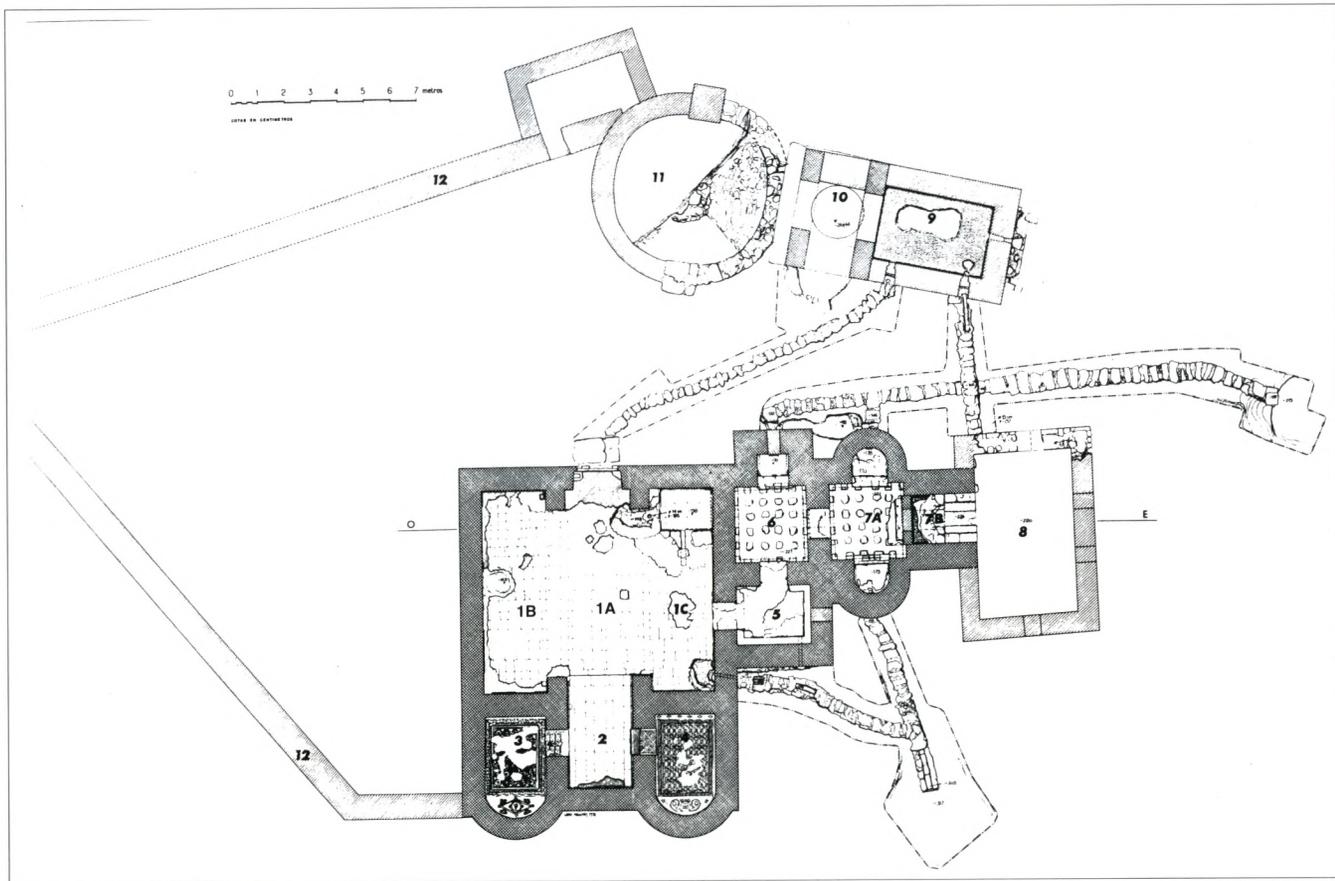


Figure 3