

# ALGUNOS APORTES ICONOGRÁFICOS, SIMBÓLICOS Y LITÚRGICOS IRANIOS AL IMPERIO ROMANO Y AL CRISTIANISMO

JAVIER M. PAYSÁS\*

**Abstract:** The ancient Iranian cultural heritage to the Roman Empire and early Christianity includes iconographic, symbolic and liturgical aspects. For instance, the Iranian world manifests a strong tendency to frontal representation in artistic work, from Scythians and Cimmerians to Parthians and Sassanians, especially in the representation of divinities and kings. These aspects reached Syria and it is plausible that from there they passed to North Africa and Asia Minor, and finally to Rome. Besides the iconographical frontal disposition, a special type of throne, the radiated nimbus and a particular round puffin were the legacy of the ancient Iranian world to the Byzantine Empire and Medieval Western Europe. Those were symbols of power and majesty, related to the iconography of kings and deities. In the same way, the posture of Sassanian kings seated on their thrones, resembles those of the medieval kings. Besides the iconographical legacy, several religious ideas of Judaism and Christianity received the influence of Mazdean conceptions, especially those related to the judgement of souls in the Netherworld and the eternal struggle between angels and daemons.

**Keywords:** frontal disposition-heritage-iconography-ancient Iran

**Palabras Clave:** frontalidad-legado-iconografía-Irán antiguo

## INTRODUCCIÓN

Cuando se hace referencia al legado oriental respecto del mundo grecorromano, en general la mente vuela hacia el valle del Nilo o hacia la ancha franja de tierra ubicada entre el Éufrates y el Tigris; muy raramente se piensa en aquellas sociedades que habitaron al este del Tigris, en la meseta irania, desde comienzos del primer milenio a.C. y que perduraron hasta el siglo VII d.C.

\* *Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina. CEEMO y Fundación Hernandarias, Buenos Aires, Argentina.*

Escitas, cimérios, medos, persas aqueménidas, partos arsácidas y persas sasánidas se sucedieron ininterrumpidamente durante más de 1500 años, creando un maravilloso continuo cultural que no se detuvo ni siquiera por la invasión arábiga: por el contrario, el Islam también se vio influido por la tradición cultural irania.

Haciendo hincapié, sobre todo, en las sociedades iranianas de partos y sasánidas, ubicadas temporalmente entre el 247 a.C. y el 637 d.C., el célebre Franz Cumont nos dice: «Recientes descubrimientos han permitido entrever el desarrollo, tanto en el imperio parto como en el sasánida posteriormente, de una poderosa escuela artística, que se desarrolló independientemente de los centros griegos de producción. Y si bien es cierto que tomó de las esculturas o la arquitectura helénicas determinados modelos, también lo es que los fundió con motivos orientales en una decoración de exuberante riqueza. Su campo de acción se extendió mucho más allá de Mesopotamia, llegando hasta el sur de Siria, donde nos ha dejado monumentos de un incomparable esplendor ornamental; y la irradiación de este brillante hogar iluminó sin duda alguna a Bizancio, a los bárbaros del Norte y a la China. De este modo, el oriente iranio actuó victoriosamente sobre las instituciones políticas y sobre los gustos artísticos del mismo modo que sobre las ideas y las creencias de los romanos. La propagación de la religión mitraica, que siempre se proclamó orgullosamente persa, estuvo acompañada por toda una serie de acciones paralelas del pueblo del que había salido. Jamás, incluso en la época de las invasiones musulmanas, Europa pareció convertirse en más asiática que en el momento en el que Diocleciano reconovió oficialmente a Mitra como protector del imperio reconstituido. La época en que este dios pareció establecer su autoridad sobre todo el mundo civilizado, constituyó una de las etapas más críticas de la historia moral de la Antigüedad. Una irresistible invasión de concepciones semíticas y mazdeas amenazó con conquistar para siempre el espíritu occidental. Incluso cuando Mitra hubo sido vencido y expulsado de la Roma cristiana, Persia no quedó desarmada. La obra de conversión en la que había fracasado fue retomada por el maniqueísmo, heredero de sus doctrinas capitales, y el dualismo iranio continuó provocando hasta la Edad Media sangrientas luchas en el antiguo mundo romano»<sup>1</sup>.

#### CULTURAS PROTOIRANIAS

Veamos ahora en detalle y de manera cronológica, comenzando por las culturas más antiguas, los diversos aportes que nos interesa destacar. Una de

<sup>1</sup> Cumont 1987: 125-126.

las culturas protoiránicas más importante es la del Luristán (Mapa Figura 1). Este pueblo nos ha dejado una maravillosa colección de bronce repartida por el mundo entre colecciones privadas y museos, pues muchos de sus túmulos funerarios fueron saqueados libremente entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX de nuestra era. La mayoría de estos objetos pueden datarse entre los siglos VIII y VII a.C. Ghirshman opina que pertenecieron a una élite de jinetes guerreros y conductores de carros nómadas que valoraban particularmente los objetos portables: el autor llegó a esta conclusión debido a que no se hallaron asentamientos cercanos a las tumbas<sup>2</sup>. Ghirshman atribuyó esos objetos de bronce a los cimérios<sup>3</sup>. Pero no es sólo la belleza de muchas de estas obras en metal lo que nos llama su atención sino una particularidad iconográfica: la representación totalmente frontal de las imágenes.

El primer ejemplo que mencionaremos es la llamada Placa de Plata del Luristán, que se halla hoy en día en el Museo de Arte de Cincinnati, en los Estados Unidos (Figura 2). Esta placa representa la creación, por parte del demiurgo Zerván, de Ahura-Mazda (el orden) y de Ahrimán (el caos) y la entrega a ambos de los *barsoms*, símbolos de poder. Para nosotros tiene gran interés desde dos puntos de vista: a) nos muestra que esta cultura protoirania representaba a sus divinidades no sólo de perfil, como era lo habitual entre las antiguas civilizaciones (Ahrimán) sino también de frente (Zerván y Ahura Mazda), hecho bastante peculiar entre los pueblos del Cercano Oriente y b) ejemplifica una concepción de tipo monoteísta, donde el demiurgo Zerván crea las divinidades representantes de los principios opuestos y complementarios orden/caos.

Como dice Ghirshman:

«La idea del dualismo, nacido de la lucha entre el espíritu del bien (Ahura Mazda) y el espíritu del mal (Ahrimán), caracteriza al culto de Zerván<sup>4</sup>, dios del destino y del firmamento. Tiene su paralelo en China, en tiempos de los Reyes Combatientes, contemporáneos de la civilización del Luristán. He ahí su importancia. Esa idea sitúa al zervanismo en el propio corazón de la historia de la religión arcaica irania, a la vez que testimonia su anterioridad a la enseñanza de Zoroastro»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Ghirshman 1978: 99.

<sup>3</sup> Ghirshman 1964: 42.

<sup>4</sup> En el texto aparece como Zurván, pero preferimos la forma Zerván, que se utiliza hoy en día.

<sup>5</sup> Ghirshman 1964: 51.

Los denominados “alfileres de disco” del Luristán nos muestran también esta frontalidad iconográfica: en la Figura 3 podemos ver dos representaciones de una misma divinidad; una en el momento de dar a luz y en la otra sólo su cara en el centro del disco. Esta imagen corresponde a la deidad femenina de la fertilidad, la cual fue adorada desde Asia Menor hasta Susa. En la imagen de parturienta, la diosa aparece sosteniéndose los pechos, en un gesto que se repite en miles de estatuillas halladas en sitios del Cercano Oriente, particularmente en Susa, donde con el nombre elamita de Kiririsha, fue adorada durante siglos. Con el nombre de Nanaia su culto se mantuvo hasta el período parto. Incluso podría suponerse que esta diosa de la fertilidad y de la procreación podría haberse convertido por sincretismo en la diosa Anahita. Es probable que sea ella la representada en alguno de estos ejemplos, pues los bordes de uno de estos discos están decorados con peces y con granadas (como es el caso del alfiler con la cabeza central de la Figura 3), que son símbolos asociados con esta última diosa.<sup>6</sup>

En otro ejemplo también del Luristán, en un fino vaso de bronce (Figura 4) que se halla en el Louvre, se ve una imagen frontal de un ser alado que quizás pueda ser un prototipo de la representación de Ahura Mazda<sup>7</sup>.

#### ICONOGRAFÍA MEDO-ESCITA

Dejemos por el momento la cuestión de la frontalidad iconográfica para retomarla cuando hablemos del arte parto y pasemos ahora a analizar un ejemplo iconográfico del pueblo medo. Este reino fue fundado a comienzos del siglo VIII a.C. por el rey Daiakku; en el 612 a.C. el rey medo Ciáxares conquistó la capital asiria, Nínive; pero en el 550 a.C., el rey persa aqueménida Ciro II derrota al rey medo Astiages, toma su capital Ecbatana y pone fin al predominio medo en la región. Sin embargo, lo que aquí nos interesa resaltar es la relación existente entre medos, cimerios y escitas. Estos dos últimos pueblos habrían ingresado a la meseta irania presionados por los denominados “Pueblos del Mar”, entre los siglos XIII-XII a.C.

<sup>6</sup> Ghirshman 1978: 102-103.

<sup>7</sup> Ghirshman 1978: 104.

En los complejos funerarios rupestres de Kizkapán y Savakand (Luristán), Ghirshman pudo establecer la relación entre los escitas y los medos<sup>8</sup>. La tumba de Kizkapán o “del raptor”, en las montañas del kurdistán iraquí, estaría vinculada a la cultura meda<sup>9</sup>. Sin embargo presenta una singularidad que la distingue de aquélla: el techo de la misma, tallado en la roca, imita un armazón de madera, lo cual indicaría una reproducción de las tumbas escitas con armazón, atestiguadas desde Rusia del sur hasta Transcaucasia<sup>10</sup>. Esto indica que, aunque asimilado a la cultura meda, el jefe escita a quien se dedicó la tumba mantenía aún sus tradiciones ancestrales. Esta simbiosis medo-escita también se halla atestiguada en la decoración exterior de la tumba (Figura 5). A la altura de los capiteles de las falsas columnas que enmarcan la entrada, encontramos los símbolos de tres divinidades: Ahura Mazda (izquierda), Mitra<sup>11</sup> (centro) y Anahita (derecha).

Esta figura de Kizkapán también presenta en el símbolo central el sol (el círculo que encierra toda la figura) y la luna (que sirve de soporte al trono y a la figura). Precisamente, en las representaciones de Mitra “tauróctono” (sacrificador del toro) del período imperial romano, aparecerán los símbolos solar y lunar. Incluso, estos símbolos cósmicos aparecerán a cada lado de las representaciones de la crucifixión de Cristo en la iconografía medieval, llegando hasta los tiempos modernos<sup>12</sup>.

En el registro que se halla debajo de esta imagen, encontramos a dos personajes frente al altar del fuego. Este culto al fuego sagrado también se evidencia en las tradiciones aqueménida, parto y sasánida. Los personajes a cada lado del altar sostienen en sus manos un arco de tipo escita; ya Heródoto (I, 73) hizo referencia al hecho de que los escitas legaron a los medos el uso del arco. Debemos tener en cuenta, asimismo, que el arco entre los iraníes

<sup>8</sup> Ghirshman 1964: 88-89.

<sup>9</sup> La conclusión se basa en que las dos personas ahí representadas, muestran ropa de tipo medo, según los relieves que muestran a tributarios de este pueblo en los palacios de Persépolis; ver Porada 1962: 138. Asimismo, la región fue el centro del reino medo.

<sup>10</sup> Ghirshman 1964: 88-89.

<sup>11</sup> Como dato interesante, notemos que el cubrecabezas que presenta esta divinidad es similar al que utilizan los obispos, cardenales y hasta el mismo Sumo Pontífice en las celebraciones litúrgicas especiales de la Iglesia Católica y que se denomina “mitra”. Incluso, la expresión alegórica de la toma de posesión de un obispado es “recibir la mitra”.

<sup>12</sup> Paysás 1997: 177-201.

era un símbolo del poder real, por lo que Ghirshman deduce que en este relieve conmemorativo aparecen representados un príncipe y su sucesor en el trono<sup>13</sup>. El hecho que estén “amordazados” responde a que el fuego sagrado no debía ser profanado con el aliento humano<sup>14</sup>.

Por otro lado, las tumbas rupestres de Savakand (Figura 6) también se encuentran en el Luristán. Estas tumbas pertenecientes, seguramente, a los reyes medos<sup>15</sup>, contienen los elementos esenciales que caracterizarán también a las de los persas aqueménidas, como Darío y sus sucesores. La tumba toma la forma de fachada de palacio y el príncipe está representado de pie ante al altar de fuego, en actitud ritual, con el símbolo regio del arco colgante<sup>16</sup>. Por sobre este personaje aparece el disco alado que en tiempos de los aqueménidas recibirá, en el centro, la representación de Ahura Mazda.

Si se compara este gesto ritual del rey medo (Figura 6) (siglos VII-VI a.C.) con el que realiza un príncipe aqueménida (Figura 7) (siglo III a.C.) en el templo del fuego en Persépolis, se comprobará la continuidad iconográfica entre medos y aqueménidas, ejemplificada, en este caso, por el acto de adoración ritual del fuego. Hay que tener en cuenta que los mejores ejemplos de continuidad e identidad cultural entre los pueblos iraníes, los tenemos en las expresiones artísticas relativas a deidades o reyes, pues estas culturas, al igual que otras del Cercano Oriente, giraban en torno a estos dos elementos constitutivos que aseguraban la existencia de la comunidad toda.

#### ICONOGRAFÍA AQUEMÉNIDA

Como hemos señalado, Ciro II, rey persa aqueménida, pone fin al predominio medo en 550 a.C., para luego adoptar el título de Rey de Persia, dando comienzo al imperio aqueménida, cuyo centro era el mismo rey. Este soberano gobernaba sus posesiones sosteniendo una considerable tolerancia. Los pueblos a él sometidos conservaban su organización particular, su religión e incluso sus propios jefes pero, en cambio, debían reconocer el poder supremo del rey persa y pagar puntualmente el tributo requerido. Un ejemplo de esta

<sup>13</sup> Ghirshman 1964: 89.

<sup>14</sup> Huart y Delaporte 1957: 356.

<sup>15</sup> Ghirshman 1964: 89.

<sup>16</sup> Para no abrumar al lector con excesivos ejemplos iconográficos, remitiremos en algunos casos a las obras donde se pueden ver las imágenes.

concepción del poder regio lo encontramos en el término que se utilizaba para todos los súbditos persas, incluidos los altos dignatarios, funcionarios y jefes militares: eran considerados *bandaka*, esto es, “esclavos del rey”<sup>17</sup>. A su vez, el imperio estaba dividido en satrapías, cada una gobernada por un sátrapa. La unión del imperio estaba expresada en la idea que el soberano ocupaba el trono por voluntad del gran dios, el creador de todo, Ahura Mazda. Con la dinastía aqueménida, Ahura Mazda pasa entonces a actuar como la divinidad protectora del rey y del imperio y, además, sustentadora de dicho poder. Persépolis, una de las capitales de este imperio, estaba diseñada monumentalmente para exaltar el poder del rey y en función de la gran fiesta que ahí se realizaba: el *Noruz* o “nuevo día”, clara referencia a la creación de mundo, recreada cada año en el solsticio de verano, bajo la advocación del gran dios Ahura Mazda<sup>18</sup>.

El arte aqueménida está centrado en la figura regia y en estrecha relación con los destinos del imperio. Esto también se refleja en las inscripciones de estos monarcas, como la de Darío I (521-486 a.C.) en Behistún. Este texto, grabado en tres lenguas –persa antiguo, elamita y babilónico– dice:

“Darío, el Gran Rey, Rey de Reyes, el Rey de los países, el hijo de Vishtaspa, el Aqueménida (...). Este es el reino que yo poseo desde el país de los Sakas que se encuentra a este lado de Sogdiana hasta Kush, desde la India hasta el Sardes. He aquí lo que me ha concedido Ahura Mazda, el más grande de los dioses. Que Ahura Mazda me proteja, así como a mi casa”<sup>19</sup>.

En un relieve de Persépolis, se ve claramente esta relación con esa deidad: en la puerta del Tripilon aparece Darío I entronizado y por encima de él se encuentra Ahura Mazda con sus alas extendidas. Su trono se halla sobre otro de tamaño mayor debajo del cual se distinguen, divididos en tres registros, todos los pueblos sometidos al rey completamente “encerrados” dentro del trono<sup>20</sup>.

Otro magnífico ejemplo de esta concepción regia lo hallamos en las tumbas de estos soberanos, cerca de Persépolis, en Naqshi-Rustem. En la tumba atribuida a un Artajerjes (II ó III), la parte inferior representa una

<sup>17</sup> Huart y Delaporte 1957: 231.

<sup>18</sup> Ghirshman 1964: 154; Huart y Delaporte, 1957: 353 y ss.

<sup>19</sup> Ghirshman 1964: 156.

<sup>20</sup> Ver Ghirshman 1964: 198, figura 246.

fachada de palacio. En la parte superior aparece, arriba y en el centro, Ahura Mazda; a la izquierda se halla el rey extendiendo la mano derecha en gesto ritual, mientras que en su mano izquierda porta un arco, apoyado en el suelo<sup>21</sup>. Si comparamos esta postura con la de la representación de la ya mencionada tumba de Kizkapán o «del raptor» (Figura 5) veremos que no hay diferencias entre ellas. Esto marca claramente una continuidad en cuanto a la concepción iconográfica de la majestad real; no olvidemos que la tumba de Kizkapán fue datada en los siglos VII-VI a.C.<sup>22</sup> y la de Artajerjes en los siglos V-IV a.C. Esto significa que en más de dos siglos el motivo iconográfico no varió: el rey está ante el altar del fuego al igual que lo están los personajes de Kizkapán (Figura 5), Savakand (Figura 6) y el príncipe de Persépolis (Figura 7).

### ICONOGRAFÍA PARTA

Luego de la muerte de Alejandro Magno, sus generales se repartieron los territorios otrora pertenecientes al imperio aqueménida. Seleuco se apoderó de la antigua región persa pero sus descendientes, los seléucidas, no pudieron evitar que un rey parto, Arsaces, se independizara de ellos en el año 250 a.C. y en el 247 a.C. fundara el reino independiente de los partos arsácidas. La conquista del Irán por los partos requirió más de un siglo, desde el 250 hasta el 140 a.C. Por esto Ghirshman opina que no puede hablarse del arte parto propiamente dicho, al menos en la meseta, antes del advenimiento de Mitrídates II (hacia el 123 a.C.), el cual aseguró el vínculo entre los aqueménidas y los sasánidas<sup>23</sup>, la dinastía irania posterior a la de los partos.

La concepción regia de los partos se encuentra representada, entre otros ejemplos, en las monedas acuñadas por estos reyes (Figuras 8, 9 y 10). Veamos la descripción que hacen Huart y Delaporte de las mismas:

“El anverso es ocupado por la cabeza del rey, el reverso varía; bajo los primeros arsácidas se representaba al fundador de la dinastía, Arsaces, vestido de militar y con un arco en la mano; más tarde, se puso al rey divinizado;

<sup>21</sup> Huart y Delaporte 1957: 254-255; Ghirshman 1964: 232, figura 280. El arco, recordemos, era un símbolo regio de origen escita, tomado por los medos y que luego pasó a los persas aqueménidas.

<sup>22</sup> Según von Gall, esta tumba de Kizkapán no se podría datar con anterioridad al período aqueménida pero los argumentos que presenta son discutibles (von Gall 1988: 557-582). De todas maneras su pertenencia a la tradición medo-escita no es discutida.

<sup>23</sup> Ghirshman 1962: 17.



Mitrídates I es representado en la actitud de Hércules; Mitrídates y sus sucesores reciben la corona triunfal de manos de la victoria”<sup>24</sup>.

Vemos reflejados en estas monedas tres hechos interesantes: la influencia de la simbología regia medo-escita, dada por la aparición del arco en manos del mismo fundador de la dinastía y en sus sucesores, tal como se ve en la moneda de Fraates V (Figura 9); la influencia helénica en la representación hercúlea de Mitrídates I (en la Figura 8, la imagen de la derecha, muestra a este rey con la piel de león en la cabeza) y en la victoria que le da la corona y la concepción parta del monarca divinizado (Figura 10, reverso de la moneda de Vologeso III). De esto último, las mismas monedas nos dan la pista para comprender el porqué. En éstas, los soberanos toman el nombre de *malka* o sea *shah* (rey) pero los autores árabes han guardado el recuerdo de su denominación de *hirbad* (*aethrapaiti*), esto es, “señores del fuego”, lo cual indica su carácter sacerdotal, cuestión que queda confirmada por otro nombre que también utilizan para llamarse a sí mismos: *fratakará*, “creador del fuego”<sup>25</sup>. Esto nos muestra, una vez más, la continuidad en el Irán de las creencias religiosas. Recordemos la importancia del culto al fuego atestiguada en las tumbas de Kizkapán (Figura 5) y de Savakand (Figura 6) así como en las de Naqshi-Rustem y en el relieve de Persépolis (Figura 7).

La divinidad más relevante de los partos fue Mitra. Esta divinidad, aparecida en el continente europeo después de las campañas orientales de Pompeyo en el siglo I a.C., tuvo entre los soldados y el pueblo una enorme difusión, a tal punto que en tiempos de Constantino se erigió como un gran rival del cristianismo. Los vestigios del culto a Mitra se hallaban dispersos por todo el mundo romano. Este culto fue influido por las religiones del Asia Menor y de la Mesopotamia. En la época romana, el imperio neobabilonio era considerado el territorio sagrado de los mitraicos; incluso hasta tenían un templo en Babilonia<sup>26</sup>.

Los magos, detentadores del culto mitraico, ejercieron una gran influencia sobre las regiones de Capadocia y del Ponto, donde existían colonias y una aristocracia de origen iranio<sup>27</sup>. Un conocido ejemplo de esto lo tenemos en la

<sup>24</sup> Huart y Delaporte 1957: 283.

<sup>25</sup> Huart y Delaporte 1957: 271 y ss.

<sup>26</sup> Huart y Delaporte 1957: 278 y ss.

<sup>27</sup> Turcan 2001: 191.

estela que mandó erigir Antíoco de Comagene (69 a 34 a.C.) en Nimrud-Dagh (cerca de las nacientes del río Tigris), donde aparece este gobernante, que se distinguía por una doble herencia persa y macedonia, estrechando la mano de Apolo-Mitra (Figura 11). El dios lleva la cabeza resplandeciente, con rayos y nimbo circular, debido al astro diurno y el gorro frigio con ínfulas, como dos siglos después lo hará en los relieves hallados en Roma. También presenta los típicos calzones persas y en la mano izquierda porta el *barsom* o haz de varas, característico de la divinidad irania, que ya vimos en la Placa de Plata del Luristán (Figura 2). Las inscripciones de Nimrud-Dagh agregan al nombre de Mitra el de Helios, de Hermes y de Apolo, como otras tantas equivalencias, que volveremos a encontrar en el occidente romano en los siglos II y III d.C.<sup>28</sup> Con respecto al halo circular luminoso que envuelve la cabeza de Mitra, lo hallaremos de nuevo, algunos siglos más tarde, tanto en Oriente como en Occidente, en las cabezas de los santos, en la de Cristo y en la Virgen María, iconografía que continúa hasta nuestros días. No debemos olvidar que el mismo Jesús fue identificado, no sólo en las escrituras sino en la temprana iconografía cristiana con el dios sol, bajo sus formas de Shamash (acadio), Apolo y Helios (helénicos) y Mitra (iranio)<sup>29</sup>.

Este sincretismo religioso entre Oriente y Occidente, se halla también, entre otros ejemplos, en la estatua del dios Asur-Bel, en Hatra (norte de Iraq), correspondiente al siglo II d.C. (Figura 12). Las influencias orientales están dadas por la barba de la divinidad (la cabeza está perdida), presente también en relieves medos, aqueménidas y asirios; y por la representación de Mitra, que se halla sobre el pecho. Sin embargo, el rostro de Mitra es de claro origen helénico, al igual que Tyche, diosa griega del destino y de la buena fortuna, que se halla a sus pies. La otra vertiente, de influencia occidental, es la de Roma, manifestada por el tipo de armadura de la divinidad; en cuanto a las águilas pueden provenir tanto de Occidente como de Oriente, pues es un símbolo compartido por ambas tradiciones culturales. La influencia oriental vuelve a manifestarse en el nombre del dios: la primera parte hace referencia al dios patrono de Asiria en tanto la segunda al Baal cananeo. A pesar de la síntesis de influencias que confluyen en esta imagen, su sentido es claramente solar, debido a la cabeza de Mitra, con nimbo radiado, que se halla en el pecho, y a las águilas que la flanquean.

<sup>28</sup> Turcan 2001: 193.

<sup>29</sup> Paysás 1997 y 1999.

Pero lo más interesante de estas expresiones es una característica iconográfica que ya hemos visto en el ámbito iranio: su frontalidad. Esto es precisamente lo que expresa Ghirshman:

“(...) Rostovtzeff descubrió y clasificó el arte hallado en Palmira (Siria), Dura Europos (en línea recta con Palmira pero sobre el Éufrates) y Hatra, como propiamente parto (Mapa Figura 13). Entre las innovaciones más importantes, este autor encontró la convención de la frontalidad y su personal aplicación. Al investigar sus orígenes, los halló entre los nómadas iranos de la estepa caspiense. Precisamente, los partos, que se habían movido por estas regiones, habían difundido este tipo de representación en los países sometidos a su influencia”<sup>30</sup>.

El éxito de la imagen frontal en el último siglo antes de Cristo y en los primeros siglos de la era cristiana no era casual:

“Es la resultante de un mismo fenómeno que llevó a la meseta, y después a los confines del Irán exterior, con unos siete siglos de intervalo, a dos oleadas de nómadas iraníes, cultivadores de esa fórmula. No compartimos pues la opinión de quienes ven en la frontalidad un préstamo del arte griego”<sup>31</sup>.

Aquí el autor se opone a la teoría panhelenista de Schlumberger, que considera al arte de los partos como un desarrollo greco-iranio que, hacia fines de la época helenística, se extendía desde el Éufrates hasta el Ganges. Ghirshman opina por el contrario, que fue al arte greco-oriental aqueménida, más el arte propio de los arsácidas, lo que determinó las características del arte parto. Llama la atención sobre dos hechos importantes, que prueban su teoría; el primero de ellos es que en el arte parto todos los actores de una escena narrativa están tratados de frente. La aplicación de este principio iconográfico resultaba, entre los griegos, poco común. El ejemplo más antiguo que presenta Ghirshman es nuestra conocida Placa de Plata del Luristán (Figura 2)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Ghirshman 1962: 1.

<sup>31</sup> Ghirshman 1962: 7-8.

<sup>32</sup> Ghirshman 1962: 2-12.

Veamos ahora dos ejemplos de esta frontalidad parta provenientes de la ciudad de Palmira (Tadmor, Siria)<sup>33</sup>, datados a comienzos de nuestra era<sup>34</sup>. En el primero (Figura 14) se ve al dios Malak entre Júpiter-Hadad y Genneas. Júpiter-Hadad, divinidad resultante de la fusión del dios sirio del cielo y de la tormenta<sup>35</sup> con su contraparte griega, aparece en majestad, sentado sobre su trono sosteniendo, aparentemente, el rayo que es su símbolo. Este tipo de representación fue tomado, efectivamente, de la iconografía del Zeus tronante<sup>36</sup>. Aunque los griegos lo representaban, en general, de perfil, aquí aparece totalmente de frente. El dios Malak, seguramente nombre abreviado del dios palmireno Malakbel (del cual hablaremos en breve), sostiene lo que parece una lanza y su postura nos recuerda la que aparece en algunos misorios y dípticos romanos de épocas posteriores<sup>37</sup>. Todo parece indicar que se halla sobre un carro, evidenciado por la postura de los animales que tiene delante de él y por las dos ruedas que aparecen debajo de cada uno de estos animales. Es probable que el artista haya representado las ruedas de ese modo para resolver un problema de perspectiva. Por último, aparece la otra divinidad, montada sobre un león y portando un arco (de tamaño reducido) en su mano derecha: recordemos el sentido que tenía para los iranos esta arma.

Palmira, ciudad de paso de caravanas, se había enriquecido por el comercio establecido entre el Asia Central y el mundo romano. Poseía magníficos santuarios y gozaba de una relativa autonomía. Plinio el Viejo la describe de esta manera: “Por todos lados las arenas rodean el oasis y la naturaleza la ha separado del resto del mundo. Ella goza de una suerte privilegiada entre los dos grandes imperios, el de los romanos y el de los partos: ambos la requieren tan pronto como renacen sus conflictos” (Historia Natural, V, 88). Predomina el panteón divino masculino y guerrero. A partir del siglo I d.C. los dioses aparecen, de manera frecuente, agrupados en tríadas<sup>38</sup>,

<sup>33</sup> En realidad se pueden presentar muchos ejemplos de esta característica iconográfica. Remitimos al lector a la obra de Ghirshman 1962, donde se podrán ver relieves de monarcas, como el de Artabano V entregando símbolos de poder a un sátrapa (p.56, fig.70), o escenas de príncipes y sus vasallos donde todos están representados frontalmente (p.54, fig.67; p.55, fig.68); o, entre muchas otras, la de un príncipe ofreciendo un sacrificio ante un altar de fuego (p.53, fig.66).

<sup>34</sup> Ghirshman 1962: 9.

<sup>35</sup> Turcan 2001:132 y Ringgren 1973: 203.

<sup>36</sup> Para ver la influencia de este tipo de imágenes mayestáticas en el arte cristiano véase Manzi 1985.

<sup>37</sup> Para ver ejemplos de dípticos y misorios véase Bianchi Bandinelli 1970 y Grabar 1966.

<sup>38</sup> Turcan 2001: 167.

de lo cual veremos ahora otro ejemplo (Figura 15). Esta imagen está datada del siglo I d.C.<sup>39</sup> y muestra a una de las tríadas divinas palmirenas: Aglibol, Baalshamin (una de las formas de denominar al dios Hadad) y Malakbel.

Baalshamin en la representación lleva barba y sostiene el rayo. Está acompañado por Aglibol o “becerro de Bol”, un dios lunar que lleva la medialuna detrás de la cabeza (frecuentemente identificado con los cuernos de un bóvido) y Malakbel, el “ángel de Bel”, como “mensajero” del dios supremo y, en consecuencia, mediador. En esta tríada el dios lunar, Aglibol, tiene la prelación ya que se halla a la derecha del dios soberano, Baalshamin, conforme a una vieja tradición que reconocía en la luna un poder determinante sobre los seres vivos. Los dioses presentan armas y corazas al modo romano pero las espadas no tendrían relación con una teología de los ejércitos celestes sino con la religión del soberano y del poder imperial como encarnación de una realeza universal<sup>40</sup>. En cuanto a los rostros de estas divinidades, las laterales presentan un modelo helénico en tanto que la central tiene rasgos de tipo iranio-oriental, mientras que las espadas son del tipo iranio. Tanto Aglibol como Malakbel presentan el nimbo circular y radiado que ya vimos en la imagen de Apolo-Mitra del siglo I a.C. (Figura 11); el primero (izquierda) de sentido lunar y el segundo (derecha) de tipo solar. Este elemento iconográfico ponía de manifiesto el poder de estas divinidades, el cual emanaba de sus cabezas. Como ya hemos señalado, el nimbo circular pasará, posteriormente, a la iconografía cristiana aunque modificado en sus detalles (Figura 17). Estas imágenes, así como la mayor parte de los ejemplos de este arte, demuestran que esa frontalidad que se había manifestado en las tradiciones del Luristán, reapareció con los partos, fue mantenida por los sasánidas y luego adoptada por los artistas sirio-mesopotámicos, emergiendo eventualmente en el arte bizantino<sup>41</sup>.

Otro ejemplo interesante, pero perteneciente al siglo III d.C., muestra a la reina de Palmira, Zenobia, viuda del rey Odenato (Figura 16), en una

<sup>39</sup> Ghirshman 1962: 72.

<sup>40</sup> Turcan 2001: 168.

<sup>41</sup> Ghirshman 1978: 278. Esta frontalidad se aprecia claramente, entre otros muchos ejemplos, en el arco triunfal de Costantino en Roma, en la escena de la *liberalitas* del emperador y en el obelisco de Teodosio. Incluso en los magníficos mosaicos de impronta bizantina que se hallan en las iglesias de Ravena, como por ejemplo, en el mosaico del presbiterio de la iglesia de San Vital donde aparecen el emperador Justiniano y la emperatriz Teodora, cada uno con su respectivo séquito. Véase Bedoya 1986: 1-32.

imagen que no deja lugar a dudas sobre la majestad que emana de ella. La reina, entronizada, pisa a un enemigo vencido que pide clemencia. Nótese cómo el artista ha exagerado el tamaño del pie derecho para resaltar la majestad victoriosa de la soberana. Comparemos este pie con el de la mujer que se halla a la derecha y se apreciará la notable diferencia de tamaño entre ambos. Esta última figura posiblemente represente una divinidad o la personificación de la propia ciudad de Palmira. A la izquierda se halla representada un águila de indiscutible modelo romano llevando en su pico lo que parecen ser hojas de roble. Esta reina logró algunas victorias militares contra Roma, siguiendo la tendencia independentista de su esposo Odenato, hasta que el emperador Aureliano en el 273 d.C. la venció y la hizo prisionera. Este relieve pertenece seguramente a los primeros tiempos victoriosos, pues la figura que se halla bajo su pie tiene las vestiduras de un romano, quizás algún general vencido por ella, el cual parece aferrarse a un animal que en apariencia representa una loba, símbolo de Roma. En esta imagen no sólo vemos nuevamente la frontalidad de las imágenes sino también dos elementos que estarán destinados a pervivir en la iconografía: el trono cuadrado y el almohadón ovalado y largo.

Este tipo de trono, pero gemado, y el tipo de almohadón, tal cual se ve en esta imagen, aparecerán en el arte occidental sacro e imperial: Cristo, María y los evangelistas, así como emperadores romanos y bizantinos, cónsules, los reyes del período carolingio y los descendientes de Carlomagno, aparecen representados con esos atributos<sup>42</sup>.

Uno de los tantos ejemplos interesantes que podemos mencionar es el del Cristo en majestad del Evangelionario de Godescalco, de la Escuela Cortesana de Carlomagno (Figura 17), que fue realizado entre los años 781 y 783 d.C., esto es, casi cinco siglos después de la representación de Zenobia. No sólo encontramos el trono cuadrado y el típico almohadón abultado sino también el nimbo (aunque esta vez gemado) del cual vimos algunos ejemplos en la tríada divina de Palmira, que hacen referencia a la emanación de poder solar (o lunar). Como dato curioso, anotemos que la parte posterior del trono presenta elementos arquitectónicos como en el caso palmireno de la reina Zenobia<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Paysás 1993: 223-251.

<sup>43</sup> Para ver una abundante cantidad de ejemplos iconográficos similares, tanto de Cristo y la Virgen María, así como de los Evangelistas y de los propios monarcas carolingios se puede consultar, entre otros, Beckwith 1964; Grabar 1966 y Talbot Rice 1968.

## ICONOGRAFÍA SASÁNIDA

Volviendo al ámbito iranio, entre el 222 y el 224 d.C., Ardashir, príncipe de Darabgerd, luego de dos importantes victorias militares sobre los partos y sus aliados, inicia la dinastía sasánida, cuyo nombre proviene de Sasán, fundador de la dinastía y abuelo de Ardashir. En el 226 d.C. toma la ciudad de Ctesifonte (sobre el Tigris medio) y la convierte en la capital de la dinastía<sup>44</sup>. Esta dinastía persa, buscó entroncarse legítimamente con los antiguos reyes aqueménidas. Una prueba de esto la tenemos en la reutilización del centro ritual y funerario aqueménida: Naqshi-Rustem. Precisamente, en este lugar, Ardashir se hizo representar recibiendo la “investidura ecuestre”, antigua tradición escita de traspaso del poder regio, de lo cual tenemos ejemplos desde el siglo IV a.C.<sup>45</sup> El gran dios Ahura-Mazda y el sasánida se hallan a caballo, frente a frente: la divinidad le entrega la diadema, símbolo del poder. Bajo los cascos de los caballos se hallan tendidos los enemigos vencidos por el rey y el dios: Artabano V y Ahrimán<sup>46</sup>. Al hacerse representar en Naqshi-Rustem, Ardashir colocó a toda su dinastía bajo la protección de los aqueménidas. En la opinión de Ghirshman, el arte sasánida de la primera época manifiesta un claro concepto: entrar en posesión de los bienes que le habían legado los aqueménidas y que habían sido usurpados por los partos<sup>47</sup>. Con respecto a la concepción iconográfica sasánida, este autor nos dice:

«La persistencia de la frontalidad en el arte sasánida es algo que no puede ponerse en duda. Ya veremos cómo esta convención determina a la vez la presencia y la acción del rey o del dios, en el centro de la composición narrativa convergente. Es un mérito del arte narrativo sasánida, haber yuxtapuesto el perfil y el frente, en tanto que el arte narrativo aqueménida y

<sup>44</sup> Huart y Delaporte 1957: 286 y ss.

<sup>45</sup> Uno de los ejemplos más antiguos de esta ceremonia que se realizaba a caballo, donde la divinidad le entregaba los símbolos de poder al rey, aparece en el ritón, especie de vaso, de Karagodeuachk (siglos IV-III a.C.), Ghirshman 1964: 359. Según este autor, la frecuencia con que aparece en los relieves sasánidas, hace suponer su existencia ya en tiempos de los aqueménidas.

<sup>46</sup> Para ver esta imagen Ghirshman 1962: 132, fig. 168.

<sup>47</sup> Ghirshman 1962: 133.

el arte narrativo parto no hacían uso más que de una u otra de esas convenciones»<sup>48</sup>.

Un ejemplo de esto, lo tenemos en el relieve realizado en Bichapur, mostrando el triunfo de Sapor II sobre sus enemigos (Figura 18). Seguramente se trata del triunfo de este monarca sobre el reino kuchán, vecino oriental del imperio. Incluso en el registro inferior un soldado le ofrece la cabeza del príncipe derrotado y los persas llevan a prisioneros maniatados ante su soberano, que se halla en el centro del registro superior. Los soldados que se hallan en el registro inferior voltean la cabeza hacia arriba, haciendo converger toda al atención y la tensión, hacia el rey<sup>49</sup>.

Un último ejemplo iconográfico sasánida quizás nos dé una pista del modelo que utilizaron los reyes medievales para representarse: nos referimos a la copa de Cosroes I (Figura 19) realizada en oro, cristal de roca y vidrio coloreado rojo y verde, que en opinión de Ghirshman intervino en la formación del tema cristiano de la majestad de Cristo<sup>50</sup>. En el centro de la copa, el soberano se halla sentado en majestad, con las dos manos apoyadas sobre la espada, portando una corona que une los símbolos solar y lunar y, por debajo y a los costados del trono, emergen dos caballos alados. La copa de Cosroes pudo servir de modelo a la iconografía crística y regia, puesto que se hallaba originalmente en el tesoro de la abadía de Saint Denis<sup>51</sup>. El ejemplo que presenta Ghirshman para vincularla con las representaciones de Cristo, es el del Cristo en majestad (*Maiestas Domini*) que se halla en el tímpano de la catedral de Moissac, Francia. Incluso, según este autor, el ejemplo del rey de Persia, rodeado por sus dignatarios, servirá de modelo a los artistas bizantinos para crear la imagen del Cristo triunfante, sentado, y rodeado por las jerarquías celestiales<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Ghirshman 1962: 10.

<sup>49</sup> Ghirshman 1962: 184-185. Otro ejemplo de este tipo de representación frontal regia sasánida lo hallamos en el relieve que el rey Bahram II hizo esculpir en Naqshi-Rustem, véase Ghirshman 1962: 172, fig. 214.

<sup>50</sup> Ghirshman 1962: 304-305.

<sup>51</sup> Paysás 1993: 223-251.

<sup>52</sup> Ghirshman 1962: 305.



## INFLUENCIAS RELIGIOSAS

La dinastía sasánida halló una poderosa forma de legitimación en la religión del Avesta, el antiguo mazdeísmo renovado por Zoroastro y elaborado por los magos durante los períodos seléucida y arsácida. Y aquí también la civilización irania irradió su influencia, pero esta vez, en el campo religioso. Cumont sostiene que el judaísmo recibió la influencia mazdea en algunos aspectos de su dualismo y en la concepción de un enemigo de Dios y que, por lo tanto, no es de extrañar que el cristianismo, a través de su herencia veterotestamentaria, presente semejanzas con los misterios de Mitra<sup>53</sup>. Un gran número de las imágenes del infierno y del diablo que heredó la Edad Media, provinieron del ámbito persa a través de un doble camino: la literatura judeo-cristiana canónica (aceptada por la Iglesia Católica) y la apócrifa (de origen incierto y no aceptada por Roma) y también a través de la supervivencia del culto a Mitra y de las distintas sectas maniqueas que continuaron predicando en Europa las antiguas doctrinas iránias sobre la oposición entre los dos principios del universo. Una frase del emperador Juliano nos informa que Mitra daba a sus iniciados “mandamientos” (*entolai*) y recompensaba en este mundo y en el otro su cumplimiento. Quizás el rasgo más destacado del carácter de los persas, era la importancia que le daban a su ética particular y el rigor con que intentaban cumplir sus preceptos. El mazdeísmo habría contribuido a un viejo anhelo del mundo latino, que buscaba que la religión tuviese una eficacia práctica, imponiendo una regla de conducta a los individuos y contribuyendo al bien del Estado. De este modo, Mitra infundió al paganismo occidental un nuevo vigor, a partir de la moral imperativa del Irán<sup>54</sup>. A partir de la influencia de la religión de Zoroastro, Mitra adquirió las cualidades de dios de la verdad y de la justicia, y así pasó a Occidente. Se convirtió en el Apolo Mazdeo, pero mientras que el helenismo acentuó en Apolo las cualidades estéticas, los persas acentuaron en Mitra su carácter moral. Además, ya desde Artajerjes II (siglos V-IV a.C.), los reyes persas comenzaron a honrar a Mitra como dispensador de la gloria regia: lo tomaban

<sup>53</sup> Cumont 1987: 136.

<sup>54</sup> Cumont 1987: 136-137.

como testimonio de sus juramentos y lo invocaban en los combates<sup>55</sup>. Precisamente, la fidelidad al juramento debió de ser una de las virtudes fundamentales de un culto de soldados cuya primera acción, al enrolarse, consistía en jurar obediencia y fidelidad a su rey. Cumont incluso compara este sentimiento con el moderno sentido del honor y señala que

“Todo el mazdeísmo se halla dominado por las ideas de pureza e impureza. Serapis es el hermano y esposo de Isis; Atis, el amante de Cibele, y todo Baal sirio está emparentado con una divinidad parecida; Mitra, por el contrario, vive solo y es casto, Mitra es santo (...) y se complace en hallar entre sus fieles, según nos dice Tertuliano, a hombres y mujeres consagrados a la continencia”<sup>56</sup>.

El dualismo también aparece en el plano escatológico mitraico: la posibilidad del cielo y del infierno continuaba en la vida de ultratumba. Mitra no sólo era la divinidad “invencible” (Sol Invictus) que ayudaba a los creyentes en su lucha contra la perversidad de los demonios y a los mortales en las pruebas que debían sufrir, sino que también era el antagonista de las fuerzas infernales y aseguraba a sus fieles la vida en éste y en el otro mundo. Una vez que los mortales dejaban su envoltura física al morir, los espíritus de las tinieblas y los enviados celestes luchaban por la posesión del alma de los mismos. La cuestión se sometía al juicio de Mitra y si los méritos de la persona, pesados en la balanza del dios, eran mayores que las faltas, el dios la defendía de los enviados de Ahrimán, que trataban de llevarla a los abismos infernales y la conducía felizmente hacia los espacios etéreos, donde Júpiter-Ormuz reinaba en una claridad eterna<sup>57</sup>. Respecto al juicio final persa, Cumont nos dice:

“No obstante, al llegar el fin del mundo, el propio cuerpo debería llegar a participar de esta beatitud, porque al igual que para los egipcios, aquí es la persona humana completa la que debe participar de la vida eterna. Cuando lleguen los tiempos Mitra resucitará a todos los hombres y dará a los buenos un maravilloso brebaje que les garantizará su inmortalidad,

<sup>55</sup> Huart y Delaporte 1957: 242.

<sup>56</sup> Cumont 1987: 137-138.

<sup>57</sup> Cumont 1987: 139.

mientras que los malos serán aniquilados mediante el fuego junto con el propio Ahrimán”<sup>58</sup>.

No debemos olvidar, sin embargo, que la más antigua expresión del pesaje del alma (corazón figuradamente) para decidir o no su salvación, se encontraba en el antiguo Egipto, en el juicio realizado ante Osiris, del cual existen varios ejemplos representados en papiros funerarios<sup>59</sup>.

Pero estos conceptos del pesaje del alma y de la lucha de los espíritus del bien contra los del mal por salvarlas, así como la figura del juicio final, no quedaron en el mundo romano pagano sino que pasaron al cristianismo y fueron magníficamente representados en los tímpanos de muchas iglesias medievales<sup>60</sup>, como por ejemplo el San Miguel pesador de almas, del tímpano del portal central de la catedral de Bourges (1270-1280 d.C.); el juicio universal del tímpano del portal central de la catedral de Amiens (1225-1236 d.C.); el tímpano del portal del juicio final de la catedral de Notre Dame de París (c.1220 d.C.) o la pintura de Guariento (c.1338-1370 d.C.), artista de la ciudad de Padua, en la cual un ángel con la balanza en una mano y una lanza en la otra, hiere a un diablo negro que pretende llevarse un alma de uno de los balancines<sup>61</sup>.

#### INFLUENCIAS LITÚRGICAS E ICONOGRÁFICAS EN EL IMPERIO ROMANO

Veamos, finalmente, las influencias litúrgicas e iconográficas iránias sobre el imperio romano. La majestad del soberano sasánida se manifestaba no sólo en el arte y en las inscripciones sino también en la etiqueta de la corte. Cuando el monarca se hallaba en su trono, éste se mantenía inaccesible e invisible incluso para los más altos cortesanos. Entre el rey y su séquito se suspendía una cortina que lo ocultaba de las miradas. Este cortinaje se hallaba

<sup>58</sup> Cumont 1987: 139-140 y Huart y Delaporte 1957: 341. Para ver los textos sasánidas en detalle Zaehner 1983.

<sup>59</sup> Ver por ejemplo, el Papiro de Ani, que se halla en el Museo Británico, en Spencer 1984: fig. 19.

<sup>60</sup> Donde por supuesto, el juez es Cristo y no ya Mitra.

<sup>61</sup> Para ver los ejemplos mencionados Focillon 1965: 175 y 185; Bedoya 1986: 52 y 63; Abate 1983: 15, 19 y 43 y Abate 1984: 113.

a diez codos del rey y a diez de la fila ocupada por la clase más alta del reino. La guardia de esta cortina era confiada a un hijo de caballero que tenía el título de *khurram-bach* (“sé alegre”). Incluso cuando el soberano recibía a sus favoritos en la intimidad, el hijo del noble hacía que un servidor subiera a la parte más elevada del palacio y anunciara, con voz potente, “vigilad vuestro lenguaje, pues hoy estáis en presencia del rey”<sup>62</sup>. El trono se hallaba en el fondo de la sala y, al descorrerse la cortina, aparecía el rey magníficamente vestido, sentado en su trono, con la pesada tiara guarnecida de perlas y piedras preciosas sobre su cabeza. Sin embargo y para aligerar el gran peso que debía tener, ésta se hallaba suspendida del techo por una cadena<sup>63</sup>.

Es interesante ver el relato de Teofilacto (siglo VI d.C.) que visitó la corte de Ormazd IV: “La tiara era de oro y adornada de piedras preciosas esparciendo cegadores reflejos por los carbunclos incrustados y encuadrada en una hilera de perlas que brillaban sobre el tocado, mezclando sus matices ondulantes con el bello resplandor de las esmeraldas, en forma que la mirada quedaba petrificada, en una admiración insaciable. Llevaba un pantalón recamado de oro tejido a mano y de gran valor en conjunto, su vestidura mostraba toda la fastuosidad que exigía el gusto por la ostentación”<sup>64</sup>. Esta etiqueta cortesana, el concepto de la inaccesibilidad y distanciamiento sacro del soberano así como la separación por medio de una cortina entre el espacio sacro (el emperador) y el profano (el resto de la corte) y el tipo de diadema y piedras preciosas, será asimilado y reproducido por la corte imperial bizantina. El emperador romano Diocleciano (284-305 d.C.) introdujo la *adoratio* en su corte, que no era ni más ni menos que la *proskinesis* persa<sup>65</sup>, esto es, el arrodillarse ante la presencia del soberano. En lugar de vestir la púrpura clásica de los emperadores romanos, este monarca utilizaba ropajes de seda, recamados en oro, y las sandalias tenían piedras preciosas y perlas engastadas; sobre la cabeza portaba la diadema, una cinta blanca cubierta de perlas. El acceso a la persona del emperador se hizo cada vez más difícil: un ejército de funcionarios, servidores y oficiales hacían las veces de barrera

<sup>62</sup> Huart y Delaporte 1957: 311.

<sup>63</sup> Huart y Delaporte 1957: 312.

<sup>64</sup> Huart y Delaporte 1957: 310.

<sup>65</sup> Piganiol 1981: 415.

infranqueable. El título que se le daba a Diocleciano era el de *dominus* y se realizaban sacrificios ante sus estatuas, invocándolo como *numen imperatoris*, un término de difícil conceptualización<sup>66</sup>.

El culto imperial poseía todos los elementos de una religión: santuarios, ritos, fiestas litúrgicas, vestiduras, himnos, oraciones, imágenes y hasta una iconografía especial. La liturgia eclesiástica no sólo no modeló a la imperial sino que, por el contrario, la imperial influyó sobre la eclesiástica: en todo su aparato externo, la solemnidad de sus ritos y la magnificencia de las vestiduras<sup>67</sup>. Así, por ejemplo, los cirios y el incienso eran de uso frecuente en las ceremonias imperiales romanas; sin embargo entre los primitivos cristianos, estos elementos fueron prohibidos por considerárselos paganos, hasta que recién a fines del siglo IV d.C., el incienso y los cirios entraron en el templo, imitando la liturgia palatina. De igual modo, los trajes de ceremonia que llevaban el emperador y sus cortesanos tenían carácter de vestiduras litúrgicas: su forma y color variaban según las festividades. Esto mismo pasó a la Iglesia y ha llegado, aunque bastante modificado, hasta nuestros días<sup>68</sup>. La organización de la corte y la burocracia, comenzada por Diocleciano y reforzada por Constantino y sus sucesores, tuvo, como modelo ideológico, la concepción cortesana de la soberanía irania, especialmente la de los partos y la de los sasánidas<sup>69</sup>. El primer artículo del código de etiqueta de la corte constantiniana, era la obligación del silencio religioso en presencia del emperador: de ahí que las asambleas de dignatarios convocadas por el soberano comenzaran a recibir el nombre de *silentia*. Otro elemento, de origen persa, que tomó esta corte, era la costumbre de cubrir las manos con el manto, al recibir del emperador insignias o títulos. Esta costumbre, existente ya bajo los aqueménidas, significaba que el contacto de las manos de un simple mortal implicaba la profanación de la sagrada persona del soberano. Este uso pasó a la liturgia eclesiástica, de la cual existen numerosos testimonios iconográficos<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Burckhardt 1982: 45-47.

<sup>67</sup> Brehier 1956: 65.

<sup>68</sup> Brehier 1956: 65-66.

<sup>69</sup> Bianchi Bandinelli 1970: 80.

<sup>70</sup> Por ejemplo, el mosaico del presbiterio de la iglesia de San Vital en Ravena, donde aparece el emperador Justiniano y parte de su séquito con una mano cubierta frente a lo sagrado. Bedoya 1986: 23.

Veamos, por último, cómo el arte parto influyó en algunos aspectos del arte imperial romano. Uno de los ejemplos proviene del norte de África, de Leptis Magna, y corresponde al arco triunfal de los Severos, donde aparece representado el emperador Septimio Severo (197-211 d.C.) junto a sus dos hijos Geta y Caracalla (211-217 d.C.) (Figura 20). Aparecen aquí estos tres personajes, conmemorando su llegada al trono imperial, luego de haber vencido a los otros pretendientes, Pescenio Níger y Albino. Lo que llama la atención a primera vista es la frontalidad de la escena. Si comparamos esta representación de cuádrigas con otras anteriores, como la del arco de Tito (Figura 21), vemos que el arte romano se atrevía, como máximo, a representar la imagen de tres cuartos de perfil. Una primera pista para esta forma iconográfica la encontramos en las divinidades que aparecen representadas en la caja del carro: Cibeles, Hércules-Melkart y Venus-Astarté, todas ellas de origen oriental<sup>71</sup>. Recordemos los relieves de Palmira (Figuras 14 y 15), donde las divinidades aparecen representadas de forma similar a la de los Severos, pero si Septimio Severo había nacido en Leptis Magna, cabe preguntarse cómo llegó el arte palmireno a influirlo: quizás la clave se encuentre en que su esposa, Julia Domna, pertenecía a la familia sacerdotal de la ciudad de Emesa, en Siria, cerca de Palmira.

Las tradiciones culturales de los partos arsácidas, como ya habíamos visto, se habían irradiado no sólo por el antiguo imperio aqueménida sino también por toda la zona siria: Palmira es un claro ejemplo de esto y el caso de Emesa podría considerarse del mismo modo. Incluso el aspecto y el gesto de Septimio Severo nos recuerda en un todo el de la tríada divina palmirena (Figura 15). Vemos aquí, entonces, sobre la base del arte romano, la influencia de la iconografía frontal oriental (parta) así como de sus divinidades.

El sucesor de Septimio Severo, su hijo Caracalla, tuvo una especial actitud hacia el culto solar, utilizando el epíteto solar de “invicto” e incluso se lo llamó “soberano solar invicto”<sup>72</sup>. De la unión de esta concepción solar y divina en la persona de este soberano, tenemos un excelente ejemplo

<sup>71</sup> Bianchi Bandinelli 1970: 271.

<sup>72</sup> Altheim 1966: 44.

iconográfico, esta vez hallado en Egipto<sup>73</sup> (Figura 22). Se trata de un relieve, esculpido en piedra caliza, que aún mantiene algunos de los colores originales, particularmente en la figura del emperador: piel roja, ropaje azul y rojo, cabello negro y corona amarilla. Se trata de una combinación de motivos helénicos y egipcios y está datado, probablemente, del período Severo Temprano. Este relieve pertenece a cierto tipo de emblemas, de carácter cuasi religioso, utilizado por las unidades militares del ejército romano. La figura poderosa de un emperador entronizado domina toda la composición: en su mano derecha porta, como símbolo de poder político-militar, una lanza. Los rayos y el nimbo que salen de su cabeza son los símbolos del sol o Helios, con quien los emperadores romanos se identificaban, particularmente desde el siglo III d.C., cuando los atributos solares eran utilizados para dar una imagen de invencibilidad. Es probable que sea Caracalla el que aparezca aquí representado, en toda su gloria<sup>74</sup>.

Esta imagen es verdaderamente interesante porque une varios elementos de origen occidental y oriental: la postura mayestática pertenece al mundo helénico pues es la imagen del Zeus olímpico; el nimbo solar radiado hace referencia a las divinidades solares orientales, como el ejemplo de Antíoco (Figura 11) y la Tríada Palmirena (Figura 15) y que después será utilizado aún por los emperadores cristianos, y en las representaciones de Cristo (Figura 17). Además, se aprecian otras cuestiones interesantes en esta imagen que hacen a nuestro tema específico: la frontalidad absoluta del grabado, la presencia de muchos arqueros, seguramente de Siria, el camello que sostiene uno de ellos y los calzones largos que usan. Todo apunta a un más que probable origen iranio pero a través de la tradición artística palmirena o emesana. El posible origen de esta pieza puede ser El Cairo o Saqqara.

<sup>73</sup> Para apreciar la influencia de Egipto y Mesopotamia sobre el Mediterráneo Oriental y Occidental, véase Paysás 1997: Epílogo y Paysás 2003: 31-41.

<sup>74</sup> Weitzmann 1979: 69-70. Existe un único e interesante ejemplo de retrato imperial contemporáneo, el llamado "Tondo de los Severos", pintado sobre madera con témpera y proveniente también de Egipto y que representa a toda la familia de los Severos: la cara de Geta se halla borrada debido a la *damnatio memoriae* realizada por su hermano Caracalla. Ver Walker 2000: 22.

En resumen, hemos visto desfilar por estas páginas a muchas de las tradiciones culturales de los pueblos de la meseta iraní, que desde comienzos del primer milenio a.C., se sucedieron de manera ininterrumpida hasta la llegada del Islam: escitas, cimerios, medos, persas aqueménidas, partos arsácidas y persas sasánidas. Este legado cultural, manifestado tanto en la frontalidad y solarización de las imágenes divinas que se evidenciará luego en la liturgia palatina imperial romana (pagana y cristiana) y en la eclesiástica cristiana, así como en las influencias metafísicas mazdeas que llegaron al judaísmo y al cristianismo, no traspuso sólo las fronteras geográficas iraníes en la misma antigüedad sino que atravesó, también, las temporales, donde aún podemos verlo en la iconografía de los hermosos ábsides paleocristianos y en las inquietantes figuras de los tímpanos medievales.



**BIBLIOGRAFÍA**

- ABATE, F. ET ALII. 1983. *El Gótico en Francia, Inglaterra y España*, Colección Arte en el Mundo, Historia Universal del Arte, tomo 36, Buenos Aires, Viscontea.
1984. *De Giotto al Gótico Internacional*, Colección Arte en el Mundo, Historia Universal del Arte, tomo 23, Buenos Aires, Viscontea.
- ALTHEIM, F. 1966. *El dios invicto*, Buenos Aires, Eudeba.
- BECKWITH, J. 1965 [1964]. *El Primer Arte Medieval*, México, Hermes.
- BEDOYA, J.M. ET ALII. 1986. *El arte cristiano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BIANCHI BANDINELLI, R. 1970. *Rome. La fin de l'Art Antique*, París, Gallimard.
- BREHIER, L. 1956 [1948]. *Las instituciones del Imperio Bizantino*, México, Uteha.
- BURCKHARDT, J. 1988 [1982]. *Del paganismo al cristianismo. La época de Constantino el Grande*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CUMONT, F. 1987 [1905]. *Las religiones orientales y el paganismo*, Madrid, Akal.
- FOCILLON, H. 1965 [1938]. *Le Moyen Age Gothique*, París, Le Livre de Poche.
- GHIRSHMAN, R. 1962. *Irán. Partos y Sasánidas*, Madrid, Aguilar.
1964. *Persia. Protoiranios. Medos. Aqueménidas*, Madrid, Aguilar.
- 1978 [1954]. *Iran. From the Earliest Times to the Islamic Conquest*, Hardmondsworth, Penguin Books.
- GOWING, L. 2001. *Historia del Arte, Arte etrusco, romano y celta*, Barcelona, Folio.
- GRABAR, A. 1966. *Le Premier Art Chrétien*, París, Gallimard.
- HUART, C. y DELAPORTE, L. 1957 [1943]. *El Irán antiguo y la civilización irania*, México, Uteha.
- MANZI, O. 1985. *La influencia de la Antigüedad en el arte cristiano: la "Maiestas"*, Buenos Aires, OPFyL.
- PAYSÁS, J. M. 1993. "Influencias orientales en un tema iconográfico altomedieval: la majestad regia". En: *Temas Medievales* 3, pp. 223-255.
1997. "El sol y la luna en la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo". En: *Temas Medievales* 7, pp. 179-201.

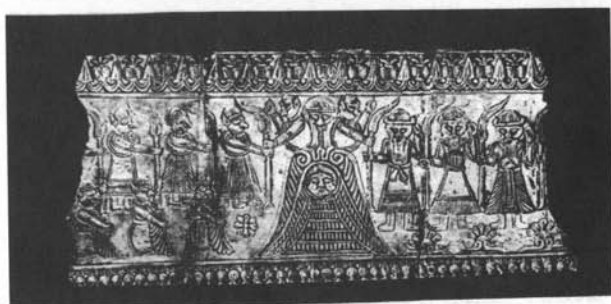
1997. *El Mundo del Cercano Oriente*, Vol. II, Buenos Aires, Docencia, Epílogo.
1999. “Símbolos cósmicos y cristológicos en la iglesia de Quintanilla de las Viñas”. En: *Cuadernos de Historia de España* LXXV, pp.17-41.
2003. “Influencias orientales y egipcias en el arte de Creta: la diosa del Templo “A” de Prinias”. En: *Aegyptus Antiqua* 11, pp. 31-42.
- PIGANIOL, A. 1981 [1949]. *Historia de Roma*, Buenos Aires, Eudeba.
- PORADA, E., ET ALII. 1962. *The Art of Ancient Iran. Preislamic Cultures*, New York, Crown Publishers.
- RINGGREN, H. 1973 [1969]. “La religión de la antigua Siria”. En: *Historia Religionum. Manual de Historia de las Religiones*, Madrid, Cristiandad, Tomo I, pp.197-223.
- SPENCER, A. J. 1984 [1982]. *Death in Ancient Egypt*, Aylesbury, Penguin Books.
- TALBOT RICE, D. 1968. *Byzantine Art*, London, Penguin Books.
- TURCAN, R. 2001 [1996]. *Los cultos orientales en el mundo romano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VON GALL, H. 1988. “Das Felsgrab von Qizqapan. Ein Denkmal aus dem eimfeld der achämenidischen königsstrasse”. En: *Bagdader Mitteilungen* 19, pp. 557-582.
- WALKER, S., (ed.). 2000 [1997]. *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*, London, The British Museum/The Metropolitan Museum of Art.
- WEITZMANN, K. 1979. *Age of spirituality*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- ZAEHNER, R. C. 1983 [1975]. *Las doctrinas de los magos. Introducción al zoroastrismo*, Buenos Aires, Lidiun.

**LÁMINAS**

- Figura 1: Mapa de Persia Meda y Aqueménida- Ghirshman 1964: 446.
- Figura 2: Placa de Plata del Luristán-Ghirshman 1962: 8, fig. 11.
- Figura 3: Alfileres de Disco del Luristán - Ghirshman 1964: 49, fig. 57-58.
- Figura 4: Vaso de Bronce del Luristán - Ghirshman 1978: fig. 9.
- Figura 5: Tumba de Kizkapán- Dibujo- Ghirshman 1964: 88, fig. 115.
- Figura 6: Tumba de Savakand - Ghirshman 1964: 89, fig. 117.
- Figura 7: Príncipe Aqueménida – Persépolis -Ghirshman 1962: 26, fig. 34(B).
- Figura 8: Moneda de Mitridates I (verso y reverso)- Ghirshman 1962: 114, fig. 135-136.
- Figura 9: Moneda de Fraates V (verso y reverso) -Ghirshman 1962: 114, fig. 142-143.
- Figura 10: Moneda de Vologeso III (verso y reverso)- Ghirshman 1962: 115, fig. 151-152.
- Figura 11: Antíoco de Comagene y Apolo-Mitra- Ghirshman 1962: 67, fig. 80.
- Figura 12: Estatua de Asur-Bel - Ghirshman 1962: 0, fig. 1.
- Figura 13: Mapa de Persia Parta y Sasánida - Ghirshman 1964: XVIII.
- Figura 14: Tríada Palmireno: Malak, Júpiter-Hadad y Genneas - Ghirshman 1962: 9, fig.13.
- Figura 15: Tríada de Baalshamin, Aglibol y Malakbel - Ghirshman 1962: 71-72, fig. 84.
- Figura 16: Relieve de Zenobia – Palmira – Dibujo del autor.
- Figura 17: Cristo – Evangeliario de Godescalco -Beckwith 1964: 32, fig. 22.
- Figura 18: Bichapur – Relieve de Sapor II - Ghirshman 1962: 184, fig. 225.
- Figura 19: Copa de Cosroes I - Ghirshman 1962: 304, fig. 301.
- Figura 20: Arco Triunfal de Septimio Severo – Leptis Magna - Bianchi Bandinelli 1970: 271, fig. 248.
- Figura 21: Arco Triunfal de Tito – Cuádriga Triunfal - Gowing 2001: 32.
- Figura 22: Relieve de Caracalla (Egipto) - Weitzmann 1979: 69.



*Figura 1*



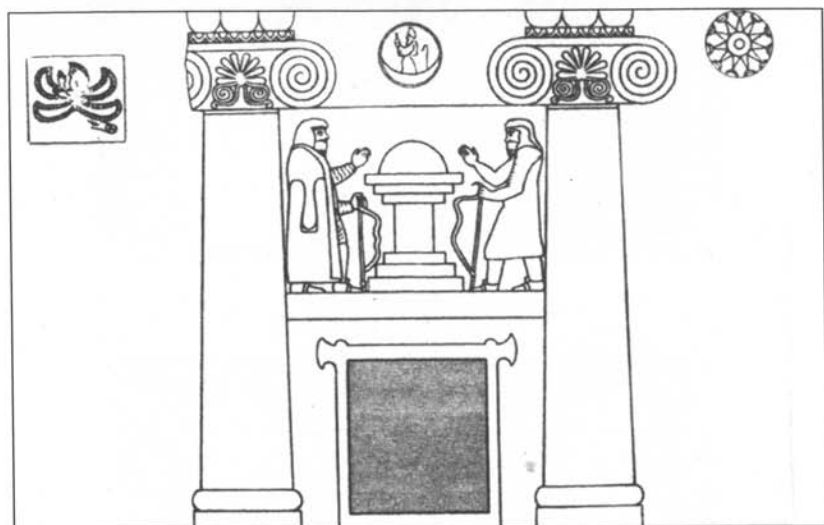
*Figura 2*



*Figura 3*



*Figura 4*



*Figura 5*



*Figura 6*



*Figura 7*



*Figura 8*



*Figura 9*



*Figura 10*



*Figura 11*



*Figura 12*

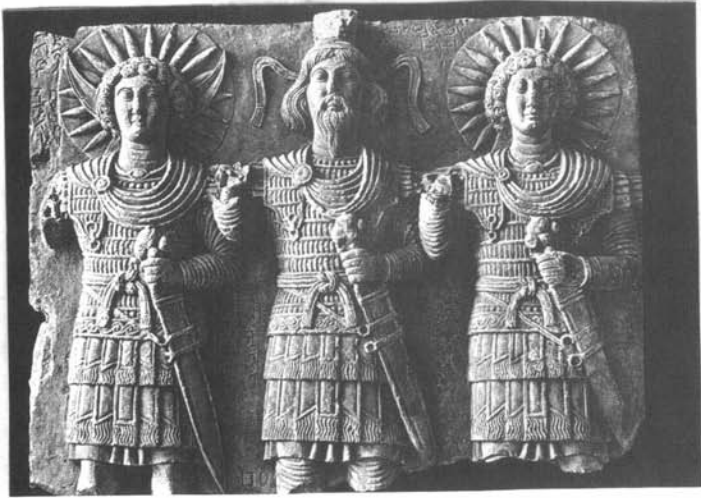


Figura 13



Figura 14





*Figura 15*



*Figura 16*



*Figura 17*



*Figura 18*



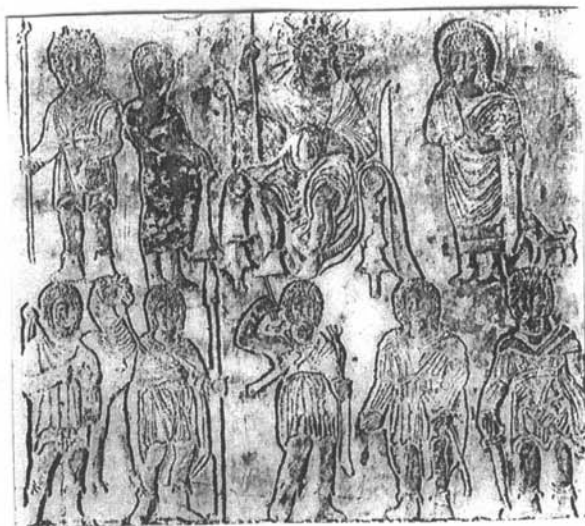
*Figura 19*



*Figura 20*



*Figura 21*



*Figura 22*