

PERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS CLÁSICAS EN EL MEDIEVO CRISTIANO Y MUSULMÁN. LA IDEOLOGÍA DE LAS PUERTAS Y ARCOS TRIUNFALES

Isaac Sastre de Diego*

RESUMEN: *El arco de triunfo romano se convirtió desde Augusto en uno de los mejores soportes arquitectónicos en el que representar iconográficamente la nueva ideología imperial. Aunque en la Antigüedad Tardía y en el Altomedievo se vive una situación política y religiosa muy distinta, los valores que encerraba esta forma pervivieron y es posible encontrarlos en las manifestaciones artísticas de estos periodos.*

RASSUNTO: *L'arco onorifico romano diventò con Augusto uno dei migliori esempi architettonici per la rappresentazione iconografica della nuova ideologia imperiale. Anche se nella Tardoantichità e nell'Altomedioevo la situazione politica e religiosa sembra totalmente diversa, i valori semantici di questa struttura si ritrovano nelle manifestazioni artistiche tardoantiche e altomedievali.*

En su obra sobre la génesis del arte cristiano *Le premier art chrétien (200-395)*, A. Grabar dedicaba un pequeño apartado al estudio del "arte triunfal" de los emperadores romanos¹ en el que ponía de relieve la influencia que tuvo este tema en las representaciones materiales de la divinidad cristiana como *maiestas* y también como Cristo resucitado, triunfante². Se trata de una iconografía totalmente pagana cuyos orígenes son fácilmente rastreables en el arte helenístico y en el de los pueblos prerromanos del Mediterráneo. Es un ejemplo más de cómo el avance y consolidación definitiva del cristianismo en la sociedad romana en torno a la segunda mitad del siglo IV d.C. y el siglo V d.C. no supuso una ruptura radical con las manifestaciones culturales anteriores, que eran las conocidas, propias y tradicionales de estos nuevos fieles, sino que

* Este trabajo, cuyo núcleo argumental pertenece a una comunicación realizada en las "III Jornadas de Historia Medieval" organizadas por la Universidad Autónoma de Madrid en 2001, se ha llevado a cabo en el marco de una beca predoctoral I3P del CSIC, adscrita al Instituto de Arqueología – Mérida. Agradezco a la Dra. T. Tortosa las correcciones y opiniones realizadas sobre este trabajo, que han contribuido a mejorarlo.

1. GRABAR, A., 1966: *Le premier art chrétien (200-395)*, pp. 4-7 y 193-208. La idea de que la arquitectura y la plástica cristiana del siglo IV d.C. es deudora del mundo clásico-helenístico ya había sido señalada anteriormente por Bidez (1930), A. Alföldi (1952) o Krautheimer (1965) entre otros.

2. Eusebio de Cesarea se refería a Cristo en los siguientes términos: "Soberano *basileus* del universo, Supremo Legislador, siempre victorioso" (*Historia Ecclesiae*, 10, 4, 6).

siguieron siendo empleadas y reutilizadas bajo el tamiz de la nueva religión. El filtro del cristianismo modificó el sentido religioso, de culto del lenguaje clásico, pero, en muchas ocasiones y sobre todo en los primeros tiempos, la base iconográfica era la misma y el concepto de trasfondo también.

Por los mismos años de la obra de Grabar, R. Krautheimer escribía su *Early Christian and Byzantine Architecture*. En ella, el gran especialista de la arquitectura paleocristiana explicaba cómo la antigua religión oficial romana, cuyo culto, público y obligatorio, aseguraba el bienestar del imperio gracias a la presencia y protección del emperador, era la única que utilizaba para la construcción y decoración de sus templos el lenguaje clásico-helenístico, mientras que las religiones minoritarias empleaban fórmulas más modestas y particulares³. El cristianismo, que surgió y vivió como una religión minoritaria durante los tres primeros siglos de su existencia, al convertirse en religión del Estado y, por tanto, sustituir en todas sus dimensiones los antiguos cultos paganos, también "suplantó" sus códigos oficiales de representación y plasmación material. A partir de Constantino, pero sobre todo en el último tercio del siglo IV d.C., fue adquiriendo el lenguaje constructivo y artístico de la tradición clásica. Así, las basílicas de reunión de los fieles, edificadas según las tipologías y los cánones de la arquitectura pública romana (concretamente de las basílicas o salas de audiencias), se fueron convirtiendo en los nuevos edificios emblemáticos y monumentales de las ciudades, verdaderos hitos topográficos y urbanísticos para sus ciudadanos y los visitantes que a ellas acudían –como fueron las basílicas martiriales de San Pedro del Vaticano y de San Pablo Extramuros en Roma, la basílica ambrosiana de Milán o en Hispania la basílica de Santa Eulalia en Mérida, ya del siglo V⁴–.

Con sus estudios, Grabar y Krautheimer evidenciaron la fuente artística y cultural de la que bebió el primer arte cristiano, que no fue otra que la clásica-helenística, como resulta lógico por otra parte. Respecto al plano ideológico, en esa asimilación cristiana de temas iconográficos fue fundamental el tipo de representación de la figura imperial, nuevamente a partir de Constantino. El culto a la casa imperial, y en especial al emperador, se convirtió tempranamente en el eje central de la religión oficial romana mediante, entre otras formas, la vinculación del emperador con el *sol invictus*, que tuvo un especial desarrollo en el bajo imperio. Durante los primeros siglos del cristianismo hubiera sido imposible relacionar a Cristo con la figura imperial y sus símbolos de "poder divino", ni tampoco, por tanto, con sus representaciones iconográficas. Fue con Constantino cuando se empezó a establecer una relación directa entre el poder político y la divinidad cristiana que influirá decisivamente en el tipo de representaciones elegidas para los temas más importantes del cristianismo. Aunque esa vinculación no se consolida definitivamente hasta las últimas décadas de la cuarta centuria, con él la asociación Iglesia-Estado irá tomando cuerpo y dará lugar, una vez que la doctrina católica se erige como la ortodoxa entre las demás, al llamado "cesaropapismo", una manera de entender el mundo, el gobierno y la sociedad que triunfará en los posteriores reinos cristianos altomedievales, así como en el entonces

3. KRAUTHEIMER, R., 1986, pp. 7-9.

4. Sobre el importante rol que tienen estas basílicas en sus respectivas ciudades ver KRAUTHEIMER, R., 1987; para la basílica de Santa Eulalia, el estudio más completo es el realizado por P. Mateos: *La basílica de Santa Eulalia de Mérida*, 1999.

vigente Imperio Romano de Oriente⁵. Todo esto repercutirá en el tipo de creaciones materiales que se hagan de la nueva realidad política y religiosa, que, como se ha visto, recoge directamente la herencia cultural clásica. Krautheimer definió muy bien cómo el propio Constantino, tradicionalmente visto como el primer gran gobernador cristiano, se consideraba ante todo un emperador romano⁶, y tenía como una de sus prioridades la de cumplir fielmente con todas las funciones que conllevaba su cargo, como es la atención a la curia senatorial y la representación oficial de su figura ante el pueblo, con la importante carga ideológica que ello conllevaba. Aquí entraba en juego la creación de todo tipo de imágenes dentro de los esquemas y soportes clásicos que componían un programa iconográfico "oficial" bien definido y ya configurado desde el siglo I a.C.: estatuas en mármol y bronce, a veces con los atributos del *sol invictus*, inscripciones, monedas y medallas acuñadas con su efigie en las que ya aparecen ciertos motivos de filiación cristiana dentro de una composición iconográfica propiamente romana⁷, incluso un imponente arco triunfal a los pies del Palatino que conmemoraba las victorias del gran emperador, guiado ahora por la protección divina del dios de los cristianos pero con dos paganas *nikei* flanqueando el vano triunfal. Precisamente, uno de los temas iconográficos del paganismo que tuvo más éxito entre los nuevos ideólogos cristianos fue el de la Victoria, especialmente su significado, el triunfo entendido como la máxima aspiración en vida no sólo del emperador, sino también del nuevo ciudadano, que, guiado por su fe, pretende convertirse en un "atleta" de Cristo, a imagen de los nuevos héroes de la sociedad, los mártires, quienes vencieron a la muerte terrena y alcanzaron el deseado reino de los cielos al lado de su Dios. Pero ¿De dónde arranca esta iconografía claramente pagana y por qué pudo pervivir con cierto éxito en época tardoantigua?

5. Aunque el cristianismo todavía no era la religión oficial y los cultos paganos seguían teniendo preponderancia, los pasos que dio Constantino en el acercamiento de la casa imperial a la nueva religión legalizada fueron muy significativos y tomados por los ideólogos cristianos de la época como ejemplos de acción sobre los que basar las futuras relaciones de la Iglesia con el Estado. Así, la interpretación que hizo Eusebio de Cesarea (*Vita Constantini*, I, II) de la construcción de la catedral de San Juan de Letrán como un *exvoto* personal de Constantino en agradecimiento a Cristo por haberle concedido la victoria sobre sus enemigos políticos contribuirá en gran medida a fortalecer ese pensamiento que dará lugar al cesaropapismo (ver KRAUTHEIMER, R., 1987, 19). Pero donde mejor se plasma la nueva ideología es en los antiguos concilios de la Iglesia, especialmente en los llamados ecuménicos. En un reciente trabajo, R. Teja pone de manifiesto como en estas reuniones, además de configurarse las normativas por las que se regirán las instituciones eclesíásticas, se plasma el papel principal que adquiere la figura del gobernante como salvaguarda del Imperio y de su religión gracias a su función de cabeza política y civil de la Iglesia, al ser gobernante, al igual que sucederá con el obispo, por la gracia divina (TEJA, R., 1999, 13, 17 y 19).

6. KRAUTHEIMER, R., 1987, 36-7.

7. Muy interesante es el reverso de una moneda conservada en la Biblioteca Nacional de París, en la que se representa "la Apoteosis de Constantino", guiando una cuádriga que asciende y con un brazo levantado hacia una mano (representación anicónica de Dios) que baja de los cielos para recogerle. En una medalla también de Constantino conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, vuelve a aparecer la mano de Dios que emerge del cielo esta vez para coronar al emperador con una corona de laurel. La composición en la que aparece Constantino, en el centro flanqueado por personajes que posiblemente sean miembros de su familia y con los atributos de poder, sigue siendo claramente clásica y pagana, cristianizada ahora por el elemento de la mano. Muy pocos años antes, su antecesor Diocleciano se hacía representar en las monedas con la misma temática, sólo que él recibía el poder de Júpiter a través de una Victoria Alada sobre el globo (SAN VICENTE, J. I., 2002, 25). Es una iconografía que se empleará durante toda la Antigüedad Tardía y tendrá plena vigencia entre los monarcas carolingios.

Cuando Augusto ascendió al gobierno de Roma, entre los años 31 y 27 a.C., una de las primeras obras que llevó a cabo fue la conclusión e inauguración de la Curia del Senado, cuya restauración había comenzado César tras el derribo de la antigua sede. Se encontraba en un punto estratégico entre el antiguo foro –junto al *Comitium* y frente al *Lapis Niger*, uno de los espacios más sagrados de la ciudad– y el nuevo conjunto forense de César⁸. Era sin duda uno de los edificios del estado políticamente más importantes y con mayor carga simbólica para el pueblo de Roma. En el interior, Augusto decidió colocar como imagen de fondo que presidiera todas las reuniones senatoriales la estatua de la *nike* o Victoria alada (fig. 1 y 2), una antigua escultura griega que mandó traer expresamente para la ocasión y que perduró allí varios siglos. ¿Por qué la elección de la personificación de una victoria como tema central de tan importante edificio para Roma?



Fig. 1: Moneda augustea con la representación de la Curia en el anverso y de la *nike* en el reverso. Fotografía P. Zanker, 2002



Fig. 2: Copia de una estatua de *nike* de época altoimperial. Museo de la Civiltà de Roma. La estatua en bronce de la Curia debió ser muy similar a ésta. Fotografía I. Sastre de Diego

8. COARELLI, F., 1974; COARELLI, F., 1984.

Entre los pueblos prerromanos del Mediterráneo –también en las primeras civilizaciones del Próximo Oriente– existían ciertos códigos iconográficos muy bien fijados que se podrían denominar “estándares” a la hora de representar la intercesión del mundo de los dioses en la tierra y su relación con los hombres. Solían ser animales alados con carácter *psicopompo*, normalmente caballos o leones, pero también personificaciones de alguna divinidad, que acompañaban a sólo unos pocos privilegiados de la sociedad, los reyes, príncipes y aristócratas que ostentaban la primacía de sus pueblos. Les guiaban en sus triunfos en vida y en sus apoteosis finales antes de entrar en el más allá. Particularmente expresivas resultan las composiciones de las placas etruscas halladas en los palacios de Murlo o Acquarossa, estudiadas en su día por M. Torelli⁹. En el mundo griego y helenístico tuvo un destacado protagonismo la personificación de la victoria a través de lo que se llama *nike* o divinidad femenina alada. Esta iconografía pasó a Roma, quien la recogió con toda su significación. La Victoria alada no sólo simbolizaba el triunfo militar o personal, sino que también suponía la capacidad de mediación de quien la poseía con el mundo divino. Por ello aparece muchas veces representada descendiendo del cielo en el acto de entregar la corona de laurel al general victorioso. Su carga ideológica es tan grande que llegará un momento en el que sólo se podrán representar con ella los miembros de la familia imperial tras su extendido uso entre los generales durante la República. En este sentido, tremendamente elocuentes resultan las palabras de Plutarco al describir la celebración del triunfo de Cecilio Metelo sobre Sertorio en Hispania: “Él permitió que se le pusieran coronas, participó en banquetes soberbios, bebió investido de la *toga triumphalis*, en tanto que representaciones de la Victoria descendían hacia él por medio de sofisticadas construcciones y le ofrecían coronas y trofeos dorados, al tiempo que coros de niños y mujeres entonaban himnos de victoria”¹⁰.

Augusto, que tras años difíciles de guerras civiles había conseguido acabar con el “caos” precedente al nuevo imperio y devolver la paz a Roma, decidió que no había mejor manera de honrar la protección y ayuda recibida de los dioses que colocar una estatua de la *nike* en el lugar donde se tomaban las decisiones con las que se gobernaba a los ciudadanos, al pueblo romano. El motivo por el que se elige este tema y no otro se nos muestra ahora más claro: con la Victoria alada se consiguen reflejar algunos de los valores principales a los que aspira un buen gobernante en la Antigüedad. Augusto verá en ella una manera de manifestar la nueva ideología con la que quiere impregnar su gobierno; es lo que J. Gagé y G. Picard definieron como “teología de la victoria”¹¹. El flamante emperador desarrollará un completo programa iconológico propagandístico, que ha sido estudiado en profundidad por P. Zanker¹², basado en buena parte en la mitología grecorromana y en el que la figura de la *nike* encaja perfectamente. Se trata de una iconografía en la que confluyen algunas de las características que conforman las virtudes imperiales: el triunfo militar y la *pietas*,

9. TORELLI, M., 1985.

10. Plut, *Sert*, 22. Recogido de: ZANKER, P., 2002, 27.

11. GAGÉ, J., 1933, 1-43; PICARD, G. Ch., 1960, 232 ss.

12. ZANKER, P., 2002, 71-6; 128 ss. Durante el triunvirato, Augusto promocionó su vinculación directa con el dios Apolo, unida a la protección del Sol y otros astros desde su nacimiento, cuando apareció una serie de señales en el cielo cuyos auspicios auguraban que él sería el futuro gobernador de una nueva era. Esta imagen fue difundida por los literatos de la época y exaltada por sus partidarios.

unas virtudes tradicionalmente asociadas a los grandes personajes de Roma –especialmente cónsules y generales– y ahora exclusivas del emperador. Para Augusto era fundamental honrar a los antepasados –las *mores maiorum*–, sea en lo personal, sea como máximo representante del pueblo. Gracias a las tradiciones y a los grandes personajes de su historia –algunos de ellos de origen mítico como Eneas, a quien se trata de asociar la familia julio-claudia–, Roma se había convertido en el centro del mundo y rendir culto a su memoria era algo necesario y obligatorio para el bienestar y el progreso del Imperio. Por el cuidado de esta *pietas* debía velar directamente el emperador, quien, además, con su actitud tenía que fomentar la realización y el mantenimiento de sus correspondientes cultos. Más aun, él era el único con capacidad para interceder con las divinidades y garantizar en el futuro la grandeza de Roma, la *salus imperii*; el emperador era una especie de mortal tocado por los dioses, lo que le hacía diferente a los demás y le convertía en un elegido, por tanto, para guiarles y gobernarles con justicia; su propio nombre, *Augustus*, un título honorífico designado tras la restitución de la *res publica*¹³, viene a significar eso. Y la sólo imagen de la *nike* resumía perfectamente todos estos valores en los que se cimentaba la nueva ideología imperial. Según Zanker la estatua instalada en la Curia “se identificaba como su diosa personal de la Victoria”¹⁴. Su imagen empezó a ser representada de forma sistemática, tanto en los nuevos monumentos como en monedas y otros objetos menores, pero siempre asociada a la figura de Augusto, que, gracias a la constante difusión de estos mensajes a través de las imágenes elegidas, consiguió que el pueblo terminara identificando su triunfo y ascenso con la protección divina, la paz del Imperio y el comienzo de una época dorada, el *Saeculum Aureum*.

Aunque el origen de la Victoria alada sea griego y se represente en multitud de lugares y objetos, el soporte material al que mejor se va a adecuar esta iconografía será el arco triunfal, una creación arquitectónica propiamente romana. Si bien es cierto que la existencia del arco honorífico se puede retrotraer a la época republicana, fue en la primera fase imperial cuando su uso se sistematizó como monumento oficial, con unos elementos decorativos y epigráficos determinados¹⁵. M. Pensa, en su estudio sobre el origen del arco de triunfo, señala que este monumento sólo aparece representado en las monedas a partir de Augusto, conmemorando las victorias de Azio y la restitución pártica de las insignias perdidas por Craso¹⁶. En algunas de ellas ya está presente la *nike* entre las figuras representadas, por lo que es muy posible que en los monumentos originales también apareciera esculpida¹⁷. En Copenhague se conserva un fragmento de placa con esta iconografía (fig. 3) perteneciente seguramente al arco de Augusto que celebraba la victoria de Azio, construido en el año 29 a.C. en un lugar significativo del foro romano, junto al templo del Divo Julio. También en el arco de Tito, erigido seguramente por Domiciano para conmemorar la victoria judaica del 71 d.C. y la posterior divinización de su antecesor, aparece la *nike*, además de en las enjutas del arco, en uno de los paneles laterales del interior coronando al emperador

13. ZANKER, P., 2002, 55.

14. ZANKER, P., 2002, 105.

15. MANSUELLI, G.: “*Fornix e Arcus*”, en VV.AA., 1979, 15-7.

16. PENSA, M.: “Genesi e sviluppo dell’arco onorario nella documentazione numismatica”, en VV.AA., 1979, 20.

17. GUALANDI, G.: “L’apparato figurativo negli archi augustei”, en VV.AA., 1979, 110-1.



Fig. 3: Fragmento de relieve con representación de *nike* perteneciente a uno de los arcos de época augustea del foro romano. Carlsberg Glyptotek de Copenhague. Fotografía S. De Maria, 1988; original Unione 11284

triumfante que guía una cuádriga junto a las personificaciones de *Virtus* y *Honos* y alegorías del pueblo de Roma; mientras que en el trasdós se muestra la apoteosis de Tito, elevado por un águila en medio de una bóveda decorada con casotenes que algunos autores han interpretado como la recreación del cosmos (fig. 4). Se trata de una iconografía claramente alusiva a esa “teología de la Victoria” antes mencionada. Sin embargo, los mejores ejemplos conservados de arcos triunfales como soportes de este mensaje ideológico pertenecen a la época de Septimio Severo. Tanto los arcos romanos del foro boario y del foro principal, situado en éste a escasos metros de la Curia (fig. 5), como el de la entrada a la ciudad africana de *Leptis Magna*, tienen un envol-



Fig. 4: Detalle de los casetones del arco de Tito con la representación de su apoteosis en el centro. Fotografía I. Sastre de Diego

torio decorativo con una importante y organizada carga semántica que en su mayoría estaba ya codificada en tiempos de Augusto. Lo que importa aquí es cómo se dispone cada una de figuras utilizadas. En el arco del foro romano, que conmemoraba su victoria sobre los partos del año 70 d.C., en la clave del vano central aparecen dos imágenes del dios de la guerra, Marte, flanqueado por dos Victorias aladas con trofeos que a la vez se encuentran sobre las personificaciones de las cuatro estaciones, además de divinidades fluviales¹⁸. Completan la composición representaciones en la base del arco de soldados romanos con prisioneros partos, mientras que coronaba todo el conjunto una cuádriga dorada de bronce comandada por Septimio Severo y Caracalla. Con esta decoración se ha reflejado toda una concepción jerárquica del orden cósmico, donde la figura imperial ejerce una función vital de relación entre el mundo terrenal, representado en la zona inferior del arco, y los dioses, colocados en lo alto, que le favorecen y permiten la prosperidad de su pueblo; ésta a su vez queda simbolizada por las figuras alegóricas intermedias, consideradas por S. De María como la “tradizionale simbologia dell’*aeternitas* del potere imperiale, sempre rinnovato, e

18. COARELLI, F., 1974, 78.



Fig. 5: Arco de Septimio Severo en el foro romano. Detrás la Curia senatorial.
Fotografía I. Sastre de Diego

della *felicitas temporum*"¹⁹. La propia inscripción del monumento viene a confirmar esta teoría: "Por haber salvado el estado y ampliado el dominio del pueblo romano y por sus insignes virtudes, en la patria y en el exterior". Misma ideología mostraba la iconografía del arco de entrada al foro boario, donde *virtus* militar y *pietas* religiosa formaban la base de un nuevo "siglo feliz", gracias a la protección y victorias militares del emperador.

Se trata, por tanto, de una estrecha asociación entre soporte y mensaje, entre continente y contenido, perfectamente definida y que suele emplearse de forma más numerosa y rica en momentos históricos de necesidad de legitimación dinástica y, en consecuencia, de proganda ideológica. Así sucedía en su época de sistematización, con Augusto, al igual que con la dinastía flavia y ahora con la severa. Las tres tienen en común que pertenecen a momentos de reafirmación de poder, de renovación social

19. DE MARIA, S., 1988, 181.

y política y de comienzo de una nueva era, en principio más próspera y pacífica, para el imperio. Por eso, los siguientes momentos en que se documenta un mayor y más elaborado empleo del arco triunfal, ya en el bajo imperio, pertenecerán también a situaciones históricas parecidas: la tetrarquía y la subida al trono de Constantino.

Especialmente interesante resulta el arco triunfal de éste último (fig. 6); ubicado junto al Anfiteatro Flavio, fue mandado levantar por el Senado en el año 315 d.C. con la siguiente inscripción conmemorativa: "Al emperador (...) el Senado y el pueblo romano, después de que por la inspiración de la divinidad y por la grandeza de su espíritu con su ejército vengó al Estado de un tirano (...) dedican este arco insigne por sus triunfos"²⁰. Salvo la ambigua frase de la inscripción alusiva a la divinidad, todo el arco responde a los esquemas clásicos-paganos. La decoración, en la que evidentemente no falta la Victoria alada, se mueve en los términos establecidos por los anteriores arcos, especialmente por el de Septimio Severo, con varias figuras alegóricas y dioses del panteón pagano. Incluso aquí la Victoria aparece coronando a la personificación de Roma, en una relación directa que indica la protección divina a la que está acogida la todavía gran capital del imperio. El posible cristianismo del emperador sólo



Fig. 6: Maqueta del arco de Constantino situado junto al Anfiteatro Flavio. Museo de la Civiltà de Roma. Fotografía: I. Sastre de Diego

20. Traducido de COARELLI, F., 1974, 180-1.

queda bosquejado en la ambigua fórmula "inspiración de la divinidad" con la que se alude a la protección divina de Constantino. De todas formas, su posterior imagen de primer emperador cristiano, que tan bien van a propagar los escritores y hombres de la Iglesia, hará que todas sus producciones sean vistas bajo una óptica cristiana y que, como ya se dijo, sea considerado ejemplo de inspiración en el futuro, tanto como modelo de buen gobernante como para el tipo de creaciones artísticas a utilizar.

Para S. de María, tras Constantino se produce un empobrecimiento "semántico" de este tipo de monumentos²¹. No obstante, existen ejemplos de arcos triunfales hasta probablemente la segunda mitad del siglo V d.C.²², en pleno auge del cristianismo, aunque a día de hoy es muy difícil conocer hasta qué punto mantenían el programa decorativo tradicional y, si en él, todavía tenía cabida la Victoria alada. La nueva realidad social y religiosa del imperio hace pensar en que la iconografía que pudieron presentar estos monumentos era muy limitada, carente de todo guiño hacia el paganismo y, especialmente, hacia el culto casi divino que en ellos se rendía implícitamente al emperador. Sin embargo, debía resultar muy difícil de controlar que el pueblo no terminara asociando esta forma a unas ideas que durante todo el imperio se habían conseguido fijar tan bien por este medio. Un ejemplo de lo peligroso que todavía resultaba el antiguo imaginario pagano para la religión cristiana lo encontramos en las postrimerías del siglo IV d.C. y curiosamente tiene que ver con la iconografía de la *nike*. La famosa Victoria que Augusto colocara en la Curia (fig. 3) fue objeto de importantes controversias políticas y religiosas que provocaron incluso serias amenazas del obispo San Ambrosio de Milán, el hombre más importante de la Iglesia de su tiempo, a la familia imperial²³.

Durante toda la segunda mitad del siglo IV d.C. la estatua había sido quitada de su sitio preferencial en la Curia y recolocada sucesivamente en función del signo religioso de cada emperador. En tiempos de Valentiniano II no se encontraba en la Curia y el Senado, decidido a que el nuevo emperador escuchara las razones por las que tan importante imagen debía ser restituida, envió a Milán, la sede entonces de la corte, una embajada encabezada por Símaco, perteneciente a una de las familias senatoriales más importantes de Roma. El discurso de Símaco es precioso, de estilo muy clásico y lleno de alegorías que aluden al pasado glorioso de Roma. Él mismo habló ante el emperador como si fuera la personificación de Roma la que hablase, toda su carga emocional se dirigía a enfatizar lo fundamental que suponía rendir culto a los antepasados y a aquellos valores que habían llevado a Roma a ser *caput mundi*, es decir, la antigua *pietas* y los grandes triunfos militares del pasado que simbolizaba la Victoria. Ambrosio, enterado de la audacia y de las peticiones de los senadores romanos, no dudó en intervenir e inmediatamente comunicó al emperador su total rechazo a las demandas de la embajada, llegando incluso a amenazar a Valentiniano con la excomunión y la prohibición a su familia de poder acceder a cualquier iglesia. El obispo milanés sabía lo que había significado y lo que todavía podía represen-

21. DE MARÍA, S., 1988, 203.

22. El último ejemplo de arco triunfal conocido en Roma se refiere al llamado "arco de Portogallo" en la vía Lata. Ver DE MARÍA, 1988, 220, 324-5.

23. A esta polémica se refiere en sus escritos Prudencio, concretamente en su *Contra Symmacum* (1981, 367-480), donde hace un largo discurso contra el paganismo. Recientemente, la colección gredos ha publicado las *Cartas* de Símaco. Sobre esta disputa ver PIJOAN, J.: *Historia Universal*, 1957.

tar entre los no cristianos la imagen de la *nike*. No se volverá a saber nada de la estatua después de esta polémica. La Victoria acaba en un triste final y, con ella, las pretensiones de los pocos senadores de Roma y sus familias aún paganas de recuperar el protagonismo social y político a través de sus tradiciones. Seguro que el episodio de la Victoria estuvo muy presente en las mentes de los obispos y personajes que acudieron al Concilio de Tesalónica de 380 y al de 392, donde se declaró ilegal el paganismo, convirtiéndose el cristianismo en la única religión del imperio.

El siglo V d.C. es ya un siglo plenamente cristiano, tanto en su mentalidad, como en sus manifestaciones artísticas. Sin embargo, la fuerza y presencia que todavía tenía la cultura clásica impide que se pase página con la rapidez que hubieran deseado los padres de la Iglesia. El cristianismo terminará por “reciclar” muchos de los motivos del paganismo por dos razones: una es la meramente práctica, éste es el lenguaje que conocen las gentes, con el que se han expresado durante siglos y es natural acudir a él aunque la intenciones del mensaje hayan cambiado. La otra, paralela a la anterior, supone una “pequeña derrota” para la nueva religión oficial del Estado. Durante estas décadas la Iglesia se va dando cuenta de las dificultades que entraña eliminar todo rastro del paganismo en la conciencia del pueblo, acostumbrado a que éste impregne todos los aspectos de su vida, pública y privada. Por ello, decidirá asumir muchos de estos elementos y tratar de presentarlos cristianizados ante la sociedad. Resume muy bien esta postura la carta escrita en el año 597 por Gregorio Magno al abad Melitón sobre las actuaciones contra los “lugares sagrados” paganos del obispo de los anglos Agustín, en la que le recomienda no destruir los templos ni cualquier señal de culto pagano, y, en cambio, sí sustituirlos por nuevas construcciones cristianas dedicadas a algún santo o mártir local o cuya fama haya trascendido en el lugar²⁴. El léxico clásico será retomado por la Iglesia para mostrar la nueva ideología, en la que la representación de Dios y de Cristo sustituye a la de los emperadores entronizados y a la de los antiguos dioses paganos. El papel simbólico de la Victoria alada es ahora ocupado por los arcángeles, que también aparecen flanqueando a la divinidad –igual que hacían las *nikei*– en multitud de imágenes. Su función de intercesores entre el mundo divino y el humano permanece intacta, aunque ahora otorgan la palma del martirio, y no una corona de laureles, como símbolo del triunfo.

También el soporte material, el arco de triunfo, pervivirá pero no siempre de una manera tan evidente. Desprendido de todo ese ropaje pagano, la forma constructiva, especialmente en su composición de triple vano con el central más ancho, se empleará en la arquitectura tardoantigua y altomedieval cómo elemento señalizador del punto central del edificio. Este es el esquema de los *iconostasis* de las iglesias, que separan real y simbólicamente a los fieles –dimensión terrena– de los clérigos –dimensión divina; o lo que es lo mismo, el recinto de los laicos del sacro *sancta sanctorum*, donde Cristo se hace presente y al que sólo pueden acceder los sacerdotes consagrados a Dios. Aunque se da más en Oriente, un destacado ejemplo de esta tipología se encuentra en la Península Ibérica, en la iglesia regia asturiana de San Julián de los Prados (fig. 7 y 8), mandada construir por el rey Alfonso II a inicios del siglo IX. Su iconostasio le recuerda a I. Bango al arco de triunfo romano de Medina-

24. Un comentario a esta carta en CABALLERO, SÁNCHEZ, 1990, 433. También en ÍÑIGUEZ, J.A.: *El altar cristiano. I. De los orígenes a Carlomagno (s.II-año 800)*, 1978, p. 303.



Fig. 7: Interior de la iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. Fotografía I. Bango, 2001



Fig. 8: Iconostasio de separación de la cabecera de la iglesia de Santa Cristina en Pola de Lena, Asturias. Fotografía I. Bango, 2001

celi (Soria)²⁵. Este mismo autor interpretó la decoración pictórica del interior de la iglesia como la representación anicónica de la ciudad celeste presidida por la cruz, símbolo velado de Dios, que está encima del arco central del iconostasio. El programa iconográfico estaría promovido por una *elite* cultural relacionada con la formación monacal del propio monarca²⁶.

Aunque ha cambiado el aparato iconográfico, los mensajes no son muy distintos de los que emanaban de la arquitectura oficial y triunfal romana. Y es que incluso en esta época, ochocientos años después de que se configurase el simbolismo que encerraba un arco de triunfo, todavía existía una minoría, poderosa y culta, que conocía y utilizaba los valores del antiguo lenguaje clásico. En pleno renacimiento carolingio, los emperadores francos del nuevo Sacro Imperio Romano retomarán muchos de los ideales y de las formas de la Antigüedad aunque ahora, claro está, cristianizadas (fig. 10). En torno al año 828, Eginardo donará un relicario a la iglesia de San Servatius de Maastricht con la forma de un arco de triunfo (fig. 9). El frente principal se divide en tres cuerpos: en el primero, ocupado por las jambas, aparecen soldados con la cabeza nimbada que bien pueden representar a miembros de la familia imperial; en el segundo cuerpo aparecen imágenes clipeatas del tetramorfos ocupando las enjutas del arco. Son San Juan y San Mateo, ambos alados, y a sus lados la correspondiente imagen antropomorfa del evangelista en actitud de escribir, mientras que encima de la clave del arco hay un crismón, símbolo de la divina Trinidad; en el tercer cuerpo dos ángeles flanquean la inscripción conmemorativa: *Ad Tropaeum aeternae victoriae svstinendvm Einhardvs peccator hunc arcvm ponere ac Deo dedicare cvravit*. Corona el arco, en vez de una cuádriga triunfante, un altar macizo, símbolo del sacrificio de Cristo y, por tanto, de su resurrección y victoria. Si bien es notorio el carácter cristiano de este *exvoto*, la organización de las figuras resulta muy similar a la disposición iconográfica de los arcos romanos, siendo mayor la presencia divina sobre la humana según se va ascendiendo en altura, a la vez que queda patente la relación de jerarquía y de protección del mundo divino sobre el terrenal; incluso la inscripción, con una clara alusión a la victoria, se ubica en el mismo lugar que ocupaba en los antiguos arcos honoríficos. En la zona donde se representaban las Victorias ahora encontramos ángeles y evangelistas, que escriben, inspirados por Dios, los libros del Nuevo Testamento, modelo de vida para el pueblo. No obstante, esta vía tan directa de utilización del lenguaje clásico no fue la más usual, y su capacidad de realización e interpretación sólo estaba al alcance de unos pocos privilegiados capaces de conocer y descifrar los niveles más profundos de las imágenes representadas en los edificios y objetos cristianos. Es lo que se ha llamado "exégesis bíblica", donde todavía estaba latente el componente mitológico y pagano. La pervivencia tanto de la forma de arco triunfal como del léxico semántico a él asociado en la arquitectura y arte cristiano altomedieval normalmente no era tan evidente y se limitaba a un reflejo lejano, casi inconsciente de lo que significaba remarcar jerárquicamente el espacio principal del templo cristiano. Pero lo importante es saber que todavía en pleno altomedioevo existía en ciertos ambientes culturales el conocimiento de lo que un arco de triunfo romano com-

25. BANGO, I., 1989, 48. Otro ejemplo asturiano de iconostasio como elemento separador de la zona sagrada es el de la iglesia de Santa Cristina de Lena, construida durante el reinado de Ordoño I en la segunda mitad del siglo IX.

26. BANGO, I., 1989, 50.

prendía y significaba y que en la conciencia cultural, voluntaria o involuntariamente, se empleaban los mismos mecanismos fijados en la Antigüedad Clásica para representar la relación entre lo divino y lo humano. Ese será el significado de muchas de las portadas de las iglesias románicas y de las futuras catedrales góticas, que separarán simbólicamente la ciudad terrenal de la ciudad celeste, la nueva Jerusalén idealizada en



Fig. 9: Maqueta del relicario de Eginardo con forma de relicario.
Biblioteca Nacional de París. Fotografía I. Bango, 1989

el interior del edificio, cuyo paso está protegido por la justicia divina de Dios, tema muchas veces representado en la puerta principal de entrada al templo²⁷.

En conclusión, se puede decir que se documenta una pervivencia cultural en el mundo cristiano tardoantiguo y altomedieval, ya sea consciente o inconscientemente, de ciertos valores clásicos –que también encierran elementos paganos– asociados a determinados marcos arquitectónicos propios del mundo clásico. Pero ¿Esta simbología pudo trasvasarse también a la otra gran religión y cultura de la Edad Media? ¿Es posible rastrear su significado en las manifestaciones materiales del Islam?



Fig. 10: Miniatura del *Sacramentario* de Enrique II en el que aparece el emperador siendo coronado por Dios. Bayerische Staatsbibliothec, Munich. Fotografía I. Bango, 1989

27. Son numerosísimas las portadas románicas decoradas con motivos del Apocalipsis y el Juicio Final, donde se representa la salvación de los justos y la condena de los pecadores; también aparecen temas del Antiguo Testamento en los que se pone de relieve la intercesión divina a favor de los creyentes. Un ejemplo

El Islam, en los primeros momentos de su expansión, al entrar en contacto con las culturas persa sasánida y bizantina –heredera directa y continuadora de la tradición clásica grecorromana–, asimiló rápidamente y con fuerza sus respectivas experiencias culturales, sobre todo la de esta última en los territorios que fue conquistando a lo largo de la cuenca mediterránea. La primera capital del califato omeya, Damasco, fue un foco de irradiación de lo romano-oriental en todos los sentidos. Las primeras construcciones de la dinastía omeya –como la gran mezquita de Damasco o la Cúpula de la Roca– se pueden considerar obras perfectamente clásicas en su estilo y decoración.

Cuando el Islam, bajo la dinastía abbasí, giró hacia Oriente, encontrando y conociendo otras formas culturales si cabe más cercanas a sus propias tradiciones, había pasado más de un siglo de su contacto con las artes y el pensamiento bizantino²⁸, y eso es un importante poso que quedará para el futuro. En este sentido, es posible documentar ciertas similitudes en el uso del significado de un arco o puerta triunfal. Aunque la forma sea muy lejana a la de los arcos imperiales romanos, el concepto de monumentalización del acceso principal a una plaza o a un edificio recoge el mismo espíritu que transmitía un arco honorífico romano. En la fachada del patio de honor del palacio de Uhaydir –en el actual Iraq–, construido en el siglo VIII, la entrada se remarca del resto del porticado mediante el realzado en altura de los tres arcos que conforman el acceso, siendo además los dos laterales bastante más estrechos que el resto y que, por supuesto, el central, donde se enfatiza el eje axial; todo esto daba al conjunto la misma sensación que produce un arco triunfal romano. No obstante, también está muy presente la otra gran cultura de la que bebe el primer Islam. El esquema del palacio y de muchas de las fórmulas empleadas en él son de origen sasánida, como sucederá en multitud de conjuntos palaciegos y construcciones abbasidas. Muchas de estas tradiciones que retomarán los califas de Bagdad tienen especial relación con la representación del poder, un poder imbuido de la esfera de lo sobrenatural, propio de la cultura persa. Se trata, en ese sentido, de una concepción muy cercana al espíritu de las creaciones romanas y bizantinas aquí estudiadas. Así, lo que en la zona arábiga se puede considerar un préstamo a medio camino entre lo bizantino y lo persa, lo encontramos también utilizado sistemáticamente en los accesos monumentales de los edificios musulmanes más importantes del norte de África –como la mezquita de

muy ilustrativo es el tímpano de la basílica de San Isidoro de León, de principios del siglo XII, que está decorado con el Sacrificio de Isaac en la parte inferior, mientras que encima dos ángeles portan un nimbo con un cordero místico que lleva una cruz, representación anicónica de Cristo y del Apocalipsis. Creo que es un hecho relevante el que esta basílica fuera panteón regio.

28. Fue muy importante el descubrimiento de la filosofía y del pensamiento clásico, sobre todo griego y helenístico, entre los primeros estudiosos musulmanes. Su conocimiento llegó probablemente a través de los eruditos cristianos que vivían en territorio islámico –principalmente en la zona siria– y que llevaron a cabo el fundamental papel de traducir al árabe muchas de las obras antiguas, no sólo de filosofía, sino también de matemáticas, astronomía, botánica y, posiblemente, también manuales de construcción que no se han conservado. El pensamiento helenístico influyó de forma directa en el mundo abbasida, significativamente en su concepción teológica del cosmos y del orden, que se terminó plasmando en la política oficial del califato. Al respecto, son interesantes las siguientes palabras: “En este periodo tuvo lugar por primera vez, especialmente en las ciudades, un encuentro extraordinariamente vivo y fecundo de recíproca transmisión de cultura entre árabes y *mawali*, como eran llamados los súbditos extranjeros, ya fueran bizantinos, persas, arameos, coptos o de cualquier otro origen (...) Fueron dinámicos focos de arte y de pensamiento como Bagdad, Alepo, El Cairo y Córdoba (...) Pocas veces en la historia se ha verificado una circulación tan intensa de hombres, de ideas y de mercancías” (VV.AA., 1998, 72).

Qayrwan (fig. 11 y 12) o el acceso al ribat de Susa, ambos en Túnez-, en los que el peso de la tradición romana está mucho más presente, y no sólo por la cantidad de materiales de esta época reutilizados en sus muros y columnas.

Más difícil sin embargo resulta saber si, además del empleo de la forma como signo de monumentalización, también pervivió en alguna medida el valor semántico del arco de triunfo, esto es, su dimensión iconológica que le acompañaba gracias a ese complejo y rico programa decorativo, antes estudiado, en el que se mostraba la concepción jerárquica del orden que regía el destino del Imperio Romano a través de esa relación entre dioses y gobernantes, y que hemos visto como, con las modificaciones pertinentes y más veladamente, sobrevivió entre los reinos cristianos. A primera vista, la marcada tendencia hacia el aniconismo del arte islámico hace pensar



Fig. 11: Puerta de entrada a la mezquita de Kairwan, Túnez. Fotografía I. Sastre de Diego



Fig. 12: Puerta de entrada a la medina de Kairwan. Presenta triple vano, el central bastante más ancho. Fotografía I. Sastre de Diego

que en su cultura este mensaje no tuvo cabida. No obstante, en el arte califal oficial también se aludía a una jerarquía del mundo, pero para su representación no se empleaban ni alegorías, ni personificaciones de ningún tipo, prohibidas en los *hadi*-*zes* de su religión, sino todo tipo de formas geométricas y vegetales, símbolos del cielo y de la naturaleza respectivamente, cuyo orden garantizaba el califa guiado por Alá, como anteriormente habían hecho el emperador romano o el *basileus* bizantino. Es decir, el mensaje ideológico, en realidad inherente a todo reino o imperio desde sus propios orígenes, existe, continúa; pero es necesario cambiar la óptica clásica por otro lenguaje iconográfico para encontrarlo y entenderlo.

Aunque muy tardío, ya de plena Baja Edad Media, en la Península Ibérica se conserva el que probablemente sea uno de los ejemplos más claros de la pervivencia en la cultura islámica –en este caso andalusí– de un tipo de programa ideológico propagandístico asombrosamente semejante al que se pretendía mostrar en los arcos de triunfo romanos: la Alhambra de Granada.

Cuando O. Grabar estudió el conjunto palatino-defensivo de la Alhambra²⁹, estableció como una de sus conclusiones la importante influencia que este monumento tenía de la Antigüedad clásica y bizantina en su concepción de residencia áulica³⁰. Pero no sólo desde el punto de vista formal. En la Alhambra multitud de detalles, de decoraciones y de composiciones arquitectónicas están pensadas expresamente para transmitir al visitante la imagen del sultán como elegido y protegido de Alá, a la manera de los emperadores de la Antigüedad y en un marco arquitectónico que pretende evocar el paraíso en unas ocasiones y el cosmos en otras³¹. La solución al aniconismo propio del Islam y a la consecuente carencia de imágenes figuradas que pudieran mostrar de manera más clara al espectador esta ideología se suple mediante las inscripciones poéticas que decoran las paredes de muchas de las estancias. En uno de estos poemas, que se encuentra en la Sala de las Dos Hermanas, los versos se refieren a la especial relación entre el gobernante y el cosmos en los siguientes términos:

“Las Pléyades le sirven de amuleto; la brisa le defiende con su magia. Sin par luce una cúpula brillante (...) Rendido le da Géminis la mano; viene con ella a conversar la Luna. Incrustarse los astros allí quieren, sin más girar en la celeste rueda (...) no es maravilla que los astros yerren y el señalado límite traspasen, para servir a mi señor dispuestos, que quien sirve al glorioso, gloria alcanza. El pórtico es tan bello, que el palacio con la celeste bóveda compite (...) ¡Cuántos arcos se elevan en su cima, sobre las columnas por la luz ornadas, como esferas celestes que voltean sobre el pilar luciente de la aurora! (...) (Entre la victoria y yo existe la más noble relación; se trata realmente de identidad)”³².

La riqueza retórica y alegórica de estos poemas compensaba la ausencia de imágenes esculpidas. Otros versos conservados en distintas zonas del palacio resaltan también la función del sultán como elegido de Alá y la protección que recibe de éste para el bienestar de sus súbditos. En el siguiente fragmento, la personificación de la Alhambra exalta su condición de *unicum* tocado por la bendición del Dios:

“Desde mí recibes la salutación que por la mañana y por la tarde te dirigen bocas de bendición, de felicidad, de dicha y de amistad íntima (...) Y si existen los signos zodiacales en su cielo, en mí se encuentra el sol de la nobleza. Me vistió mi señor, el favorecido de Dios, Yúsuf, con una vestidura de esplendor y de gloria, cual ninguna vestidura. Y me eligió para ser el solio del reino; ayude a su excelsitud el Señor del trono y solio divino”³³.

29. GRABAR, O., 1981: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*.

30. GRABAR, O., 1981, 123 y 129. Pero el texto más importante al respecto es el siguiente: “He tratado de demostrar que el patrocinador y los constructores de la Alhambra trataron de reproducir cúpulas celestes giratorias, ambientes paradisíacos y otros motivos pertenecientes a un arte de príncipes con raíces preislámicas en la Antigüedad Clásica y en el antiguo Oriente (...) La Alhambra se presenta casi como una especie de resumen de todas las tradiciones de la arquitectura regia que se desarrolló a partir de Jorsabad o, por lo menos, desde los palacios imperiales de Roma (...) todas las tradiciones medievales eran herederas de la misma síntesis helenístico-romana de los propósitos artísticos y de las ideas de las regiones mediterránea y oriental, incluso cuando sus formas eran diametralmente diferentes. (...)”, pp. 206-7.

31. GRABAR, O., 1981, 143-5.

32. Traducción de E. García Gómez en *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, 1943. Recogido a su vez de GRABAR, O., 1981, 145-6.

33. Traducción de A. Almagro Cárdenas en *Guía de Granada*, 1892, pp. 53-4. Recogido de GRABAR, O., 1981, 143.

Este otro alude a la victoria de Muhammad V sobre Algeciras:

“(...) Y has conquistado Algeciras con la fuerza de las espada, abriendo una puerta que se hallaba desconocida a nuestra victoria (...) Tú te has elevado sobre el horizonte de tu trono con clemencia, para disipar las tinieblas de la tiranía. Has asegurado hasta las ramas del soplo del viento y has llenado de pavor a las estrellas en el interior de los cielos”³⁴.

El juego de luces, del agua de las fuentes y las ornamentaciones vegetales hacían el resto para lograr recrear el ambiente deseado. Y así, se consigue transmitir una especie de “teología de la victoria” y del poder a lo musulmán pero de características prácticamente idénticas a las que Augusto o cualquiera de los emperadores romanos anteriormente citados establecieron más de mil años antes. El triunfo militar y la piedad hacia el Dios protector aparecen de nuevo como elementos característicos y propios de los sultanes. Se repiten por tanto las tres ideas que estaban perfectamente fijadas en la iconografía de los arcos triunfales romanos: el gobernante es un ser “ungido” por su Dios, que además le protege como general victorioso en la guerra, lo que permite que el pueblo pueda vivir en paz, prosperidad y justicia. O. Grabar incluso comentaba las peculiaridades que presenta la Puerta del Vino, construida por Muhammad V sin que tuviera, al parecer, ninguna función defensiva y con una inscripción que contiene los primeros versos coránicos de la azora de la Victoria. Por todo ello, Grabar pensaba que pudo concebirse como una puerta triunfal. Para el investigador francés, está clara la intención de este acceso, así como de toda la zona de nuevos pabellones que mandó levantar Muhammad V, en los que se pretende celebrar los triunfos militares del nuevo gobernante, además de su vuelta al trono en 1362³⁵. Curiosamente, se trata de un momento político crítico del reino nazarí, de superación de cierta inestabilidad y de necesidad de legitimar el nuevo orden establecido, situación que nos resulta tremendamente cercana a las ya analizadas durante el Imperio Romano en las que se documentaba un mayor y más rico uso del arco triunfal. La cuestión que queda abierta es ¿Esta utilización de los mismos valores semánticos se hizo con consciencia de la herencia del pasado o es una elección puntual de un determinado gobernante cuyas soluciones arquitectónicas y decorativas empleadas pertenecen al inconsciente del milenario bagaje cultural del Mediterráneo?

Existe otro ejemplo conservado en la Alhambra que puede ser igual de significativo en el empleo de la misma simbología que la utilizada en la arquitectura triunfal romana. Se trata de una obra perteneciente a la época de Yusuf I, padre de Muhammad V. Es la llamada puerta de la Justicia o puerta de la Ley (fig. 13), uno de los accesos principales al conjunto palatino que se fecha por una inscripción situada en uno de sus muros en el año 1348. Su profundo vestíbulo ha hecho plantear a algunos especialistas la posibilidad de que en él se celebrara algún tipo de ceremonia, hipótesis mantenida por O. Grabar, para quien la existencia de otros elementos en dicha puerta apoyaría la teoría de la ritualidad del recinto³⁶. Entre esos elementos destacan

34. Traducción de A. Almagro Cárdenas en *op. cit.*, pp. 45-6. Recogido de GRABAR, O., 1981, 141.

35. GRABAR, O., 1981, 152-3.

36. GRABAR, O., 1981, 43. ver también SALAMEH, 2000, 319 ss. Este último autor piensa que se denominaba “Puerta de la Ley de Dios”, llamada así por la condición piadosa de Yusuf: “De modo que se podría pensar que todo lo que él mandó construir eran símbolos de su relación con Dios”, p. 321.

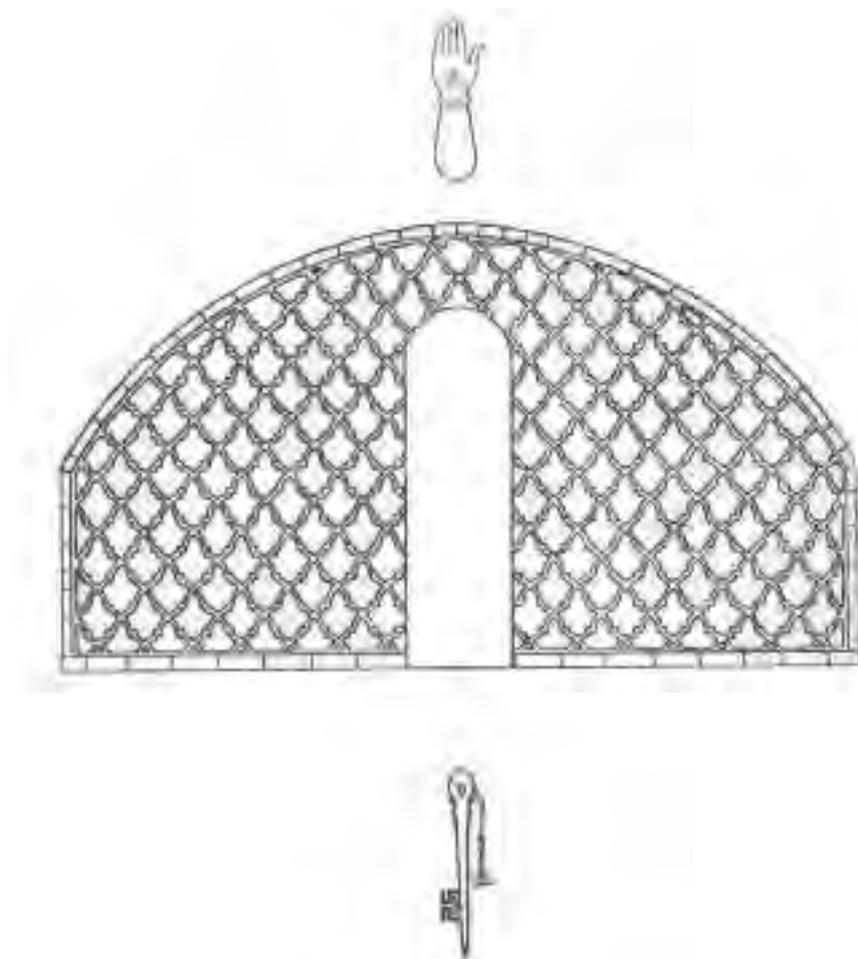


Fig. 13: Ilustración de los elementos simbólicos de la puerta de la Justicia de la Alhambra, Granada, según I. M. O. Salameh

la representación esculpida de una mano en la clave del arco, así como de una llave con un cordón en el interior del corredor. Además, también se ha escrito la profesión ritual de fe típica del Islam: "No hay más Dios que Dios y Mahoma es su profeta; no hay fuerza ni poder excepto en Dios". ¿Qué quieren decirnos todos estos símbolos? Se trata de una cuestión todavía poco clara entre los especialistas de arquitectura musulmana³⁷. Una posible interpretación surge si recordamos toda la tradición clásica que hemos recogido en este trabajo. En el Islam la mano es un símbolo profiláctico directamente vinculado a Alá; es la mano de Fátima, hija del profeta, que protege a los fieles. Se trata, por tanto, de una especie de representación de la intercesión de Dios –plano divino– en ayuda de los hombres piadosos –plano humano– por mediación, claro está, del sultán Yúfuf I, que fue quien colocó estas imágenes en una puerta

37. GRABAR, O., 1981, 43, 54 Y 100.

antigua. Por su parte, la llave, sobre todo en la cultura medieval, suele aparecer como la imagen simbólica de la ciudad. Muchos autores han visto en la Alhambra una especie de ciudad en miniatura³⁸ y no se puede olvidar que éste era uno de los accesos principales. ¿Y qué mejor lugar para simbolizar la protección divina de la ciudad, que a su vez es símbolo de todo el reino –en este caso el nazarí– que la puerta de entrada? Así, con una iconografía mucho más sencilla que la desplegada en la Antigüedad y respetando el aniconismo de su religión, en este monumento musulmán se consigue reflejar la misma ideología que soportaban los arcos de triunfo romano. No hay Victorias aladas, ni genios protectores, ni dioses vencedores, pero en una simple mano y en una llave se reúnen las mismas ideas. No vemos una *nike* coronando a la personificación de la ciudad de Roma como se mostraba en el arco de Constantino, pero a los ojos de los entendidos de época nazarí la puerta de la Justicia debía aparecer como la imagen de que Dios, por mediación del sultán, protegía directamente a su ciudad, que es lo mismo que decir a todo su reino y, por tanto, su propio destino.

FUENTES

EL CORÁN, traducción de J. Vernet.

EUSEBIO DE CESAREA, 2000: *Vita Constantini*, Gredos, Madrid.

PLUTARCO: *Sertorius*.

PRUDENCIO, A., 1981: *Obras Completas*. A cargo de I. Rodríguez y A. Ortega, B.A.C., Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ALFOLDI, A., 1952: *A Conflict of Ideas in the Late Fourth Century*, Oxford.

BANGO, I., 1989: *El prerrománico en Europa. De Carlomagno a los Ottones*, Historia del Arte historia 16, Madrid.

CABALLERO, L., SÁNCHEZ, J.C., 1990: "Reutilizaciones de material romano en edificios de culto cristiano", *Antigüedad y Cristianismo* VII, pp. 431-85.

COARELLI, F., 1974: *Guida Archeologica di Roma*, Roma.

DE MARIA, S., 1988: *Gli Archi Onorari di Roma e dell'Italia romana*, "L'Erma" di Bretschneider, Bibliotheca Archeologica 7, Roma.

DODDS, J. D., 1989: *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park y Londres.

DUBY, G., DAVAL, J.L. (ed.), 1991: *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*.

DURLIAT, M., 1971: *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid.

FEARS, J.R., 1982: "The theology of Victory a Rome", *ANRW* II 17, 2, pp. 827-948.

GAGÉ, J., 1933: "La théologie de la victoire impériale", *Rev. Hist.* 171, pp. 1-43.

GARCÍA, E., 1943: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Madrid.

—1996: *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid.

38. GRABAR, O., 1981, 97.

- GRABAR, A., 1966: *Le premier art chrétien (200-395)*, París; edición italiana 1991: *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milán.
- GRABAR, A., 2001: *Les origines de l'esthétique médiévale*, París.
- KRAUTHEIMER, R., 1965: *Early Christian and Byzantine Architecture*, Middlesex; edición italiana 1986: *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino.
- 1987: *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino.
- KUBACH, E., ELBERN, V.H., 1968: *L'Art de l'Empire au début du Moyen Age. Les arts carolingien et ottonien*, París.
- MENEGHINI, R; SANTANGELI VALENZANI, R; VOLPE, R, 1993: *Roma tra Antichità e Medioevo (V-VII secolo)*; Fratelli Palombi Editori. Roma.
- MOMIGLIANO, A. (ed.), 1963: *The Conflict between Paganism and Christianity*, Oxford.
- PICARD, C. Ch., 1960: "L'arc de Carpentras", *CRAI*.
- PIJOAN, J. (Coordinador), 1971: *Historia del Mundo*; Colección Salvat. Barcelona.
- SALAMEH, I. M.O., 2000: "Bab al-Sari'a", *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular*, vol. III, Porto, pp. 319-46.
- SAN VICENTE, J. I., 2002: *Moneda y propaganda política: de Diocleciano a Constantino, Anejos de Veleia 20*, Vitoria-Gasteiz.
- TEJA, R., 1999: *Los concilios en el Cristianismo Antiguo*, Biblioteca de las Religiones 4, Madrid.
- TORELLI, M., 1985: *L'arte degli Etruschi*, Roma-Bari.
- VV. AA., 1979: *Studi sull'arco onorario romano*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma.
- VV. AA., 1998: *Iraq en los siglos VIII-XIII. El apogeo de la cultura arábigo-musulmana*. Encuentro Ediciones.
- ZANKER, P., 2002: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.