

en sentido longitudinal, y llevan bordes de rayitas en sus contornos.

La utilización de Imdugud por los metalistas de Luristán demuestra que su conexión con Mesopotamia fue de larga duración. Imdugud apenas aparece en el arte asirio, y otros motivos fundamentales en las composiciones luristanas (como el del héroe entre dos animales rampantes) estaban igualmente en desuso en Mesopotamia hacia el siglo VII a. C. Su supervivencia en Luristán resultaría comprensible si la relación entre la metalurgia indígena y Mesopotamia hubiera sido larga, y de esto existen pruebas, como hemos visto (págs. 358 y ss., y nota 28). La novedad de los broncees representaría entonces la respuesta de una artesanía establecida a las demandas de los recién llegados jinetes arios. Lo poco que sabemos de su contexto arqueológico corrobora este punto de vista. Los broncees de Luristán han sido descubiertos, al parecer, en unión con aguamaniles de bronce de pico largo y ciertos tarros pintados que también han aparecido en la necrópolis B de Sialk, cerca de Kashan, muy al este de Luristán<sup>41</sup>. En el ajuar de las tumbas de Sialk había frenos de caballo sencillos, puñales no muy distintos de algunos encontrados en Luristán, adornos de bronce macizo y de hoja de bronce perforada e incisa, obviamente relacionados con algunos de los hallazgos de Luristán, aunque sin la cuidada decoración que hemos estado estudiando. No hay bridones decorados en los frenos de caballo, ni hay grandes alfileres, ni hachas o remates de vara con articulaciones zoomórficas. En resumen, la metalurgia del bronce de Luristán aparece como un cultivo local específico dentro de una provincia cultural de extensión mucho mayor. Con el establecimiento del imperio aqueménida, los mejores artesanos se concentraron allí donde residiera la corte, y el arte popular de Luristán quedó desplazado.

#### EL ARTE AQUEMÉNIDA

##### Introducción

Los medos, aliados con escitas y babilónicos, destruyeron Asiria, pero no extendieron su poder fuera de Irán. Ochenta años más tarde, los persas se apoderaron del imperio que hasta entonces había estado administrando Babilonia. Una tribu de jinetes, nómadas o seminómadas, asumió la dirección del mundo civilizado, y no destruyó la civilización, sino que la realizó.

Ello fue principalmente obra de un hombre: Ciro, de la familia de los aqueménidas, acaudilló a los persas, pero había iniciado su jefatura como vasallo de los medos (559 a. C.). Diez años después derrotó al jefe de los medos, Astiages. En 546 venció a Cresos de Lidia, en 539 a Nabónido de Babilonia. Murió en 529, y su sucesor, Cambises, conquistó Egipto en 525. Este rey era violento y desequilibrado, una excepción entre los descendientes de Aquemenes. Con Dario I (522-486 a. C.) el imperio retomó el camino emprendido por Ciro el Grande. Durante dos siglos, fue gobernado con eficacia, justicia y tolerancia.

La conquista decisiva había sido la de Babilonia. La dignidad de «Rey de Babilonia» —como la de emperador romano— conllevaba implicaciones que trascendían ampliamente el ámbito del poder político, y el caudillo persa, al asumirlo, se convertía en una figura simbólica cuyo significado derivaba de inmemoriales asociaciones. Ciro reconoció el peculiar prestigio del título nombrándose «Rey de Babilonia» en sus inscripciones, y residió en Babilonia con tanta frecuencia como en su país o en Ecbatana, capital de los medos, ahora amigos, y que servía de residencia de invierno a los aqueménidas. Dario I daba preferencia a los títulos persas, pero cuando se autodenomina «Rey de esta Tierra», capta un eco del aspecto religioso de la

monarquía babilónica, que Ciro reconoció expresamente llamándose a sí mismo, a la manera antigua, «Rey del Universo, Rey de los Cuatro Confines [v. gr. del Mundo]».

Mesopotamia había dado a su realeza un encuadramiento apropiado, pero las tradiciones indígenas de los persas ignoraban el arte monumental. Podemos reconocerles el gusto por lo bello y lo vistoso en las armas, los arreos para las caballerías, las alfombras, mantas y colgaduras, y los objetos de cuero. La arquitectura y la escultura aqueménidas fueron creadas para responder a la situación sin precedentes en que los persas se encontraron cuando su jefe ascendió al trono de Babilonia. Para lograr sus objetivos explotaron toda la variedad de artes y tradiciones de los pueblos de su imperio. Esto queda explícito en la inscripción dedicatoria que Dario I compuso para un edificio en Susa. Tras un preámbulo, el texto sigue<sup>42</sup>:

Un gran dios es Ahuramazda, que creó esta tierra... que hizo a Dario rey, un rey de muchos, un señor de muchos.

Yo soy Dario, gran rey, rey de reyes, rey de países, rey de esta tierra... que fue hecha por mí, todo esto por voluntad de Ahuramazda lo hice. Este es el palacio que en Susa erigi. De lejos se trajo su ornamentación. Profundamente se excavó la tierra hasta que la roca madre se alcanzó. Cuando la excavación estuvo hecha, se tendió el ripio, una parte a 40 ells de profundidad, la otra a 20 ells de profundidad. Sobre este ripio un palacio erigi.

Y excavar la tierra, y tender el ripio, y moldear el ladrillo, el pueblo de Babilonia lo hizo.

La madera de cedro, ésta —una montaña llamada Líbano— desde allí se trajo; el pueblo asirio, él lo trajo hasta Babilonia; desde Babilonia los carios y jonios la trajeron a Susa.

La madera de Yaka desde Gandara se trajo y desde Garmania.

El oro de Sardes y de Bactria se trajo, el que se usó aquí.

La piedra —lapislázuli y cornalina— que se usó aquí, ésta se trajo de Sogdiana.

La piedra —turquesa— ésta se trajo de Chorasnia, la que se usó aquí.

La plata y el cobre de Egipto se trajeron.

La ornamentación con que se adornó la pared, ésta se trajo de Jonia.

El marfil que se usó aquí, de Etiopía y de Sind y de Arachosia se trajo.

Los pilares de piedra que se usaron aquí —un lugar llamado Abiradush, en Uja— de allí se trajeron.

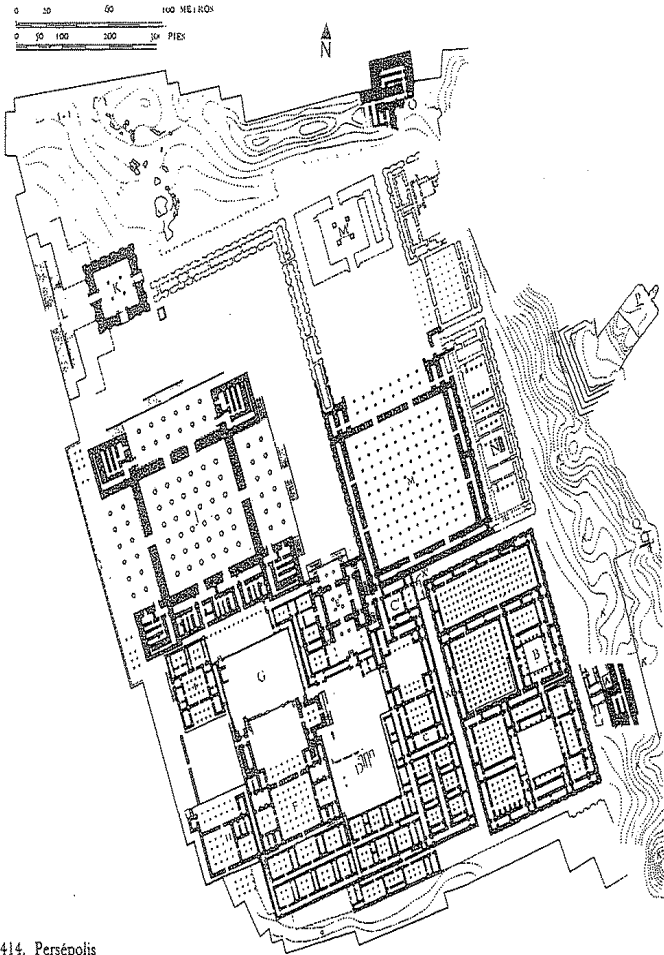
Los canteros que trabajaron la piedra, éstos fueron jonios y sardos. Los orfebres que trabajaron el oro, estos fueron medos y egipcios. Los hombres que trabajaron el *ishmatu*, éstos fueron sardos y egipcios. Los hombres que trabajaron el ladrillo cocido, éstos fueron babilónicos. Los hombres que adornaron la pared, éstos fueron medos y egipcios.

Dice Dario el rey: En Susa, aquí, una espléndida obra se encargó; muy espléndidamente se llevó a cabo.

Que Ahuramazda me proteja; y a Hystares que es mi padre; y a mi país<sup>43</sup>.

Lo que es asombroso es que esta variopinta multitud produjera un monumento que es a la vez original y coherente; un estilo de arquitectura y un estilo de escultura que poseen unidad y personalidad en un grado que nunca se alcanzó, por ejemplo, en Fenicia. El espíritu de que están imbuidos, la concepción misma de los edificios y relieves, no cambió nunca desde el reinado de Dario I hasta la derrota de Dario III por Alejandro. Y este espíritu —esta concepción, también— era persa.

Resulta instructivo rastrear las influencias extranjeras en el arte aqueménida, precisamente porque ponen de relieve la novedad de las obras en que están integradas. Observamos, por ejemplo, que los palacios aqueménidas siguen los usos mesopotámicos en muchos aspectos. Están contruidos sobre terrazas artificiales; los muros son de adobe, embellecidos a veces por placas de piedra tallada o paneles de ladrillos vidriados. Las entradas están custodiadas por imponentes figuras de toros androcéfalos. El gran dios Ahuramazda, nunca representado hasta entonces, lo fue ahora, con la misma apariencia que se había dado a Asur en los palacios asirios, una figura barbada en un disco alado. Al mismo tiem-



414. Persépolis

- |   |   |
|---|---|
| A, A', etc. Fortificaciones orientales (parcialmente excavadas) | K Puerta de Jerjes  |
| B Tesoro  | L Escalera de la terraza  |
| C Harén   | M Salón del trono de Jerjes                                     |
| D Edificio en ruinas  | M' Puerta al patio del Salón del trono (parcialmente excavadas) |
| E Tripylon  | N Construcciones exteriores (parcialmente excavadas)            |
| F Palacio de Jerjes   | O Fortificaciones septentrionales (parcialmente excavadas)      |
| G Edificio en ruinas  | P Tumba real  |
| H Palacio sin identificar                                       | Q Cisterna  |
| I Palacio de Darío I  | X Calle entre el harén y el tesoro                              |
| J Sala de audiencia de Darío I                                  |   |

de la habitación principal; a cada lado había pequeñas cámaras. Se ha conservado una de las jambas de las puertas de éstas. Muestra, en relieve, un demonio de cuatro alas con una extraña corona compuesta [427], y lleva la inscripción fundacional:

Yo, Ciro, el rey, el aqueménida.  
[v. gr. construí éste]

A unos 182 m hay una Sala de Audiencia (Palacio S). Consiste en una cámara de audiencia rectangular hipóstila, rodeada por cuatro pórticos con pilares. En el lado sudoeste, por donde se entraba, el pórtico estaba flanqueado por torres cuadradas; en la parte de atrás, el pórtico era *in antis*. La estancia central tenía nichos de piedra, y también eran de piedra los marcos de las puertas; la iluminación se hacía seguramente desde arriba, pues su techo se alzaba muy por encima de los pórticos, y por tanto, había lugar para un cuerpo de luces. Sus columnas tenían 11 m de altura, y las de los pórticos sólo 5,5 m. En todas las construcciones de Pasargada, la cantería es de dos colores, lujo que, al parecer, no se utilizó en reinados posteriores: basas negras soportan fustes blancos; nichos y marcos de puerta negros se engastan en las paredes blancas.

Había relieves en la puerta de ingreso a la cámara de audiencia, pero sólo se han conservado las partes bajas. No hay más que dos temas. En las puertas de los lados menores se veían dos figuras, la primera de las cuales tenía garras de pájaro en lugar de pies. Quizá era la víctima de la segunda. En las puertas de los lados mayores el relieve mostraba un buey conducido por tres personas descalzas, quizá sacerdotes<sup>87</sup>. Las columnas tenían capiteles del tipo que conocemos por Susa y Persépolis, aunque con insólitas variantes<sup>88</sup>.

A unos 243 m al norte, se alzaba otro edificio (Palacio P). Se ha interpretado como palacio residencial. Su frente estaba

formado por un pórtico abierto con veinte columnas de madera *in antis*, de unos 5,5 m, como demuestra una pilastra superviviente. A la espalda de este pórtico corría un banco de caliza blanca, con la parte superior negra, y en el pavimento de caliza blanca hay embutidas bandas negras. Una sola puerta da acceso al salón central, que es casi cuadrado y alberga treinta columnas. No queda rastro alguno de los capiteles, pero los trozos de escayola de forma curva, de brillantes colores, parece que proceden del revestimiento de las columnas. El edificio tenía otro pórtico en la parte posterior, pero en los lados había cierto número de habitaciones más pequeñas, cerradas y construidas de adobe, con suelos de adobe, que serían seguramente habitaciones particulares. Las dos entradas que hay entre el salón central y los pórticos iban talladas con figuras del rey, seguido de un servidor, saliendo del salón. Estas decoraciones fueron quizá hechas o terminadas por Darío, como veremos al estudiar los relieves.

La localidad aqueménida más conocida es Persépolis [414]<sup>89</sup>. Aquí los trabajos duraron más de cincuenta años, a lo largo de tres reinados sucesivos, desde Darío I, que los inició en 518 a. C., pasando por el reinado de Jerjes, hasta el de Artajerjes I, hacia 460 a. C.<sup>90</sup> La terraza queda bordeada por montañas al norte y al este. Mide unos 457 m por 274, y tiene unos 12 m de altura. En tiempos estuvo circundada por una tapia de adobe, de 14 a 18 m de altura aproximadamente, que se escalonaba hacia la única entrada, en el extremo noroeste, la puerta K<sup>91</sup>. A ésta se accedía por una amplia escalinata (L), de pendiente tan suave, y tan ancha, que los grupos de jinetes podían subirla sin dificultad. La puerta fue construida por Jerjes, que le dio el curioso pero significativo nombre de «Todos los pueblos». Ello parece implicar que todos los pueblos pasaban por ella para rendir su homenaje.

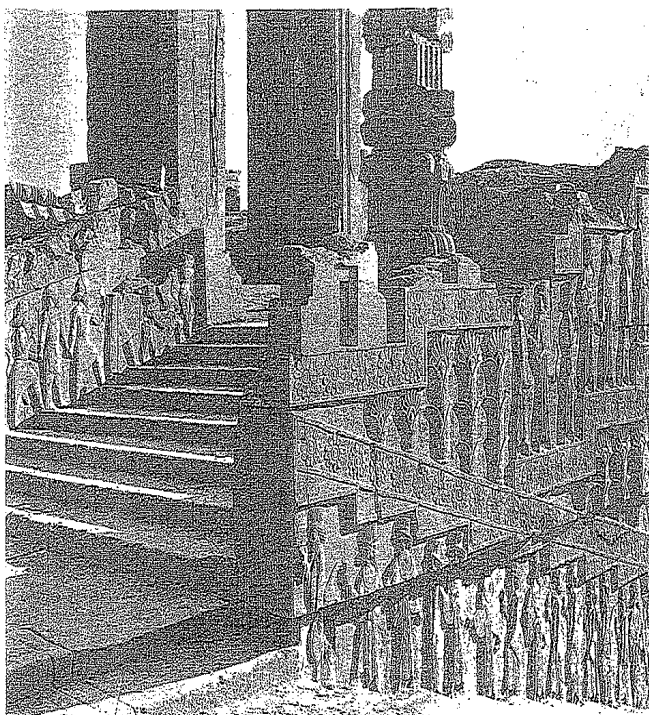
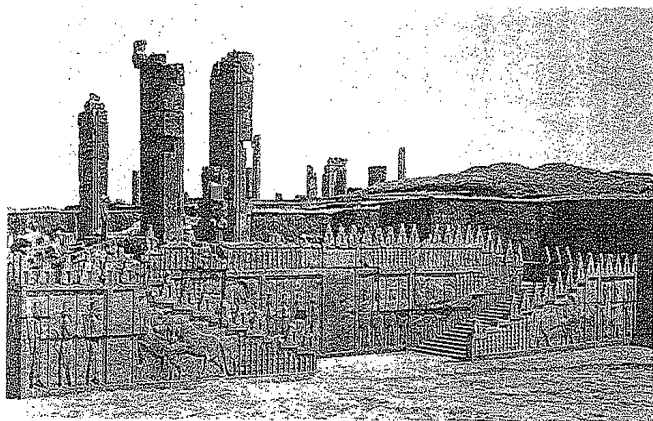


415. Persépolis, Puerta de Jerjes.

La puerta se parece a la de Pasargada en que posee una habitación con pilares y también en que tiene su abertura exterior custodiada por toros, y la interior [415] por toros androcéfalos. Girando a la derecha, se llega a la gran sala de audiencia (J) empezada por Dario I y terminada por Jerjes y Artajerjes I. Se alza en una terraza propia. Más allá de la sala de audiencia está el salón del trono, la Sala de las Cien Columnas (M), comenzada por Artajerjes y acabada por su hijo.

Estos dos salones cuadrados separan eficazmente la parte norte de la terraza, accesible a un público restringido, de los aposentos reales situados detrás de ellos. A estos aposentos se accedía por una hermosísima escalinata, situada al extremo de una explanada o *cour d'honneur* entre los dos salones de audiencia [416, 417]. Conduce a un edificio (E) llamado el Tripylon porque tenía, además de la entrada y la salida, una tercera puerta por la que se bajaba al nivel del harén, situado al este<sup>32</sup>. Saliendo del Tripylon y girando totalmente a la derecha, se pasa por las ruinas de un edificio (G) construido quizá por Artajerjes III y se

416. Persépolis, escalinata que conduce al Tripylon



417. Persépolis, detalle de la escalinata (cfr. 416)

llega, al borde de la plataforma, al palacio residencial de Dario I (I). El edificio H, al sur, se cree ahora reconstruido sobre los restos de una edificación más antigua, tras su incendio por Alejandro Magno<sup>33</sup>. Cerca de éste se halla el palacio residencial de Jerjes (F) y las ruinas de otro edificio (D). Al conjunto en forma de L que rodea a D se le da el nombre de harén, y a B, al pie de las rocas, tesoro.

No sólo en los detalles a que me he referido, sino en la distribución general, Persépolis se parece a Pasargada. En ambos casos, edificios aislados se agrupan sin demasiado rigor. Una reconstrucción del palacio de Susa sugiere un trazado diferente.

Al sur de un vestíbulo con pilares, parecido a los que hemos descrito (J y M)<sup>34</sup>, aparece un conjunto de estancias reunidas en torno a tres patios, a la manera de los palacios mesopotámicos. Pero las excavaciones se llevaron a cabo con muy poca inteligencia, y lo que ahora queda es demasiado equivoco para que podamos dar por cierta la existencia de este tipo de planta mesopotámica en la arquitectura aqueménida.

La arquitectura de los aqueménidas es de una notable originalidad, especialmente en cuanto a la profusión en el uso de columnas y el predominio de los espacios cuadrados. En Pasargada, todos los espacios prin-



418. Bactriano conduciendo un camello (cfr. 439)

cipales son rectangulares, pero en Persépolis, los planos, que por lo demás se parecen a los de los edificios anteriores, están redistribuidos en torno a un cuadrado. La estancia cuadrada aparece como unidad independiente en la puerta de Jerjes (K); como elemento central en las salas columnarias J y M; en los palacios residenciales I, F y H; en E; y en C, el harén. Aquí, además, las principales salas hipóstilas de sus doce aposentos son también cuadradas. La insistencia en los espacios cuadrados es un rasgo permanente de la arquitectura aqueménida, establecido en el reinado de Darío. Siendo Ciro rey, tanto la arquitectura como la escultura estaban en una etapa experimental.

Mucho se ha escrito sobre el origen de las salas columnarias aqueménidas, pero

con poco resultado. Se las ha hecho derivar de la arquitectura meda, de la que no quedan restos<sup>55</sup>, y del *bít-hilani*, que es diferente en todos los aspectos importantes<sup>56</sup>. La sala de audiencia de Darío es, en cualquier caso, una construcción impresionante, un cuadrado de 76 m de lado, con una altura que se estima en 18 m. Se dice que podía albergar a diez mil personas. Las torres de las cuatro esquinas contenían, seguramente, cuartos de guardia y escaleras. Tiene pórticos en tres de sus lados, y cuartos de servicio en el lado restante; este último elemento distingue al edificio de los palacios de Ciro en Pasargada. Desde el pórtico occidental se dominaba una amplia panorámica de la llanura y el sol poniente, pues el muro fortificado que bordeaba la terraza se interrumpía aquí, sustituido por un an-

tepecho bajo<sup>57</sup>. La gran escalinata, tallada en la roca viva, que daba acceso a la plataforma independiente en que se alzaba, estaba decorada con la gran procesión de los portadores de tributos [418, 435, 436, 439].

El salón del trono o Sala de las Cien Columnas (M) fue comenzado por Jerjes y terminado por Artajerjes. Tenía un pórtico en el lado norte con dieciséis pilares y dos enormes figuras de toros guardianes a cada extremo, que forman parte de la pared misma de las torres. En los otros tres lados iba rodeado por un estrecho pasillo de servicio. Hay dos puertas en cada una de las paredes, y siete ventanas con marcos de piedra en la pared que hay entre el vestíbulo y el pórtico; en las otras hay nichos en vez de ventanas<sup>58</sup>. Los interiores de las puertas se tallaron en relieve; los de los lados norte y sur muestran al rey entronizado, los de los lados este y oeste representan al monarca combatiendo con monstruos. La sala se levantaba en el extremo sur de un patio al que se accedía por una puerta parecida a la «Puerta de Todos los Pueblos» (K). El salón del trono estaba, pues, especialmente bien guardado, pues sólo era accesible por su pórtico. Se ha supuesto que, en esta sala, los mejores tesoros reales se exhibían alrededor del monarca entronizando, aumentando su esplendor en las grandes funciones<sup>59</sup>.

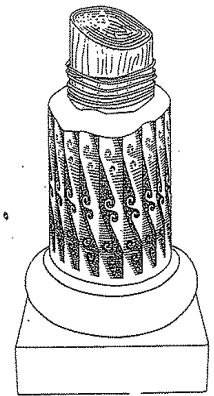
En los palacios residenciales (I y F) encontramos también el pórtico con doble fila de columnas, a la entrada de la estancia principal, cuadrada, pero ésta tiene tres lados rodeados de habitaciones pequeñas, como es de esperar en unos aposentos privados. En Pasargada, este tipo de edificio está representado por el «Palacio P».

Un edificio algo parecido (C) se alza frente al harén con sus doce aposentos, compuesto cada uno de una sala hipóstila cuadrada con una o dos habitaciones largas y estrechas. El edificio principal (C)

tiene enfrente, al otro lado del patio, un conjunto de edificaciones (C<sup>1</sup>) que se han interpretado como cuartos de guardia. Una escalera descendiendo hasta ellos desde el Tripylon. Puesto que hay también una conexión entre C<sup>1</sup> y la Sala de las Cien Columnas, el primer edificio pudo haber contenido también el vestidor real. Tenemos que limitarnos a hacer conjeturas para definir la función de las habitaciones con mayor precisión.

Al este del harén hay un edificio (B), al que su descubridor<sup>60</sup> llamó tesoro, entendiéndolo por este término el almacén y armería reales. Está rodeado por un muro con nichos escalonados, a la manera mesopotámica, y una única puerta conducía a este recinto. Su rasgo principal era el número de grandes salas con pilares, rodeadas de estrechos pasillos. La única entrada daba acceso a los cuartos de guardia que conducían al patio (marcado con la B) con los cuatro pórticos; en dos de éstos hay ortostatos con un relieve que muestra a Darío

419. Columna de madera cubierta con estuco pintado, del Tesoro de Persépolis



recibiendo en audiencia a un oficial [430]. En las habitaciones contiguas se encontraron miles de puntas de flecha, jabalinas y otras armas, y muchos cientos de tabletas. Sus pilares eran de madera revestida de escayola pintada de azul, rojo y blanco [419].

Tras nuestro repaso a la distribución, consideraremos ahora los alzados de los edificios, y en primer lugar hemos de comentar la peculiar naturaleza de su cantería. Hemos mencionado los marcos de piedra de puertas, ventanas y nichos; están mejor conservados en el palacio residencial de Darío [435, al fondo], pero están todos tratados de la misma forma. No están contruidos lógicamente, como se hacía en Egipto y en Grecia, con cuatro piezas distintas: dintel, umbral y dos jambas. Están a veces tallados en un solo bloque; otras veces, una parte de su perímetro (la mitad, o dos tercios) está tallada de una pieza, y el resto de una o más piezas sueltas. En otras palabras, la piedra estaba manejada como por mano de escultores, no de canteros. El mismo extraño tratamiento se observa en las escaleras; éstas no están hechas de unidades regulares, talladas en grandes cantidades y utilizadas de una forma fija, cierto número de bloques iguales para los escalones y cierto número para construir el pretil, sino que «es regla que del mismo bloque se extraiga una anchura y longitud arbitraria de peldaños, con parte del pretil. De forma parecida, las columnas no están nunca hechas de un número fijo de tambores» de determinado tamaño<sup>61</sup>.

Las columnas son el elemento más característico de la arquitectura aqueménida. Muchas eran de madera, con basas de piedra, y los fustes iban a veces cubiertos de escayola y pintados [419]. Nada sabemos de los capiteles que coronaban éstas, pero tenemos todos los elementos de las columnas de piedra, y examinaremos estos elementos por separado. Aquí, nuevamente, Pasargada representa la fase formativa del arte aque-

ménida, y Persépolis la forma madura, establecida.

La basa de las columnas de Pasargada es un toro con estrias horizontales. Esta es la forma de la basa jónica, representada, en tiempos de Ciro, por las columnas que Creso de Lidia dio al Artemisión de Éfeso<sup>62</sup>. En Grecia, las columnas jónicas conservaron este tipo de basa en épocas posteriores, pero en Persépolis y Susa, el toro estriado se sustituyó por la basa acampanada con dibujos florales o vegetales [424, 426].

El fuste acanalado de las columnas de Persépolis deriva igualmente de Jonia, aunque los griegos no usaron nunca tantas acanaladuras (entre cuarenta y cuarenta y ocho). En Pasargada, los fustes de las columnas son lisos.

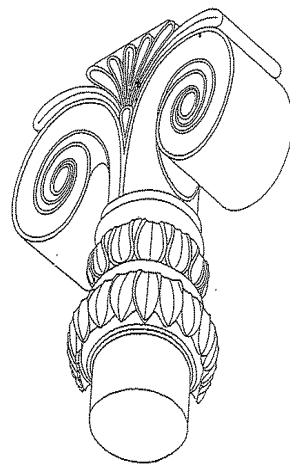
El capitel de las columnas aqueménidas carece de modelos ajenos, aunque se utilizan para él algunos motivos extranjeros. Su parte superior se ha comparado acertadamente con los troncos ahorquillados utilizados hasta hoy día en las casas indígenas persas para sostener sus vigas<sup>63</sup>. En la arquitectura aqueménida, la horquilla se convierte en un cimacio formado por dos medios cuerpos delanteros de animales [425, 426]. Estos pueden ser toros, hombres-toro o dragones<sup>64</sup>. Pueden descansar directamente sobre el fuste de la columna, o puede haber dos elementos interpuestos, un capitel en forma de corola [425] y una pieza de unión, formada por ocho dobles volutas verticales [426].

El capitel mismo tiene un diseño complejo; surge de un anillo de sépalos colgantes, y su forma recuerda hasta cierto punto al capitel egipcio de hoja de palma; pero, en Egipto, incluso los capiteles de loto y de papiro habían adoptado, en la segunda mitad del primer milenio, este tipo de segmentación<sup>65</sup>. Además, cada segmento está decorado en su centro con una flor de papiro. Esta proliferación de adornos vegetales desconectados de la forma básica del capitel

es también habitual en los templos ptolemaicos de Egipto.

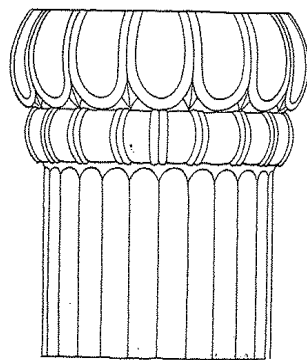
La pieza de conexión con las ocho dobles volutas verticales nos devuelve otra vez a Jonia, o más bien al Mediterráneo oriental. El capitel persa puede considerarse como un vástago, de insólita frondosidad, de una evolución que tuvo lugar en Levante en el siglo VI a. C. Los antecedentes de la doble voluta característica de este capitel pueden rastreadse, a través de cierto número de formas levantinas divergentes, hasta los sépalos vueltos hacia abajo de la «flor del sur» egipcia, el llamado lirio del Alto Egipto<sup>66</sup>. Se conocen ejemplos de volutas en los capiteles de pilastras de varias localidades palestinas, por ejemplo en Megiddo, y en Chipre [385]; aparecen, repetidos tres veces, en un «árbol sagrado» en Sakchegözü [354], y en forma doble o triple, en la fachada de ladrillo vidriado del palacio de Nabucodonosor en Babilonia, tal como se ha reconstruido recientemente<sup>67</sup>. Está claro, pues, que el par de volutas se utilizaba en toda Asia occidental como remate de objetos en forma de columna, pilares y demás. Los sépalos colgantes del capitel se conocen en la arquitectura del norte de Siria en los siglos IX a VIII a. C. Sabemos esto por las representaciones de capiteles en relieves<sup>68</sup>; por el capitel que sostiene al águila de Tell Halaf [340]; y por las columnas que aparecen en los marfiles bajo la ventana de la «Astarté asomada» [383].

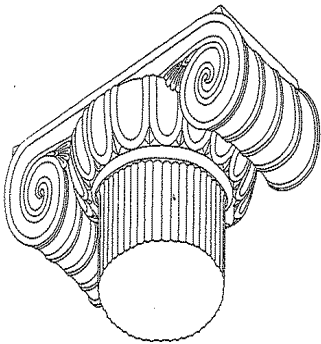
Ahora bien, la doble voluta y los pétalos colgantes aparecen juntos en capiteles encontrados en Nape y en Neandria, Lesbos [420]. La doble voluta aparece en el frente de un cimacio rectangular sobre los dos anillos de hojas. Estos anillos se convierten, en la arquitectura griega, en el cimacio y el astrágalo (moldura de ovas y carretes); un ejemplo temprano se encuentra en una columna de la colonia jónica de Naucratis, fechada hacia 500 a. C. [421]. Más completa es la columna erigida para sostener una



420. Capitel, de Neandria

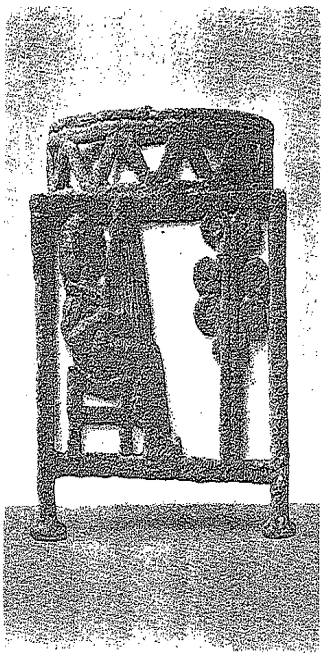
421. Capitel, de Naucratis





422. Capitel de la columna de los Naxos, de Delfos

423. Pedestal, de Curium, Chipre. Bronce. Londres, British Museum



esfinge [422] por los naxos en Delfos, en la primera mitad del siglo VI a. C. Aquí la doble voluta casi ha adoptado (aunque no del todo) la forma que tiene en la columna jónica clásica: pues está utilizada todavía como un cimacio independiente que sostiene la figura de la esfinge. Hay otros indicios, también, de que la doble voluta se utilizó como elemento independiente; el más importante lo brinda el soporte de bronce para una vasija procedente de Chipre [423], pues aquí está usada verticalmente, como en las columnas aqueménidas, y también en una columna<sup>69</sup>. Se trata de un árbol sagrado, con una doble voluta a cada lado (probablemente, pues, en cuatro lados en realidad) sobre un capitel representado por dos volutas sencillas. Las distintas formas de transición que hemos revisado brevemente aquí, ponen de manifiesto que tanto la columna jónica como la aqueménida son producto de una evolución que tuvo su centro en el Mediterráneo oriental en el siglo VI a. C. Sin embargo, qué gran contraste ofrecen. La columna jónica, con toda la riqueza de su basa y fuste estriados, y su eflorescente capitel, sigue siendo un miembro arquitectónico claro y lógico; la columna aqueménida es extravagante en extremo. Pero su efecto en masa posee esplendor, como muestra una reconstrucción de la Sala de las Cien Columnas [424]; y este efecto no es el resultado de una combinación más o menos fortuita de rasgos prestados, sino un diseño original y cuidadosamente concebido. Las pls. 425 y 426 son ejemplos de esto: obsérvese, en medio de cada segmento del capitel en forma de corola, una flor de papiro y una rama estriada, tan desconocidos en Egipto como lo es en Grecia el uso del astrágalo como remate. Los elementos de distinto origen se han integrado en un conjunto que posee su propia armonía particular, una armonía que no podemos apreciar si sólo nos preocupamos de los orígenes históricos de sus

elementos<sup>70</sup>. Fue una creación persa, exactamente igual que el extraordinario edificio del que formaba parte, el palacio del que dijo Darío en una inscripción: «Lo construí seguro y hermoso y adecuado, justo como pretendía hacerlo.»<sup>71</sup>

Aparte de los palacios, la arquitectura aqueménida parece que fue insignificante. No había templos; el culto de Zoroastro requería altares de fuego al aire libre, dentro de un recinto cercado. En Pasargada, existe una plataforma escalonada en un extremo del recinto; se ha supuesto que sostenía un pequeño edificio<sup>72</sup>. El argumento principal en favor de esta opinión lo proporciona la tumba de Ciro en Pasargada, que consiste en una sencilla cámara sepulcral con tejado a dos aguas, colocada sobre una plataforma compuesta, como la del recinto sagrado, de seis escalones. Pero las necesidades de un enterramiento difieren obviamente de las de un culto anicónico; y en los relieves de las tumbas reales de Naksh-i-Rustam, cerca de Persépolis [433], el rey difunto aparece en adoración, ante un altar de fuego y bajo el sol y la luna, en pie sobre una plataforma escalonada desnuda.

La tumba de Ciro, de extrema sencillez, se alzaba en un parque<sup>73</sup>. Las tumbas de sus sucesores están talladas en las rocas de Naksh-i-Rustam, y sus fachadas escultóricas pueden tratarse mejor en conexión con la escultura del período.

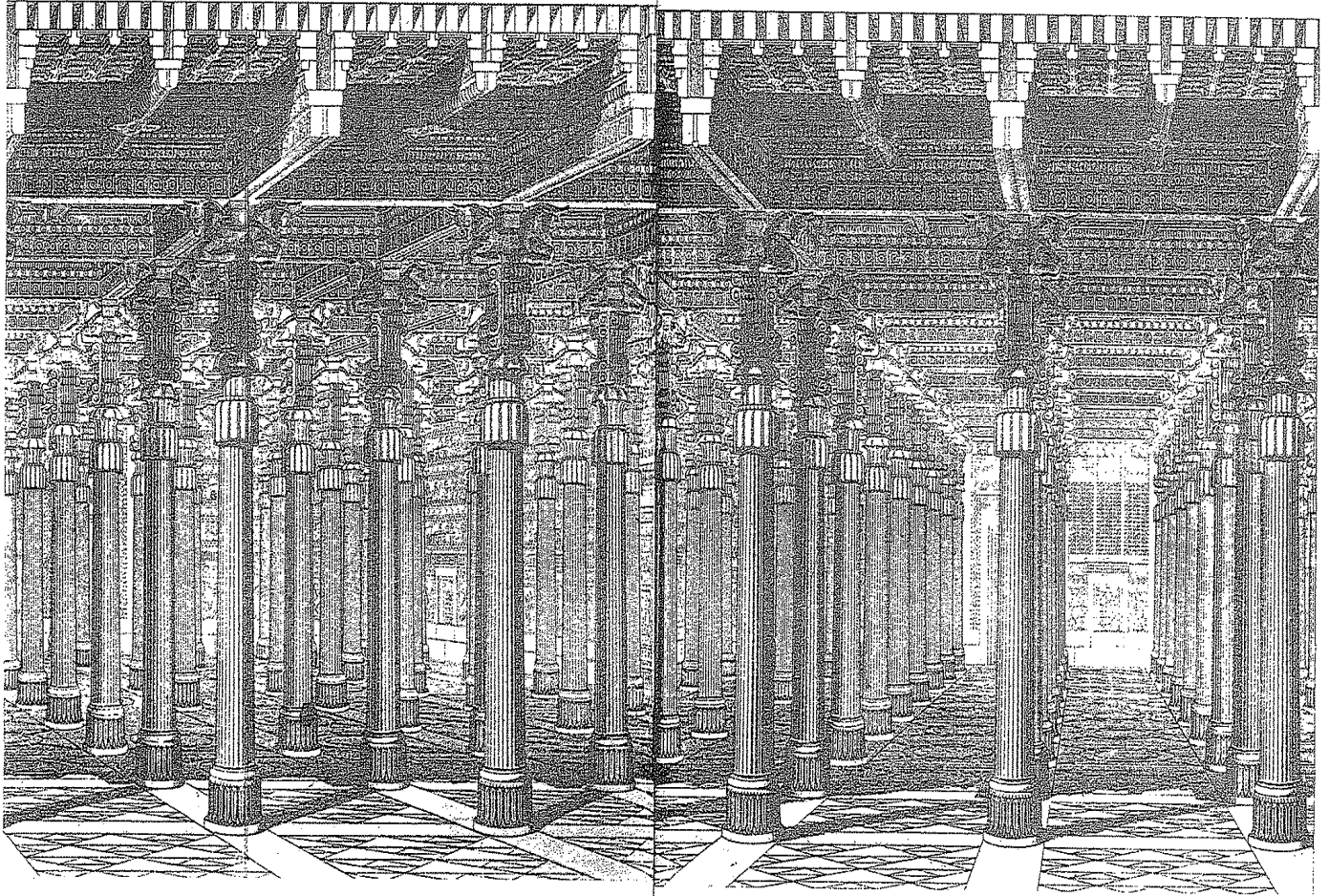
#### La escultura

No tenemos noticia de que hubiera estatuas exentas<sup>74</sup>. La escultura en bulto redondo se subordinó a la arquitectura en los capiteles y en las figuras de las puertas, y también en los relieves. Éstos muestran —como la arquitectura— una combinación de técnica jónica y concepción persa, que al parecer se logró durante el reinado

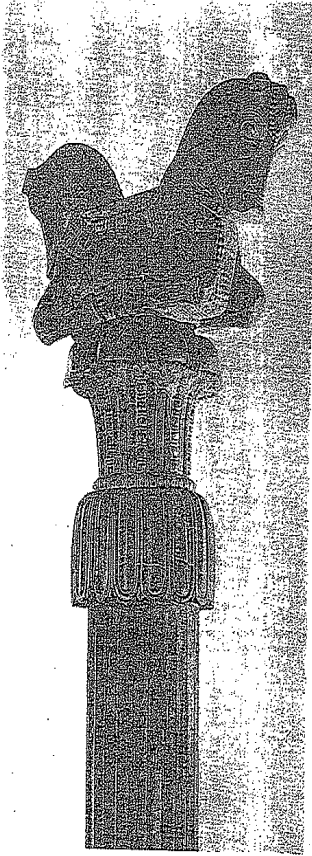
de Darío I y sirvió de modelo a las generaciones sucesivas. Pues la rápida evolución de la escultura griega entre 520 y 460 a. C. —el período en que se construyó Persépolis— no tuvo influencia alguna en la producción aqueménida. Fue la escultura griega del último cuarto del siglo VI la que, de una vez por todas, puso su sello en el estilo aqueménida. Comparados con los originales griegos, incluso con los de esta época tan temprana, los relieves persas parecen inhibidos, helados, enteramente orientales, y sin embargo el componente griego de su naturaleza los diferencia de casi todos los relieves que hubo antes en el cercano Oriente.

El contraste es formal. En Susa y en Persépolis el relieve estaba concebido como una representación plástica de cuerpos. En Egipto y en Mesopotamia, el modelado desempeñaba un papel secundario en el relieve, que mantuvo su carácter lineal. La superficie de las figuras talladas, destacaba del fondo como un plano paralelo, no como la masa turgente de un cuerpo tridimensional que surgiera de la piedra. El relieve oriental fue siempre esencialmente plano, aun cuando se aderezara con detalles modelados; y los detalles a menudo iban incisos, más que modelados. Fue una de las conquistas del arte griego el que la escultura de bulto y la escultura en relieve se emparentaran como ramas del arte plástico y compartieran algo más que el material en que estuvieran realizadas.

Es verdad que el tratamiento neobabilónico era distinto del asirio, y que el mojon de Mardukapaliddina II [229] tiene un carácter más plástico que el de los relieves asirios. Es posible que este tipo de talla no fuera rara en Babilonia (poco queda de la escultura neobabilónica) y que preparara el camino para la concepción jónica del relieve. Pero si comparamos temas similares —por ejemplo, los caballos de las pls. 436 y 439 con los de las pls. 182, 203 y 204—

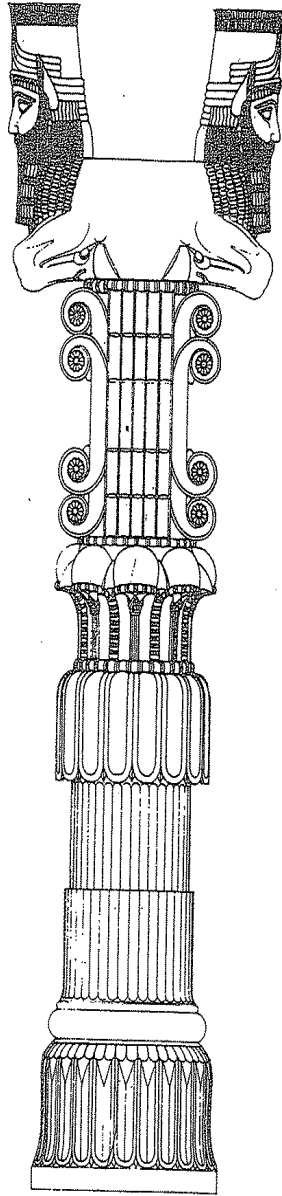


424. Persépolis, Sala de las Cien Columnas.  
Reconstrucción de Charles Chipiez



425. Columna, de Persépolis

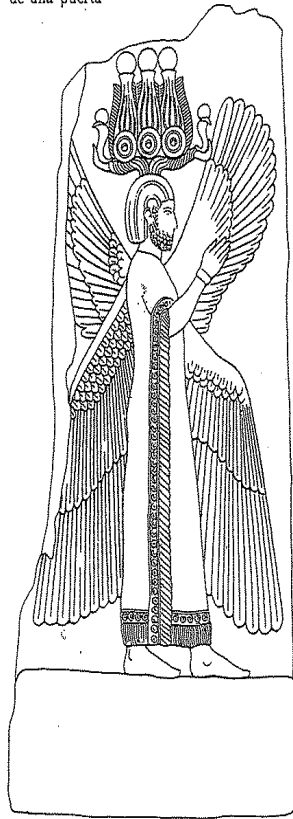
426. Columna con capitel de toros androcéfalos, del Tríplyon, Persépolis (cfr. 442)



la diferencia es patente; la plasticidad del tratamiento de un cuerpo como el del camello de la il. 418<sup>75</sup> carece de antecedentes, incluso a pesar de que algunas de las figuras humanas apenas hayan avanzado respecto a lo que podemos ver en el mojón neobabilónico.

El relieve aqueménida más antiguo es el del demonio que aparece en una jamba de la puerta de Pasargada [427]. Es puramente oriental, tanto de concepción como de es-

427. Pasargada, genio alado de la jamba de una puerta



tilo. El cuerpo es plano; no hay modelado de los miembros a través del ropaje, y la túnica larga, orlada, a modo de manto, recuerda a las que usaban los cortesanos de Sargón de Asiria [198]<sup>76</sup>. Las cuatro alas, primorosamente incisas, se conocen también en Asiria [180]. La barba, en cambio, es corta y redondeada, a la moda persa. Sobre el gorro, del que no conocemos equivalente, va colocada la más complicada de las coronas divinas de Egipto. Ésta pudo copiarse directamente de bronceos egipcios importados o de obras fenicias. De hecho, el paralelo más cercano a nuestra figura lo tenemos en una estela siria o fenicia que representa a un dios de la fertilidad<sup>77</sup>. La figura es híbrida, pero predomina en ella lo asirio, no sólo en su concepción, sino en su función de guardián de una puerta. La inscripción que lleva debajo es la dedicatoria de Ciro que hemos citado; ello ha llevado a la suposición errónea de que la figura representa a Ciro.

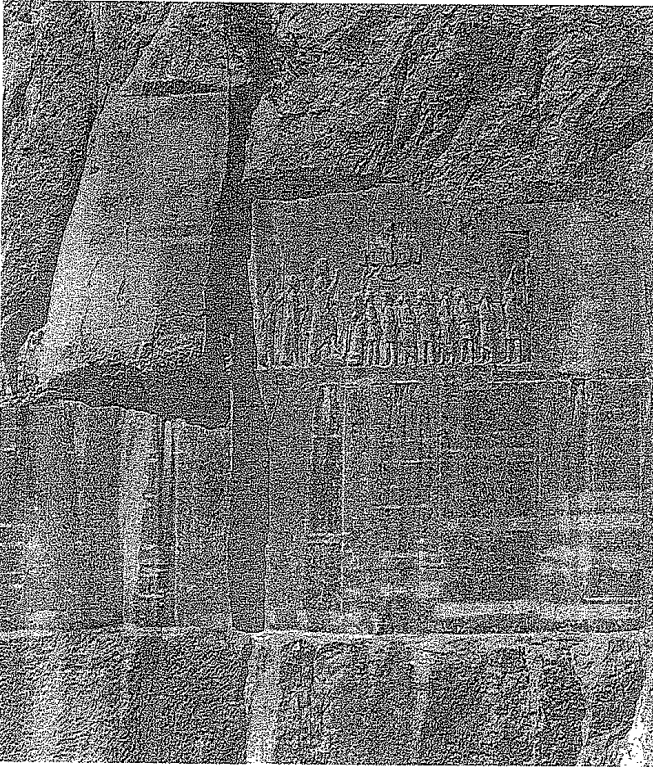
En Pasargada se encontró también un relieve en el estilo posterior, más maduro. Puede datar de fines del reinado de Darío<sup>78</sup>, pero esto no es seguro en absoluto, y, en mi opinión, es poco probable. En efecto, el texto escrito sobre los relieves difiere de la inscripción del edificio de Pasargada que hemos citado antes (pág. 371). Dice: «Ciro, el gran rey, el aqueménida». La divergencia respecto de la inscripción conservada en la puerta y también en la pilastra del «Palacio P» difícilmente puede ser accidental; faltando el pronombre personal, se trata de un título más que de una inscripción dedicatoria; en otras palabras, puede estar indicando que la persona representada es Ciro. Esta leyenda sería comprensible si el rey que terminara los relieves hubiera sido, no Ciro, sino Darío, y esta interpretación es la que me parece más probable. Los reyes aqueménidas solían terminar los edificios empezados por sus predecesores. Eran, hasta un grado bastante poco común, cons-



cientes de su individualidad como corporada a la dinastía de los aqueménidas. El relieve sería sin duda más comprensible si lo consideráramos tallado después del relieve rupestre que Darío I realizó en Behistún [428] a 91 m de altura sobre unas fuentes de agua clara, en el camino a Ecbatana (Hamadán), la anterior capital de los medos. Se esculpió en la roca en el sexto año de su reinado. Conmemora la victoria de Darío sobre los reyes rebeldes y uti-

liza la fórmula introducida en Mesopotamia en el tercer milenio a. C. por Naram-sin de Accad [91] y a la que se siguieron adhiriendo las sucesivas generaciones. El rey planta su pie sobre el cuello de Gaumata, el falso Smerdis, mientras que los otros insurgentes aparecen escadenados ante él. Sobre ellos se cierne Ahuramazda en el disco alado bendiciendo al rey con un gesto. Este relieve rupestre muestra el nuevo estilo en el momento de iniciarse. Ignora

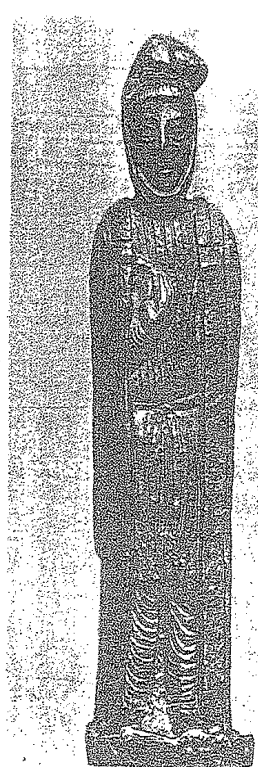
428. Behistun, relieve rupestre de Darío I



las formas complejas utilizadas habitualmente en Susa y en Persépolis, y —en el único caso a que nos acabamos de referir— en Pasargada. Sin embargo las figuras están bien modeladas en bulto (a diferencia de la il. 427), y en algunos de los ropajes hay grupos de pliegues donde el cinturón los ciñe: éste no es sino uno de los aspectos de la tendencia a dar al relieve mayor plasticidad de la que había tenido en Egipto o Asiria. En Persépolis, esta tendencia halló expresión en una representación de los ropajes mucho más sofisticada, por medio de una fórmula [por ejemplo, 431] desarrollada en el siglo vi en el arte griego arcaico y adoptada en realidad a partir de 525 a. C. en adelante. Su rasgo más destacado puede describirse como un «convencionalismo» por el que «los ropajes sueltos de los persas se ordenan en abanicos de pliegues con bordes en zigzag. Vista la figura de perfil, la manga lleva los dobleces exteriores colocados oblicuamente, con un borde en zigzag en una dirección; en la parte baja del ropaje, un haz de pliegues verticales, agrupados simétricamente en dos direcciones con un borde en zigzag que corre arriba y abajo a partir de un tablón central, va encuadrado por plegados curvos»<sup>79</sup>. Esta convención, como hemos visto, se estuvo utilizando en Grecia desde 525 aproximadamente hasta los primeros años del siglo v, pero la cuestión no es —nunca lo fue— únicamente de cronología<sup>80</sup>. En Grecia, este convencionalismo concreto representa la solución a un problema que había ocupado a los escultores griegos desde fines del siglo vii; pero el antiguo Oriente no había tenido la posibilidad de considerarlo por la concepción no plástica del relieve que cultivaba. En Grecia puede enumerarse toda una serie de obras<sup>81</sup> para ilustrar los distintos experimentos en la representación de los ropajes como una entidad diferenciada, que se plegaba en torno al cuerpo, experimentos que duraron todo el siglo vi y condujeron a la

fórmula que hemos descrito. Esta fórmula llegó a Irán junto con los artesanos jónicos empleados por Darío. Recientemente se ha publicado una prueba de la actividad de estos hombres en Persia. Consiste en dos dibujos, ligeramente arañados en un relieve de Persépolis, en el pie de una figura, preparado en realidad para cubrirse con pintura roja, con la que se esperaba que los apuntes quedaran tapados. Estos muestran cabezas de hombres barbados de pasmosa

429. Figurilla. Plata. Museo de Berlín



vivacidad, tan estrechamente paralelos a la pintura griega de vasos fechada entre 510 y 500 a. C., que no puede haber duda respecto a su autoría<sup>82</sup>. Son expresiones espontáneas y bastante extraoficiales de aquellos jonios que Darío menciona en su inscripción dedicatoria de Susa. Su contribución al estilo de los relieves aqueménidas consiste en el realce de la plasticidad de las figuras, uno de cuyos aspectos es la atención a los plegados. Pero es curioso observar cuán estrechos eran los límites que se imponían a los escultores; en el tratamiento de los animales tenían, al parecer, las manos libres, pero en la representación de los hombres no se les permitía explotar plenamente el contraste entre los ropajes y el cuerpo, como se hacía en Grecia, o utilizarlo en cualquier obra, pues en el arte aqueménida se convirtió en un recurso iconográfico que diferenciaba a los persas de los demás pueblos. En la il. 436, por ejemplo, los «Inmortales» están agrupados de forma que alternen medos y persas. Los medos no sólo se distinguen por el gorro, la túnica y los pantalones, sino también porque sus ropajes son lisos, sin plegados. En la representación de los portadores de tributos [439] hay alguna que otra muestra de plegados, pero la sofisticada fórmula que hemos descrito sólo se utiliza en el caso de los ujieres persas que conducen a varios cuerpos de hombres. Los otros ujieres son medos; llevan los largos bastones de su cargo, pero sus vestiduras son lisas.

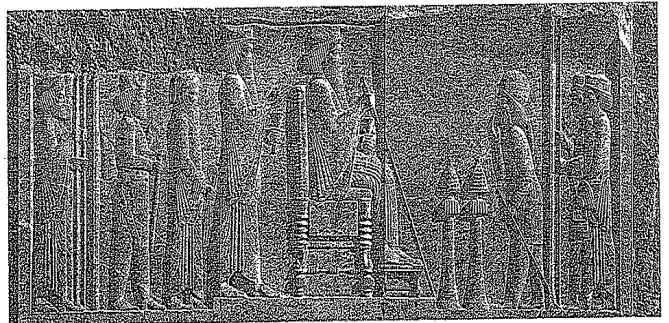
Los escultores griegos, pues, tenían el terreno limitado. No se les permitía seguir la tendencia, tan fuerte en su tierra, de intensificar el carácter tridimensional de su obra; ni siquiera se les dejaba utilizar indiscriminadamente un recurso aceptado que servía a tal fin: pues trabajaban para un proyecto persa.

Antes de determinar los rasgos principales de este proyecto debemos examinar el conjunto de relieves que se conserva. Al

describir los edificios nos hemos referido a los relieves de las jambas de las puertas, colocados por parejas. Pueden representar a un rey o héroe luchando con un monstruo o león, un esquema abstracto en que el animal planta una de sus patas traseras en la pantorrilla de su vencedor, mientras que éste, agarrando la melena del animal o el cuerno del dragón, le clava una espada en el pecho<sup>83</sup>. Otro grupo muestra al rey saliendo de la sala de audiencia, seguido por un servidor con una sombrilla y un mosquitero ceremoniales<sup>84</sup>. Un tercero representa al rey entronizado bajo un baldaquino, con el príncipe heredero o un servidor detrás de él<sup>85</sup>. Este grupo, como el de la il. 431, está colocado sobre un enorme escalón de patas laboriosamente torneadas, unidas por travesaños horizontales. Entre éstos hay filas de figuras, que representan a los pueblos del imperio, y que con los brazos en alto sostienen los travesaños. Este diseño aparece también en el mobiliario asirio de los relieves de Sargón, y también en el relieve de las tumbas reales de Naksh-i-Rustam [433].

Es evidente el carácter puramente ornamental de estos relieves. Incluso la escena de audiencia de la il. 430 se repite, no sólo en el tesoro, sino en la Sala de las Cien Columnas, donde aparece en la parte alta de las puertas, sobre cinco filas de «inmortales»<sup>86</sup>. Ésta es la menos lograda de las decoraciones de las jambas, y puesto que representa a Artajerjes I, al final del periodo en que se construyó Persépolis (hacia 460 a. C.), quizá muestre que el certero gusto de las dos primeras generaciones de artistas ya estaba en declive.

La escena misma, colocada en un pórtico del tesoro, como un verdadero ortostato —los demás relieves están tallados en los propios bloques constructivos— es una noble obra [430]. Darío está entronizado sobre un estrado con Jerjes, el heredero, que está en pie junto a él<sup>87</sup>. Ambos están



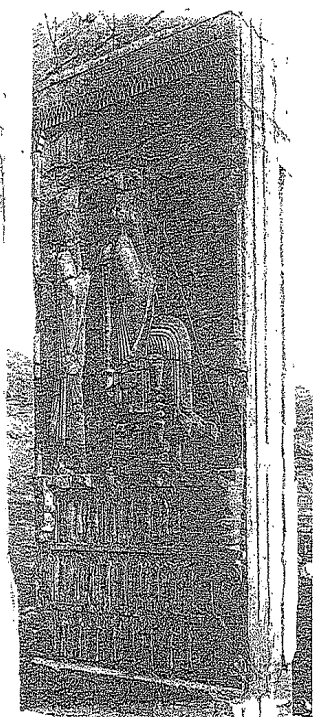
430. Persepolis, Tesoro, Darío con Jerjes, en audiencia

representados a una escala mayor que sus acompañantes, un procedimiento —«perspectiva jerárquica»<sup>88</sup>— común en el arte pregregio, pero menos en Asiria que en Egipto y otros lugares. Delante del rey están colocados dos incensarios, seguramente en los ángulos frontales del estrado; a cada lado de éste (aunque mostrados detrás) aparecen dos altos dignatarios de la corte: el Portador de las Armas Reales (carcaj y hacha de guerra) y, quizá, el Copero Real (con el *bashlik* o gorra con embozo). El funcionario recibido en audiencia es un medo, quizá el Quiliarca, comandante de la guardia personal del rey —es decir, los primeros mil de los diez mil «Inmortales»— y comandante en jefe. Se sabe que daba informes diarios al rey. La escena queda cerrada a cada lado por lanceros de la guardia. El baldaquino bordado, con leones y discos solares alados [véase 431] se ha perdido. La elegancia y minuciosa perfección de los relieves quedan manifiestas en la il. 432, que reproduce, a una escala mayor, el cinturón y la daga envainada del Portador de las Armas Reales<sup>89</sup>.

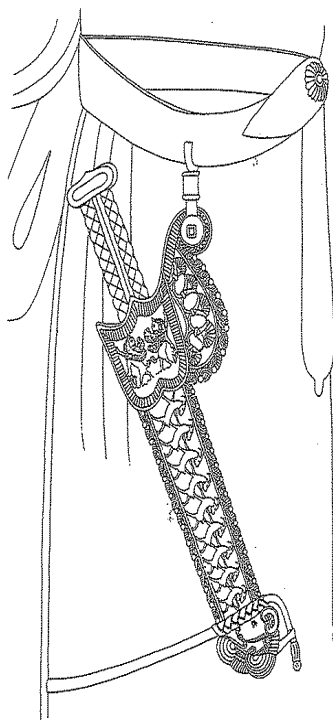
Existe una escena religiosa representada en relieve, no en los palacios, sino en la fachada de las tumbas reales de Naksh-i-

Rustam [433]. A cada lado de la puerta que conduce al interior de la cámara funeraria hay dos columnas con capiteles de toros que sostienen un entablamento, sobre el cual reposa en enorme lecho o tronco, decorados sus lados con dos filas de figuras que lo sostienen con sus brazos levantados. Encima de esta plataforma aparece el rey, en pie sobre un estrado escalonado, sosteniendo su arco en una mano y alzando la otra en plegaria o adoración. Está frente a un altar de fuego. Sobre él está el disco alado con Ahuramazda, y el sol y la luna.

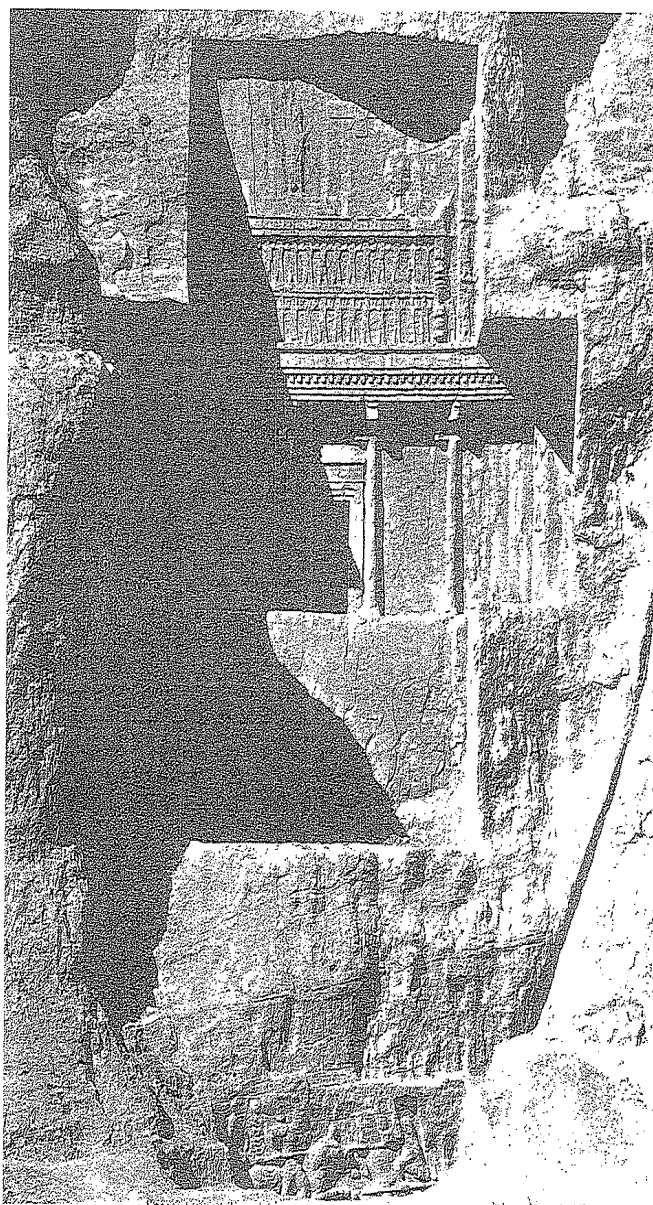
Otro grupo de relieves cubre los pretilos de las escalinatas que conducen a las plataformas independientes de los edificios. El palacio residencial de Darío [414, I] está sencillamente decorado con una composición antitética de hombres de la guardia. La escalinata a que conduce al Tríptilon (E, ils. 416 y 417) lleva también en el parapeto exterior, figuras de guardias, y el grupo del león atacando al toro, que es un motivo clásico de relleno para los ángulos; el espacio que queda se cubre de plantas esculpidas. Por el interior del parapeto, los «inmortales» suben las escaleras, convergiendo y estrechándose las manos, y los ujieres conducen a los portadores de los tribu-



431. Persépolis, Sala de las Cien Columnas, relieve de la puerta meridional



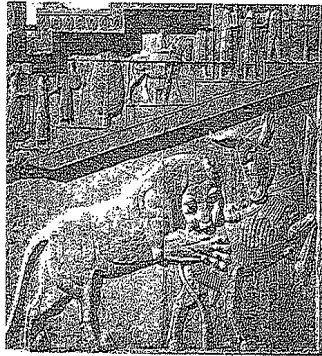
432. Vaina de la espada del Portador de las Armas Reales (cfr. 431)



433. Naksh-i-Rustam, tumba real aqueménida

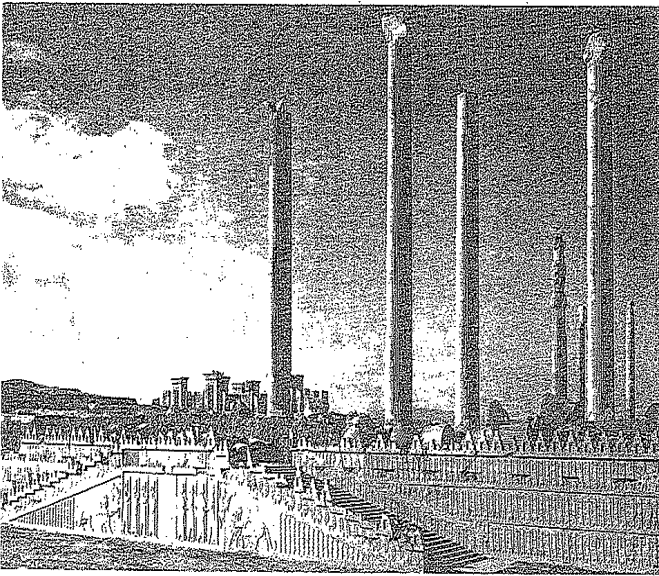
tos de los lugares más remotos del imperio [434].

Los mismos temas se repiten, desplegados a una escala enorme, en las dos escalinatas que conducen a la sala de audiencia de Darío (J) [435, 436, 439]. La extensión que cubren es de unos 91 m<sup>80</sup>. En el parapeto exterior vuelven a aparecer los hombres de la guardia, representados también por la cara interna a menor escala, formando un borde oblicuo que remata las tres bandas principales de figuras, cuyos extremos triangulares se rellenan con algunos árboles de tamaño decreciente. A la derecha de la escalera central [435], hay una multitud de guardias, dispuestos en formación, sos-



434. Persépolis, relieve del lado sur de la escalera de la Sala de audiencia de Darío y Jerjes

435. Persépolis, Sala de audiencia de Darío y Jerjes, con su escalera oriental, y Palacio de Darío, al fondo



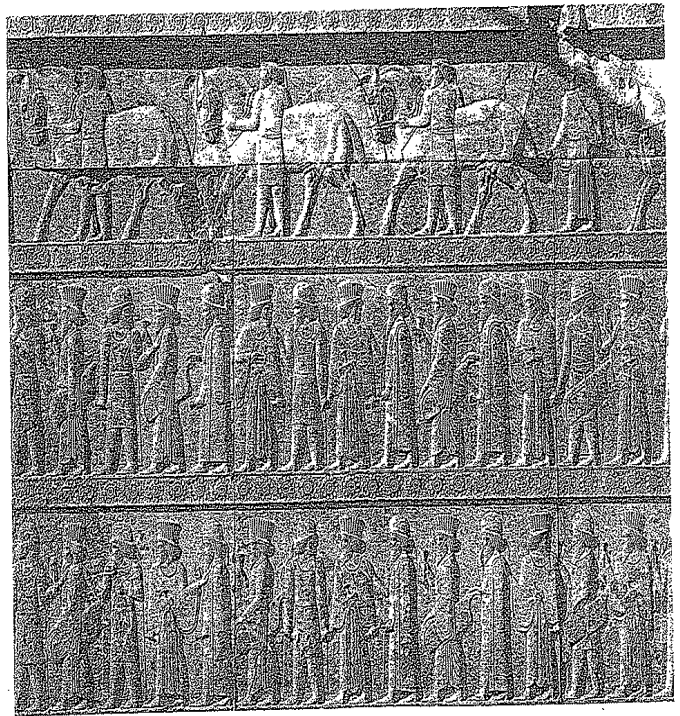
teniendo sus lanzas, una composición bastante monótona, pero quizá pensada como demostración del poder del rey. Más allá del borde derecho de nuestra ilustración,

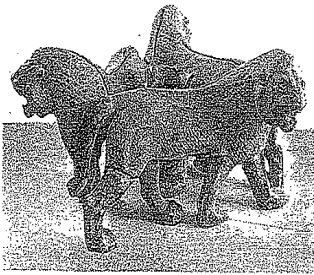
la escena se vuelve más interesante [436]. Los caballos y carros del rey figuran en el registro superior, y bajo él se alternan los oficiales de la guardia medos y persas. Lie-

van flores, y se ha supuesto que ello indica que se celebraba el Nauroz, o Fiesta del Año Nuevo. En esta ocasión, las naciones del imperio traían sus inexcusables regalos. Esto es, efectivamente, lo que se representa en el lado izquierdo de la escalera central, y una parte se reproduce en la il. 439. Los lidios (centro, registro inferior) llevan vasos preciosos y tejidos. Encima, los escitas llevan muestras de sus ropas características —túnicas y pantalones—, brazaletes y un espléndido caballo semental. Los bactrianos llevan un camello de dos gibas, los cilicios, carneros, pieles, telas y lujosos recipientes. Cada grupo está conducido por un uijer medo o persa que lleva la vara de su

cargo. Los vasos, brazaletes y otros regalos de metales costosos son, en general, de tipo puramente aqueménida. No podemos decir si los distintos pueblos compraban o hacían estos objetos con el propósito de regalarlos al rey, o si los artistas persepólitos representaron sencillamente las cosas valiosas que les eran familiares. Es difícil darse cuenta de que estas esculturas resplandecían de brillantes colores. Se han observado trazas de turquesa, azul, escarlata, verde esmeralda, azul lapislázuli. Las guarniciones de metal iban doradas<sup>81</sup>. Una figura de Darío tenía una corona y un collar cubiertos de lámina de oro, y una barba incrustada con imitación de lapislázuli. Algo

436. Procesión de medos y persas (cfr. 435)





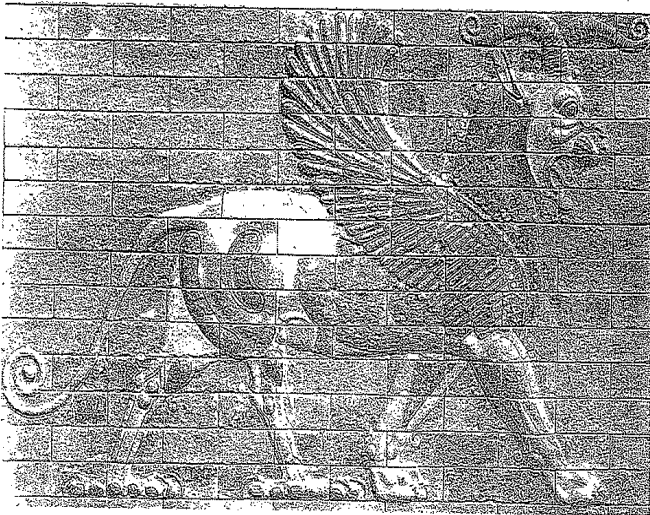
437. Soporte en forma de tres leones, de Persépolis. Bronce. Museo de Teherán

parecido se ha observado en Pasargada<sup>92</sup>. En Susa el color lo prestaban los ladrillos vidriados<sup>93</sup>. Se han reconstruido algunos paneles [438], pero su emplazamiento en el edificio no ha podido determinarse. Una sección mostraba una fila de hombres de la

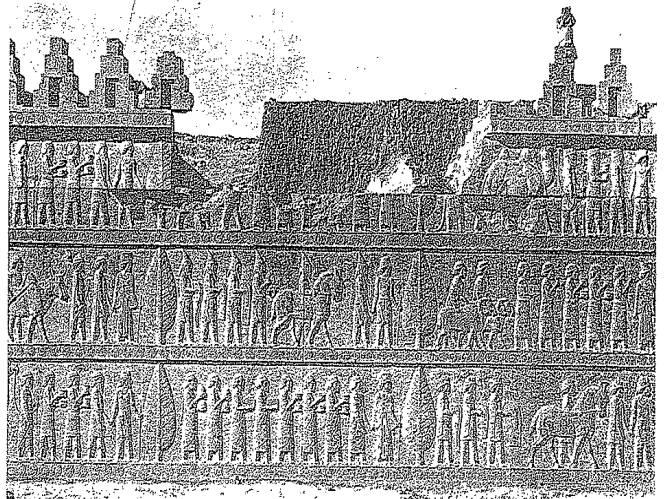
guardia con sus altas lanzas<sup>94</sup>. El dibujo es mucho más tosco que el de los relieves, quizá a causa de su ejecución indirecta, presionando la arcilla en un molde, o quizá también porque estos paneles pertenecen a un período mucho más tardío, el de Artajerjes-Mnemon (404-358 a. C.). Pero siguen una antigua tradición [171, 233], y los colores del vidriado, siguen siendo los mismos de siempre: azul, blanco, amarillo y verde. Los temas, también, son similares: procesiones de leones, toros alados y dragones; los dragones son de un tipo exclusivo de Persia. Los paneles miden 2,13 por 1,52 m.

La repetición es parte de la esencia del arte aqueménida. Si nos fijamos en una sección de la gran escalinata [439] vemos cierto número de grupos variados. Su ordenación es, sin embargo, estrictamente decorativa; no sólo están separados por árboles estili-

438. Relieve, de Susa. Ladrillos vidriados policromados. París, Louvre



439. Procesión de portadores de tributos (cfr. 435)



zados que forman bandas verticales, sino que a sus elementos más destacados se les hace aparecer en los tres registros; por ejemplo, el camello que aparece a la derecha de la banda superior se repite, en el borde izquierdo de la ilustración, en los registros superior e inferior. El semental y el toro se repiten también. Las figuras alineadas delante y detrás de los animales, y que forman grupo con ellos, varían en cuanto a disposición y avíos, pero apenas en postura. Hay sin embargo cierto juego de variación dentro de un esquema lo bastante estricto para conservar la homogeneidad en toda esta extensa decoración. Si excluimos los reiterativos guardias, encontramos la misma interacción de igualdad y variedad en el otro lado de la escalera [436]: una cabeza vuelta, una mano apoyada afectuosamente en el hombro de un amigo, una flor asida con firmeza en una mano, o delicadamente sostenida en otra, impiden que

la composición resulte monótona, sin debilitar su función ornamental. La trabazón de las distintas partes por medio de la repetición va, desde luego, muy lejos. Al final de la escalera [434] encontramos otra vez, sobre el león y el toro, grupos de portadores de tributo precedidos por ujieres, ahora divididos entre los distintos peldaños y dibujados a pequeña escala. Tocamos aquí la esencia del arte aqueménida, tanto en su debilidad como en su fuerza.

—Pues si comparamos el relieve aqueménida con el de épocas anteriores, observamos que es más pobre en dos aspectos. Tanto en Egipto como en Mesopotamia, el relieve había llegado a ser un vehículo perfecto para la narrativa. La representación de acontecimientos complicados, como batallas [182-84, 200-8], podía hacerse de forma adecuada, incluso impresionante<sup>95</sup>. Otros temas, como las escenas de enterramiento en las tumbas egipcias, o de cacería en Asi-