

Consideraciones sobre el origen de la iconografía de los misterios mitraicos

Israel CAMPOS MÉNDEZ
Universidad de Las Palmas de G.C.

Resumen

La ausencia de textos que desarrollen la liturgia y la teología de los Misterios Mitraicos ha provocado que la iconografía del interior de los mitreos se haya convertido en una fuente de información fundamental para conocer cuáles eran las prácticas que se desarrollaban en los templos. Por tanto, resulta importante conocer los elementos que participan en su composición, para poder revelar muchos de los puntos que aún continúan sin resolver. Planteamos una revisión de los motivos iconográficos más destacados del Mitraísmo, para retomar algunos de los aspectos que aún permanecen sin resolver y considerar otras opciones de interpretación en conexión con la relación del dios Mitra con el contexto iranio de donde es originario.

Abstract

There is an absence of texts for knowing the Mithraic Mysteries liturgy and theology. So, the iconography found inside the *mithraea* has become a main font to identify which were the religious practices developed in the temples. It is very important to know the different elements which participate in its composition, and to ask for the many aspects that still are without a complete identification. With this paper, I want to offer a review of some of these iconographic motives, and to take into consideration other new options for their interpretation, in special relation with Iranian worship of the god Mithras.

Palabras clave: Mitraísmo, tauroctonía, religiones místicas.

La representación iconográfica del Mitraísmo occidental encuentra en la imagen de “Mitra matando al toro” su icono esencial y fundamental. La Tauroctonía

es ese momento crucial en que Mitra está clavando su espada en un costado del toro, rodeado de una serie de figuras: el perro que salta para lamer la herida, el escorpión que intenta pinchar los testículos del toro, la serpiente que se arrastra por el suelo, el cuervo que parece dirigirse a Mitra. También suele aparecer un león en la parte baja, junto con una cratera. A izquierda y derecha de la escena se sitúan dos personajes misteriosos: Cautes y Cautopates, cada uno portando una antorcha. Este motivo iconográfico ocupa el lugar central en todos los mitreos, bien sea un relieve en la pared, una pintura mural o un grupo escultórico¹. La ausencia de una literatura teológica o litúrgica en relación con esta escena ha llevado a los investigadores del Mitraísmo a lanzar hipótesis interpretativas desde diferentes posicionamientos y con definiciones bastante dispares. Las conclusiones de estos trabajos llevan a identificar dos grandes áreas para la interpretación de la tauroctonía mitraica:

1) Un significado naturalista, en conexión con el sacrificio de un animal y la simbolización de la regeneración de la creación².

1. Vermaseren afirma que la existencia de una tauroctonía implica necesariamente la presencia de un mitreo y una práctica mística. Tal es la conexión que se establece entre el culto y la imagen que representa el mito central. M.J. VERMASEREN, *Mithriaca III. The Mithraeum at Marino*, EPRO 16, Leiden, 1982, 24 n.31.

2. Cumont establecía estrechas relaciones entre este episodio y los sacrificios que se desarrollaban en el Irán antiguo. Interpretaba la tauroctonía en función del mito creacional zoroastriano, donde la muerte del toro primigenio por parte de las fuerzas oscuras había llevado al crecimiento de la creación. F. CUMONT, *Mystères de Mithra*, 1903. 135ss. A. Loisy sigue abiertamente esta línea, identificando al toro con el espíritu del grano, ya que es encarnación de la naturaleza y su muerte simbolizaría la vuelta de la primavera. A. LOISY, *Los Misterios paganos, el Misterio cristiano*. Madrid, 1990¹⁹¹², p. 141. Aloe Spada continúa esta línea al ofrecer una interpretación simbólica naturalista de los elementos que aparecen en el icono. L. ALOE SPADA, “Il Leo nella gerarchia dei Gradi Mitraici”, en U. BIANCHI (ed.) *Mysteria Mithrae*, Roma, 1978, p. 644. Vermaseren también es partidario de destacar este significado simbólico regenerador: *la mort du taureau produit le renouveau de la vie végétale et de ses fruits*. Vermaseren, M.J. *Mithriaca IV, Il monumento d'Ottaviano Zeno et le culte de Mithra sur le Célius*. EPRO 16 (1978), 32ss. La postura de Hinnells respecto a la tauroctonía no acaba de quedar muy clara. Por una parte, trata de desmontar la teoría de Cumont, ofreciendo una revisión del significado ofrecido por aquél en relación con los elementos que aparecen en la escena (escorpión, león, serpiente). Finalmente, ofrece tres posibles interpretaciones para la

Flor. Il., 15 (2004), pp. 9-28.

2) Un significado astrológico

En ambos casos, la opción por un modelo interpretativo u otro está en estrecha conexión con la posición que cada uno de los investigadores tenga con respecto al origen de los propios misterios mitraicos³. De tal forma que aquellos que se inclinan

tauroctonía, pero sin decantarse por ninguna: a) una fuente de vida primaveral; b) un sacrificio ejecutado fuera del tiempo; c) una reproducción escatológica comparable a la del mesías zoroastriano *Sôsyant*. J. HINNELLS, "Reflections on the bull-slaying scene", en J. HINNELLS, (ed) *Mithraic Studies II*, Manchester, 1975. pp 290-312. G. Gnoli ofrece, además, la posibilidad de establecer alguna relación entre la fiesta otoñal del Mithrakana y el motivo tauróctono. G. GNOLI, "Sol Persice Mithra", en U. BIANCHI, *op. cit.* pp. 734-5. Más reciente es la postura de Turcan, quien ve en la tauroctonía *avant tout un sacrifice de salut qui renforce la vie et la solidarité des vivants contre la mort*. R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme*, Paris, 1993, p. 103.

3. A partir del Primer Congreso Internacional de Estudios Mitraicos celebrado en Manchester en 1971, se comenzó a plantear una nueva vía de interpretación del significado que estaba encerrado en la tauroctonía. Cumont había dado una importancia secundaria al papel astrológico vinculado con algunos elementos de la imagen mitraica. Sin embargo, desde este momento, algunos investigadores dieron el principal protagonismo al simbolismo astrológico como clave interpretativa de la tauroctonía. Las condiciones de partida eran las siguientes: 1) cada figura que aparece en la tauroctonía tiene un paralelo con un grupo de constelaciones localizadas a lo largo del cielo; 2) la iconografía mitraica contiene en general numerosa imagerie astronómica: el zodiaco, el sol, los planetas, etc. A estas condiciones se pueden añadir otras de carácter metodológico: las constelaciones encontradas deben seguir un principio riguroso, con sentido pleno y organizado; estas figuras celestiales deben ser parte de la visión antigua del cielo, por lo que deben ser sacadas de fuentes antiguas y no ser inferidas astrológica o astronómicamente. En tal sentido, algunos autores han comentado que el carácter astral de la escena del sacrificio del toro es un tema que es bastante anterior a la creación de los misterios. Bausani lo remonta a la 1ª mitad del tercer milenio a.C. A. BAUSANI, "Note sulla preistoria astronomica del Mito di Mithra", en U. BIANCHI, *op. cit.* pp. 507-508. En función de los criterios astronómicos, se han ofrecido diferentes interpretaciones que tratan de hacer una lectura astrológica de la escena. De tal modo que las conclusiones en este sentido han llevado a ver la tauroctonía como una adaptación iconográfica de la imagen del cielo. Para Insler, esta escena expresa *the final death of winter, symbolized by the bull, and the approach of summer, symbolized by those constellations of spring and summer which participate in its death*. S. INSLER, "A new interpretation of bull-slaying motif" en M. DE BOER ET T.A. EDRIDGE, *Hommages a H.*

Flor. Il., 15 (2004), pp. 9-28.

por la opción de aceptar posibles conexiones entre el culto de Mitra en Occidente con el dios oriental, ven en la tauroctonía una representación de un acontecimiento creador y regenerador, junto con un significado simbólico que hace referencia a un acontecimiento salvífico cosmológico. Estos autores son contrarios a conceder un protagonismo mayor a los elementos astrológicos presentes en el Mitraísmo⁴. Sin embargo, aquéllos que postulan la interpretación de la tauroctonía como un mapa del cielo en un determinado momento del año, se posicionan en una visión del Mitraísmo surgido directamente del ambiente grecolatino de comienzos de era⁵. En tal situación, se habría recurrido a adoptar a Mitra por una cuestión ajena a lo que representaba como dios en un contexto iranio, sino con la intención de conceder un cierto grado de atracción “exótica” al nuevo culto astronómico. Toda opción extrema (tanto por un lado como por otro) puede caer en el error de olvidar testimonios que no estén directamente relacionados con la hipótesis que están pretendiendo demostrar⁶. La

Vermaseren I. Leiden, 1978, p. 527. Para Beck, la tauroctonía está simbólicamente en el equinoccio, pero éste hace referencia a un momento del año: el primer día de primavera. R. BECK, “Sette Sfere, Sette Porte and the Spring Equinoxes of A.D. 172 and 173”, en U. BIANCHI, *op. cit.* p. 519. Las interpretaciones más extremas en la línea astrológica han llevado a identificar a Mithra con Orión. Speidel considera necesaria esta identificación si aceptamos la premisa de que la tauroctonía es una imagen del cielo ecuatorial. Lo que le lleva a concluir que el Mitraísmo habría sido la adaptación de un culto existente: el culto a Orión. M. SPEIDEL, *Mithras-Orion, greek hero and roman army god. EPRO* 81, Leiden, 1980. Una última interpretación en esta línea ha sido la propuesta por D. Ulansey, quien siguiendo la teoría de Hiparco sobre la *precesión de los equinoccios*, define a la tauroctonía como la imagen celestial de la “Edad de Tauro”, que implica la muerte del toro. La acción de Mitra simbolizaría “his supreme power, the power to move the entire universe”. D. ULANSEY, *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*. Oxford, 1989.

4. Vermaseren es tajante en este sentido: “nor has the artistic conception of the scene been derived from the position of the signs in the sky at springtime (...) Neither at Marino nor in the Barberini paintings, nowhere in the whole mithraic iconography can one find an indication or a confirmation of these astronomical theories”. M.J. VERMASEREN, *Mithriaca III. The Mithraeum at Marino, EPRO* 16. Leiden, 1982, pp. 65-6.

5. Es la conclusión a la que llega Speidel con su trabajo. M. SPEIDEL, *op. cit.* p. 47.

6. Una postura intermedia es la que presenta J. ALVAR en *Los misterios. Religiones “orientales” en el Imperio romano*. Madrid, 2001, pp. 40 ss.

presencia e intervención de los astros en el culto mitraico no puede ser ignorada. Sin embargo, pensamos que las explicaciones de la tauroctonía y con ella del conjunto de la práctica mística ha podido llevar a sus defensores hacia una visión limitada de todos los elementos que intervienen en el culto; complicando lo que, seguramente, para los hombres del momento, venía a ser algo más sencillo: la identificación del episodio del sacrificio del toro como un acontecimiento mítico que venía a significar una alegoría del ciclo vital, del comienzo de la regeneración y salvación de toda la Creación.

El origen de la representación que constituye el icono tauróctono, elemento central del Mitraísmo, ha suscitado también diferentes hipótesis que varían de un extremo a otro. F. Cumont estableció que existían fuertes conexiones entre esta composición y las representaciones donde aparecía la diosa *Nike* abatiendo un toro, vinculadas a los artistas de la escuela de Pérgamo⁷. En el otro extremo de esta hipótesis, debemos situar, como es de suponer, a todos aquellos investigadores que se han manifestado partidarios de potenciar el carácter astrológico que está encerrado detrás de la Tauroctonía, y, por tanto, atribuyen un origen plenamente greco-latino a dicha composición⁸. Tomando en cuenta unas y otras opiniones, tenemos la sensación

7. “Il peut être prouvé que toutes nos représentations du tauroctonous Mithra sont plus ou moins fidèle copies exactes d'un type créées par un sculpteur de l'école de Pergamon, dans imitation du sacrifiant t de la Victoire a la balustrade du temple d'Athéna Nike a orné sur l'Acropole”. F.CUMONT, *op. cit.* 1956, p. 222. Vermaseren mantiene abierta esta posibilidad cuando habla del origen de la imagen. M.J. VERMASEREN, *op. cit.* 1982, pp. 64-65. A pesar de que en 1955, E. Will refutó la conexión (al menos consciente) entre este motivo iconográfico y el mitraico. E. WILL, *Le relief cultuel gréco-romain. Contribution a l'histoire de l'art de l'Empire romain.* Paris, 1955, pp. 169-176. J. Hinnells volvió sobre las conexiones de esta imagen con el contexto iranio, para vincularlo con las ceremonias rituales con motivo del Mithrakana, si bien se habría traducido a términos iconográficos que pudieran ser entendidos en el mundo greco-romano. J. HINNELLS, “The iranian background of Mithraic Iconography” en *Acta Iranica I*, (1974), pp. 242-250. Con menos rigor son los planteamientos propuestos por M. York en su artículo “The Mithraic Tauroctony as a derivative of an Indo-european Soma/Haoma Sacramental Cult” en *Journal of Indo-European Studies*, 2,3-4 (1993), pp. 193-206.

8. Destacamos principalmente la obra de Ulansey por ser la más reciente en este sentido. D. ULANSEY, *op. cit.*, pp. 185ss.

de que algunos elementos todavía se mantienen en el aire. Ha sido planteada la posibilidad de que el motivo iconográfico de la Victoria sacrificando no sea suficiente para entender la composición artística de una escena que se encuentra en la mente de los persas desde antiguo. En tal sentido, queremos, simplemente, llevar la atención hacia los ejemplos artísticos que se conocen en el contexto mesopotámico y persa, donde encontramos representaciones de combates entre hombres y bestias. Los relieves que reflejan la imagen de un personaje importante (generalmente un rey o un dios) entablado un pulso de fuerza contra un animal datan desde los orígenes de la civilización en Sumer⁹. Sin embargo, queremos centrar nuestra atención sobre los ejemplos que se encuentran en las jambas de las puertas de algunos edificios de Persépolis, capital del Imperio Aqueménida, donde se representa este combate entre un héroe o rey contra un monstruo o animal¹⁰. Es la reproducción del tema mítico de la lucha contra el dragón o el dominio del hombre sobre la naturaleza, que tan estrechamente se vincula con el dios Mitra. La continuidad de esta temática la encontramos en pleno período sasánida, cuando en la decoración de algunas bandejas de plata volvemos a ver repetido, ya evolucionado, este esquema. Un ejemplo lo constituye un plato del s. IV d.C., donde el rey Shapur II está matando a un ciervo¹¹. Si bien la composición nos lleva inmediatamente a la imagen que tenemos de la escena tauróctona, sería arriesgado, además de resultar difícilmente verificable, tratar de establecer posibles influencias entre ambas escenas. Sin embargo, sí se puede tener en

9. H. FRANKFORT, *Arte y Arqueología del Oriente Antiguo*, Madrid, 1987, p. 386.

10. En las jambas de las puertas de la Sala de las Cien Columnas del Palacio aqueménida de Persépolis, (s. V a.C.) encontramos diferentes representaciones de este combate de un héroe real contra un animal salvaje. R. GHIRSHMAN, *Pesia, protoiranos, medos y aqueménidas*, Madrid, 1964, pp. 202-203. E. SCHIMDT, *Persepolis I. Structures, Reliefs, Inscriptions*. Chicago, 1953 También son significativas las representaciones de figuras semihumanas (mitad toro-hombre, león-hombre, seres alados) que aparecen en los sellos encontrados en Persépolis, M. GARRISON AND M. COOL, *Seals on the Persepolis Fortification Tablets. Vol. I. Images of Heroic Encounters*. Part. 1 text. Chicago, 2001.

11. Son varios los objetos de la época sasánida ornamentados con este motivo iconográfico. En el Museo del *Ermitage*, se conservan vasos y copas donde el personaje real degüella a un animal siguiendo la misma composición. J. PIJOAN, *Arte del Asia Occidental: Sumeria, Babilonia, Asiria, Fenicia, Persia, Partia, Sasania, Escitia*. Madrid. 1991, pp. 505ss.

cuenta una hipótesis que sugiere la investigadora G. Sfameni Gasparro¹². Teniendo presente los ejemplos proporcionados por la *Nike* abatiendo al toro, junto con otras representaciones con un porte parecido y vinculadas a Atis en contexto anatólico¹³, se plantea la posibilidad de que dicha composición pudiera formar parte de un modelo “canónico” aceptado en los medios greco-iranios, donde, según el contexto en el cual fuese representado, iría complicando su mensaje religioso. Siguiendo con la temática que gira en torno a la tauroctonía quisiéramos analizar otro elemento que está presente en ella. En las pinturas murales donde es relatada dicha escena, nos encontramos con otra circunstancia que se convierte en una constante. Se trata del color del toro al cual Mitra está clavando su espada: dicho toro es indefectiblemente de color blanco. Esta característica se conecta directamente con la tradición irania cuando encontramos en los textos avésticos las descripciones que se hacen del Toro Primordial del cual mana toda la Creación; en el sacrificio realizado por *Sôshyans*, el Toro *Hadhayans* es de color blanco¹⁴.

‘Sin abandonar aún la representación de la tauroctonía debemos detener un momento nuestra atención sobre dos personajes que ocupan un papel destacado dentro del conjunto iconográfico. La escena en que Mitra sacrifica al toro se encuentra flanqueada por dos figuras vestidas de igual modo que el dios, pero con la característica principal de portar ambos una antorcha. Cautes, a la izquierda, sostiene la antorcha en alto. Cautopates, a la derecha, la mantiene hacia abajo. En algunos mitreos se han encontrado esculturas que representan a estos personajes, sin una relación directa con la tauroctonía¹⁵.

12. G. SFAMENI GASPARRO, “Il Mitraismo fra ‘tradizione’ e ‘invenzione’” en U. BIANCHI, *op. cit.* pp. 353-354. Más recientemente ha vuelto sobre esta idea P.H. SICK, “Cattle-theft and the birth of Mithras: another look at Cumont’s Vedic Parallels”, *Journal of Indo-European Studies*, 24,3-4 (1996), pp. 257-276.

13. W. BLAWATSKY ET G. KOCHLENKO, *Le culte de Mithra sur la côte septentrionale de la Mer Noire. EPRO* 8, Leiden, 1966, plancha VIII.

14. En la tradición irania, existen otros relatos donde también aparece un toro blanco. Widengren menciona el relato del héroe Faridún (relacionado con el *Mithrakân*) quien monta a un toro blanco. G. WIDENGREN, “Reflections on the origin of the Mithraic Mysteries” en AA.VV. *Perennitas. Studi in onore A. Brelich*. Roma, 1980, pp. 657-658.

15. *CIMRM*, I, 903.

Las interpretaciones sobre el significado y papel de los dadóforos dentro del culto mitraico han sido variadas. Cumont los identificaba como dobles de Mitra, Cautes representaría al sol que se eleva o al día que crece; mientras que Cautopates hace referencia al sol que cae o al día que declina¹⁶. Porfirio parece situarles en la ruta que siguen las almas humanas en su génesis y apogénesis, controlado por Mitra que se sitúa en medio¹⁷. Hansman ha querido ver en la representación con los pies cruzados de estos dos personajes una posible conexión con la cruz, símbolo solar¹⁸. El trabajo más exhaustivo en relación con los dadóforos ha sido el realizado por M. Schwartz, quien revisa en su artículo todas las opiniones que se habían propuesto con respecto al significado y origen de estos dos personajes. En su propuesta, intenta rastrear el origen iranio de la raíz **kauta-* traduciéndola como “pequeño”, mientras que **pata* lo interpreta como “protegido por”. Para él, en origen, sólo habría habido una expresión *Cautopates* que hacía referencia directa a Mitra (Pequeño Protector). En este sentido, la palabra irania *paiti*, aparece frecuentemente en los textos avésticos con el sentido de "señor" o "cabeza de" (Yt. 10, 78,99, 145; Yt. 19, 35; Yt. 1,11). Luego, la traducción que nos parece más correcta para Cautopates sería "pequeño señor", lo que podría estar en relación con su carácter secundario con respecto a Mitra en el culto, o con el planteamiento de representar una hipóstasis menor del dios de los misterios. La influencia helénica habría buscado su opuesto: *Cautes*. De igual manera, habría sido el resultado de una deformación del significado de la palabra *kauta* (en griego

16. F. CUMONT, *op. cit.* 1903, p. 130. En esta misma línea encontramos la opinión de A. Loisy, quien reproduce las palabras de Cumont. A. LOISY, *op. cit.* p. 141. Vermaseren habla de los dadóforos como hipóstasis de Mitra, estarían acentuando la repetición del ciclo anual del curso solar y mostrando la alternancia entre luz y oscuridad. M.J. VERMASEREN, *op. cit.*, p. 37.

17. Porfirio, *La Gruta de las Ninfas*, 24. Para un comentario de este pasaje véase R. BECK, “Mithraism since Franz Cumont”, *ANRW* II, 17.4 (1984). New York, p. 2085 y J. ALVAR, *op. cit.*, pp. 36 ss..

18. J.F. HANSMAN, “Some possible classical connections in Mithraic speculation.” en U. BIANCHI, *op. cit.* p. 607.

καίω, arder) lo que habría llevado a representarlos con antorchas¹⁹. Sin embargo, consideramos que la segunda derivación que realiza este autor se encuentra poco fundamentada, en cuanto que entra en contradicción con la vinculación irania que ha concedido a la voz *kauta-*. En cualquier caso, es poco lo que podemos saber acerca del papel que tuvieron estas dos representaciones en las creencias mitraicas. Tanto si eran imágenes de Mitra o bien protectores de las puertas de entrada y salida del cosmos, seguimos estando condicionados por la ausencia de otros testimonios que esclarezcan su papel dentro del culto.

Otro aspecto de la iconografía de los misterios mitraicos retiene nuestra atención. En muchos mitreos se han encontrado representaciones de una extraña figura, caracterizada por presentar un cuerpo humano, pero con cabeza de león²⁰. Además, una serie de elementos amplían su especificidad: unas llaves, una serpiente que da vueltas sobre su cuerpo, a menudo unas alas, etc. La identificación de esta figura leontocéfala ha suscitado un largo debate historiográfico, el cual tiene muy difícil encontrar una solución convincente. Tradicionalmente ha habido tres posturas a la hora de definir a este personaje. Cumont lo había identificado como una representación de *Zurvan*, el dios infinito del tiempo que, según la secta zurvanita surgida dentro del zoroastrismo, era el padre de los dioses Ahura-Mazda y Ahrimán²¹. También se le ha identificado con el *Aión* o tiempo eternal dentro de un contexto helénico²². Bianchi ha querido ver en esta figura una conexión con el arconte gnóstico,

19. Schwartz hace un repaso bibliográfico sobre la cuestión, comenzando por Cumont, siguiendo por Vermaseren, Gershevitch, Zaehner, Bailey, hasta llegar a Campbell. Sus conclusiones las expone a partir de la página 414. M. SCHWARTZ, "Cautus and Cautopates, the Mithraic torchbearers", en J. HINNELLS, *Mithraic Studies*. II, 1978, pp. 406-423.

20. Un pasaje del *Octavio* (XXVIII,8) de Minucio Félix, hace una fuerte crítica desde la óptica cristiana a la costumbre de adorar a divinidades medio humanas como estos leontocéfalos.

21. F. CUMONT, *op. cit.*, p. 107.

22. Meiges atribuye directamente a la figura leontocéfala que aparece en algunos mitreos de Ostia la consideración de dios del tiempo. El tiempo lo devora todo y, al mismo tiempo, la serpiente representa el tortuoso caminar del sol por el cielo. R. MEIGES, *Roman Ostia*, London, 1973, p. 371.

aunque insiste en separarlo de la figura del Aión²³. Otros autores han centrado su atención sobre la inscripción que suele acompañar a algunas de estas representaciones, en ellas se puede leer: *Deus Arimanius* (CIMRMII 27, 883; CIMRMI, 879.) Esto abrió otra vía a posibles interpretaciones sobre la identidad de esta figura. Legge fue el primero que estableció la identificación del leontocéfalo con el dios zoroastriano Ahrimán, seguido luego por Zaehner y Duchesne-Guillemin²⁴. Más recientemente, Hinnells, partiendo de la aceptación de Arimanio como la manera de referirse al leontocéfalo, ha tratado de establecer cuál pudo ser la función que ejercería esta figura dentro de la práctica mitraica. Él lo relaciona con el cuarto grado mitraico, el León, y concluye, en función de las características y atribuciones, que Arimanio podría haber representado: “the cosmic power appropriate to the fourth grade and presided over the soul’s ascent to the heavenly world”²⁵. En cualquier caso, lo que se ha querido dejar claro es la diferencia que existe entre este Arimanio y el Ahrimán zoroástrico; principalmente, por el hecho de que las atribuciones son diferentes y que el Mitraísmo le atribuyó un papel totalmente diferente a las connotaciones negativas que estaban presentes en el Avesta²⁶. Von Gall toma todas estas opiniones y las articula en torno a la idea de interpretar al leontocéfalo como un dios patrón del grado de los leones, que intervenía de alguna manera en sus ceremonias y que la simbología de las llaves

23. U. BIANCHI, “Prolegomena II, The initiation structure of the Mithraic Mysteries”, *op. cit.*, p. 39.

24. Beck hace un interesante y profundo repaso por la historiografía de este asunto. Nos remitimos a su artículo para profundizar en las opiniones vertidas por cada investigador. R. BECK, *op. cit.*, pp. 2087-2089.

25. J.R. HINNELLS, “Reflections on the Lion-headed Figure in Mithraism”, en *Acta Iranica*, 1975. p. 333. La opinión de R. Turcan no acaba de quedar muy clara. En su libro *Mithra et le Mithracisme*, después de hacer un seguimiento de los lugares donde han aparecido representaciones del leontocéfalo, indicando las variantes que se producían, no se posiciona abiertamente por una postura. Destaca las posibles conexiones con el fuego que pudo tener esta figura, lo que lo relacionaría con el grado del león. (pág. 67).

26. Un escritor cristiano del siglo IV d.C. se refiere a esta figura atribuyéndole un carácter fértil: *nomine frugiferio*. Arnobio, *Adversus Nationes*, VI, 10. Sfameni Gasparro profundiza en esta línea, concibiendo en este Arimanio un tipo *sui generis*, diferenciado del Ahriman zoroastriano. G. SFAMENI GASPARRO, *art. cit.* en U. BIANCHI, *op. cit.*, p. 323.

hace referencia a su posición como guardián de las puertas y de los misterios²⁷. Sin embargo, en algunos mitreos la figura leontocéfala ha aparecido con una variante importante, la cabeza de león ha sido sustituida por una cabeza humana (*CIMRMI*, 777; *CIMRMII*, 1350). Esto ha llevado a pensar si estamos ante un mismo personaje con diferentes representaciones o ante dos figuras diferentes. Las últimas investigaciones se inclinan más por la opción de identificarlos como dos entidades diferentes, siendo ésta segunda una representación de Saturno identificado con Mitra²⁸. Por nuestra parte, somos partidarios de desarrollar una posible identificación que no ha sido considerada en profundidad por los iranistas y los investigadores del Mitraísmo. Tanto en los textos védicos del contexto indio, como en los avésticos de la religión zoroastriana, encontramos referencias a un dios Airyaman. Este dios antiguo aparece frecuentemente junto a Mitra como ayudante en sus funciones de protección de los fieles. El carácter positivo y la coincidencia en el emparejamiento con Mitra no hacen extraña la posibilidad de que pudieramos relacionarlo con este *deus Arimanius* del Mitraísmo occidental. Al menos este hecho, permite superar la contradicción que hemos visto ha quedado planteada por la identificación con el carácter maléfico que se relaciona con Ahrimán. No obstante, quedaría aún por profundizar en el proceso de transferencia de esta divinidad irania al marco occidental y conocer también el porqué de la evolución de la forma escrita de la palabra.

Junto a estos aspectos que constituyen la parte central de la iconografía mitraica, también podemos encontrar un conjunto de elementos menores, cuya procedencia queremos indagar en las siguientes páginas. Habría que comenzar obligatoriamente por la propia imagen del dios Mitra que está presente en los misterios. No sólo a través de la tauroctonía, sino también en otros motivos decorativos, el dios es representado con una serie de rasgos cuya procedencia iránica no permiten ninguna duda. En primer lugar, tenemos el elemento más característico, el denominado gorro frigio, persa o medo²⁹; además del pantalón propio iranio, el

27. H. VON GALL, "The Lion-Headed and the Human-headed God in the Mithraic Mysteries" en J. Duchesne-Guillemin, *Études Mithriaques*, Leiden, 1975. p. 519.

28. M.J. VERMASEREN, *op. cit.*, p. 85.

29. Séneca hace mención del origen frigio del gorro conocido como *pileum phrygium*, *tiara o mitra*. *De Beneficiis*, VI,31.12; *Etymologia*, XIX, 31.4. Sobre la vinculación irania del gorro llevado por Mitra, G. WIDENGREN, "Some remarks on Riding Costume and Articles of Dress

*anaxarydes*³⁰, una túnica corta (*tunica manicata*) y una capa³¹. Este tipo de imagen la encontramos en el contexto aqueménida relacionada con el canon que se establecía para representar a los soldados que componían la Guardia Real de los Inmortales³². En tal sentido, se constata una conexión directa entre el modo en que el dios Mitra era representado entre los seguidores místéricos y la imagen estereotipada que en el arte iranio se tenía establecida para representar a los grupos guerreros. A este elemento, debemos añadir los ejemplos que conocemos de representación antropomorfa de Mitra en el ámbito oriental³³. En la región minorasiática de Comagene, se encuentra un testimonio iconográfico fundamental para corroborar la tesis de la existencia de una imagen fijada respecto a Mitra, que debió pasar sin grandes variaciones de un marco geográfico a otro. En los relieves del monumento funerario-conmemorativo de Nimrud Dagh, se combinan las influencias del arte persa aqueménida con los modelos de representación que se están imponiendo en el Imperio Parto; de igual manera, tampoco

among Iranian Peoples in Antiquity”, en *Studia Ethnographica Upsaliensia XI* (1985), pp. 245-254.

30. “Los persas guerrean equipados de la siguiente manera: llevan sobre sus cabezas gorros sueltos, llamados tiaras, y sobre sus cuerpos túnicas con mangas, con escamas de hierro como las de los peces, y pantalones en sus piernas”. Heródoto, *Historias* 7, 61.

31. Una descripción detallada de la representación del dios a través del fresco mitreo de S. Ma. Capua Vetere, la podemos encontrar en M.J. VERMASEREN, *Mithriaca I. The Mithraeum at S.Ma. Capua Vetere*, Leiden, 1971, pp. 6-7.

32. H. FRANKFORT, *op. cit.*, p. 386.

33. Durante el período aqueménida, las representaciones de Mitra son prácticamente nulas. Sin embargo, se ha planteado la posibilidad de que una figurilla aparecida en Luristán, (fechada entre los siglos VIII-VII) donde es representado un ídolo con varias cabezas pueda guardar algún tipo de relación con Mitra y sus atribuciones de múltiples orejas y ojos. R. GHIRSHMAN, *Persia, protoiranios, medos, aqueménidas*. Madrid, 1964, p. 46. Somos más partidarios de dirigir la atención hacia un personaje representado en una placa de oro, (ss. VII-VI a.C.) incluida en el Tesoro de Oxus que se conserva en el Museo Británico. Aquí encontramos a un personaje vestido completamente a la manera que hemos descrito arriba (gorro frigio, anaxarydes y túnica), sosteniendo en su mano el *barsom*, elemento característico de la realeza persa y estrechamente vinculado a Mitra, como luego veremos en el relieve de Taq-i Rostán. E.F. SCHMIDT, *Persepolis III. The Royal Tombs and other monuments. OIP LXX*, Chicago, 1970, p. 137.

Flor. Il., 15 (2004), pp. 9-28.

podemos olvidar el papel que ejerce el arte helenístico en la resolución de las esculturas. Las imágenes que hacen referencia a Mitra vuelven a estar caracterizadas por el recurso al gorro frigio como elemento de identificación, aunque, como ya aclaramos arriba, se le unen otros aspectos que sirven para traducir sus connotaciones de dios solar vinculado al poder real. Este modelo de representación encuentra su continuidad en el relieve conmemorativo de Taq-i Rostán donde aparece Mitra acompañando la coronación del rey sasánida Ardashir II. Si bien aquí ha sido definitivamente sustituido el gorro frigio por la corona solar, los demás elementos representativos mantienen la línea expuesta hasta el momento. Es más, la propia presencia de la corona de rayos, no entra en contradicción con el canon representativo, puesto que algunas variaciones aparecidas en contextos parto y romano, presentan al dios portando dicha corona³⁴.

Junto con el testimonio que ofrecen las coincidencias encontradas con respecto a la vestimenta con la cual es representado Mitra, tanto en una zona como en la otra, debemos añadir un elemento más que permite reforzar la hipótesis que aquí se plantea. En los iconos taurótonos que son pintados en las paredes de muchos mitreos (así ocurre en el mitreo de S. Ma. de Capua Vetere) como también en un buen número de grupos escultóricos que han mantenido restos de una decoración policroma³⁵, se percibe una coincidencia a la hora de recurrir a unos determinados colores para decorar la vestimenta con la que es representado el dios. Concretamente, los colores rojo, azul y dorado (junto con el púrpura, en algunos casos) son utilizados para los ropajes y elementos ornamentales que lleva Mitra en el momento en que va a matar al toro. La utilización de estos colores frente a otros no es un elemento, creemos, surgido al azar. La simbología que está encerrada detrás de cada color es una cuestión que no debe ser tomada a la ligera, por la sencilla razón de que, en este icono, cada elemento introducido parece responder a una motivación intencionada. La figura humana de Mitra, con su juventud y gallardía mencionadas, se completa con unos

34. Es el caso de la ya mencionada moneda de Gordiano III y algunas representaciones decorativas pertenecientes al Imperio Parto sasánida. R. GHIRSHMAN, *Irán, Partos y Sasánidas*. Madrid, 1962, p. 243.

35. Un ejemplo lo tenemos en el relieve estudiado por Lissi Carona en el mitreo de S. Stefano en Roma. E. LISSI CARONA, "La rilevanza storico-religiosa del Materiale Mitriaco da S. Stefano Rotondo" en U. BIANCHI, *op. cit.*, pp. 209.

ropajes cuyos colores contribuyen a reforzar la idea de héroe invencible, con un carácter poderoso y supremo³⁶. Pero se da la circunstancia de que el recurso al color rojo para decorar el traje de Mitra se conecta directamente con la tradición que existe en el mundo iranio, por la cual el ropaje de los guerreros está vinculado a dicho color³⁷. Esta práctica, que se constata entre los persas aqueménidas, se mantuvo estable y continuó entre los partos. Un ejemplo manifiesto de la vinculación del rojo al estamento guerrero iranio lo encontramos en las paredes de una casa en la ciudad de Dura Europos³⁸. En una de ellas se representa una escena de cacería de onagros por parte de un jinete³⁹; éste es dibujado con el ropaje característico de todo guerrero. Estas ropas coinciden con las que hemos observado para Mitra; además de darse la circunstancia, como podemos apreciar, de que el color que predomina en ellas es el rojo. Se podría pensar que se trata de un ejemplo *a posteriori* o, como mucho, contemporáneo a lo que se está produciendo en la decoración de los mitreos. En este sentido, para confirmar la historicidad del recurso al rojo como el color distintivo del

36. Vermaseren señala cómo la combinación de los colores del traje, junto con elementos decorativos en dorados y púrpura son testimonios del lujo y poder que debe definir el estatus de un dios o de un rey. M.J. VERMASEREN, *op. cit.*, 64.

37. G. WIDENGREN, art. cit. 1980, p. 654. Jenofonte (*Anábasis* I, 17) describe el ropaje del ejército persa a las órdenes de Ciro II de la siguiente manera: "llevaban todos cascos de bronce, túnicas rojas, grebas y los escudos desenfundados". Estrabón menciona cómo los jóvenes guerreros persas que pertenecían a una sociedad-guerrera solían llevar un manto púrpura o de colores variados. Estrabón XV, 3, 19. Este elemento también aparece reflejado en muchas pinturas de tauroctonías, donde la capa de Mitra es representada en ese color.

38. Esta ciudad se encontraba situada en la zona fronteriza entre el Imperio romano y el Imperio parto. Hasta el siglo II d.C. estuvo bajo dominio romano, para luego ser controlada por los partos. Es importante destacar que aquí ha aparecido un mitreo, cuyas pinturas son importantes para conocer el posible conocimiento que pudieron tener los iranos del culto que recibía Mitra en Occidente. La influencia del elemento iranio en la decoración de sus paredes ha sido manifestada desde un principio, tanto por los mitraistas que lo han estudiado (F. Cumont participó en las campañas que lograron descubrirlo) como también por los iranistas e historiadores del arte que lo han investigado.

39. Una fotografía de dicha escena la encontramos en R. GHIRSHAM, *Irán, Partos y Sasánidas*, Madrid, 1962, p. 152.

grupo guerrero entre los indo-arios⁴⁰, podemos dirigir nuestra mirada hacia la imagen de Persia que obtenemos a través de la cerámica griega. Entre los motivos que se utilizaban en la decoración de la cerámica ática de figuras rojas, el tema de las Guerras Médicas y los enfrentamientos que durante siglos mantuvieron los griegos contra las persas fue bastante recurrente. Si bien la variedad de colores se encuentra limitada, no obstante, podemos intuir el protagonismo que adquiere el color rojo para describir los elementos que constituyen el ropaje de los guerreros persas. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en algunas cerámicas áticas del s. V a. C. que nos ofrecen una imagen detallada de la vestimenta del guerrero persa, antes descrita, donde el rojo es utilizado para diferenciar las partes internas del traje. Es significativo aclarar cómo el persa se representa con todo su ropaje, mientras que en otras piezas, se establece una oposición con respecto a la perfección del cuerpo desnudo del hoplita griego.

De igual manera, tampoco debemos olvidar el modelo que se ha utilizado para las imágenes de los dadóforos acompañantes de Mitra. El que sean representados totalmente vestidos a la manera persa, como ya hemos indicado, no viene sino a confirmar que se trata de entidades que guardan una estrecha dependencia con respecto al dios principal⁴¹; al mismo tiempo, permiten plantear la posibilidad de que junto con el origen iranio de sus nombres, también se pueda pensar en que debieron surgir en el contexto oriental donde ubicamos la aparición del culto misterioso de Mitra. En otras representaciones que encontramos de Mitra dentro del ambiente romano, podemos seguir rastreando elementos que nos lleven a reconocer conexiones con la tradición irania que está en el origen del propio dios. En la decoración de las paredes del mitreo de Dura Europos nos encontramos con un ejemplo que no podemos dejar pasar; en un fresco que representa una escena de cacería, Mitra es el principal protagonista y, montado, a caballo dispara su arco hacia las gacelas que corren delante de él. Otra vez volvemos a encontrar la imagen del dios vestido a la manera persa, en una composición que guarda estrechas relaciones con la imagen que en páginas anteriores hemos comentado en relación con el color rojo de los guerreros. Es evidente

40. Dumézil dedica un estudio desde su perspectiva funcionalista a este aspecto: describe el rojo como el color distintivo de la función guerrera. G. DUMÉZIL, *Rituels Indo-Européens à Rome*, Paris, 1954.

41. Para muchos mitraístas, Cautes y Cautopates serían dobles o hipóstasis de Mitra, que harían referencia a dos momentos diferentes del día. J. ALVAR, *op. cit.*, p. 37.

que por las características del lugar donde ha aparecido, la influencia de la cultura parto haya ejercido un peso importante a la hora de que en esta pintura se perciba una ejecución en las formas siguiendo el canon estético sasánida⁴². Sin embargo, es importante tener en cuenta otros aspectos: en primer lugar, no se trata simplemente de la adopción de la técnica pictórica parto, sino de que en este panel también se está reproduciendo una temática que en el mundo iranio era bastante recurrente: la escena de la cacería la encontramos presente como vehículo tanto de propaganda como decorativo desde la época meda⁴³; este esquema representativo de un jinete cazando con su arco es adaptado a una gran variedad de soportes, siendo protagonizado de forma frecuente por los monarcas de las distintas dinastías. Nos encontramos con una repetición exacta de este motivo en la figura representada en una copa sasánida del s. V d.C. Este tema desarrolla sus variantes desde la época aqueménida tan sólo en la sustitución del arco por la lanza como arma de caza.

La imagen de Mitra utilizando un arco como arma no es aislada en el conjunto de la iconografía mitraica. En los paneles que decoran las paredes de muchos mitreos y que constituyen nuestra principal fuente de conocimiento de los pasajes del relato mítico vinculado al dios, encontramos una escena cuya interpretación teológica resulta un tanto compleja, pero que nosotros queremos tomar aquí en relación con la representación del dios disparando un arco. En los paneles del *Milagro del Agua*⁴⁴,

42. Las conexiones de las pinturas de Mitra como cazador con el arte parto ya fueron detectadas por Cumont y Rostovtzeff al estudiar el mitreo de Dura Europos. F. CUMONT ET ALII, *The Excavations at Dura Europos. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work*. New Haven, 1939, pp. 113 ss.

43. En la época meda encontramos el ejemplo de una Placa Frontal de Plata aparecida en Luristán (ss. VIII- VII a.C.) donde es retratado un arquero disparando flechas a unos ciervos. R. GHIRSHMAN, *op. cit.*, p. 73. Del período aqueménida encontramos un plato con el motivo decorativo de un rey cazando un león con arco. Esta pieza corresponde a los ss. VI-IV a.C. y se conserva en el Museo de Viena.

44. Los personajes que intervienen en este episodio han sido identificados como Mitra y los dadóforos. El agua que Mitra hace manar de la roca se considera una especie de *aqua vitae* de las almas. Un graffito del mitreo de Sta. Prisca arroja un poco más de luz sobre el significado de dicho panel: *Fons concludit petris qui geminos aluisti nectare fratres* (M.J. VERMASEREN, *op. cit.*, p. 12). Sobre la interpretación de este panel véase L.A. CAMPBELL, *Mithraic iconography and ideology*, *EPRO* 11 (1968), pp. 253 ss.; también J. ALVAR, *op. cit.*,

Mitra aparece vestido una vez más a la manera persa descrita, acompañado de otros individuos vestidos de igual forma, disparando una flecha hacia una roca, de la cual comienza a manar agua. La vinculación del dios con el arco tampoco constituye un elemento introducido al azar⁴⁵. En el *Mihr Yasht* encontramos varias estrofas que se detienen a describir cuál es el armamento que utiliza el dios en su enfrentamiento contra los *daevas*⁴⁶. De entre todas ellas destaca el arco como una de sus armas más poderosas y más temidas; no debe extrañar este elemento si recordamos que el arco como arma ocupaba un papel fundamental dentro de la estrategia militar del ejército persa⁴⁷. Mitra, en cuanto dios estrechamente vinculado al estamento militar iranio, asume en su representación y atribuciones los elementos que están ligados a este grupo.

Por último, queremos dirigir nuestra atención hacia algunos ejemplos que hallamos en los paneles pictóricos de ciertos mitreos. Ya hemos mencionado que dichos relieves eran representaciones de escenas del relato mítico de Mitra. En uno de ellos nos encontramos con la escena del *Pacto* que realizan Mitra y el Sol. Esta ceremonia, ocupó un lugar especial dentro de la liturgia mitraica, como escenificación de la acogida que hacía la comunidad al nuevo iniciado⁴⁸. El modelo iconográfico que es utilizado en el contexto mitraico presenta conexiones bastante manifiestas con las

pp. 38 ss.

45. Se ha señalado que el valor simbólico concedido al arco en el contexto del Irán antiguo y en la India estuvo relacionado con la fertilidad, B. KAIM, “Indo-iranian traditions in the Achaemenid Art” en K. VAN LERBERGHE ET A. SCHOORS (eds.), *Immigration and emigration within the Ancient Near East*. Lovaina, 1995, p. 123.

46. En la estrofa 128 leemos: “En un lado del carro de Mithra, el señor de los prados abundantes, permanecen cien arcos bien hechos”. También remitimos a estos otros pasajes: Yt. 10, 102; 113; 130.

47. Baste señalar como anécdota el comentario que hace el soldado espartano *Dieneces* en vísperas al decisivo combate del desfiladero de las Termópilas, cuando, al escuchar a algún compañero hablar de la lluvia de flechas que los persas les iban a disparar, argumentó que así podrán luchar a la sombra. Heródoto VIII, 15.

48. Para profundizar en el gesto de la unión de las manos en el Mitraísmo, sugerimos el artículo de M. LE GRAY, “La ΔΕΘΙΩΣΙΣ dans les Mystères de Mitra”, *Etudes Mithriaques*, (1975), p. 279-303.

Flor. II., 15 (2004), pp. 9-28.

representaciones de *dexiôsis*, donde intervenía Mitra⁴⁹. Si bien los personajes que intervienen en cada una de las escenas son diferentes (en un caso encontramos a Mitra y al rey de Comagene, mientras en el otro a Mitra y el Sol), la composición de la escena es bastante parecida. Sin embargo, no podemos afirmar que la representación de la *dexiôsis* en los misterios mitraicos sea una evolución de las imágenes halladas en Asia Menor. La escena de juntar las manos (*iunctio dextrarum*) es un tema repetido en el arte greco-romano para manifestar una alianza⁵⁰; por lo que, tanto en unas como otras estaría interviniendo una tradición cultural que manifiesta una vez más que se ha producido un proceso de adaptación. El Mitra que da la mano en señal de aceptación y colaboración a Antíoco I en Comagene, guarda una conexión todavía estrecha con el dios patrón de los contratos que ocupaba un lugar preferencial en el panteón persa y parto. Sin embargo, este mismo dios, aunque con unas funciones y un culto transformados, es representado en una escena similar a la anterior, pero con un significado teológico distinto.

Los mitreos estaban todos decorados con imágenes estrechamente relacionadas con momentos o elementos del culto. Junto a la presencia ineludible del relieve o mural tauróctono, se han encontrado representaciones de otro momento crucial del Mitraísmo: el almuerzo sagrado. Mitra y el Sol se juntan para conmemorar el sacrificio del toro en un almuerzo. En las paredes aparecía la proyección mítica de la ceremonia que los iniciados realizaban en sus encuentros y en la que ocupaban un lugar destacado los representantes de los dos grados más altos. Junto a la tauroctonía también se representaban diferentes escenas que se relacionan con la vida mítica del

49. En uno de los relieves hallados en Nimrud Dagh se encontró una representación de Mitra ofreciendo su mano al rey de Comagene Antíoco I, gesto que ha sido interpretado por Waldmann como el gesto que indicaría la recepción de los dioses persas y macedonios en Comagene, H. WALDMANN, *Die Kommagenischen Kultformen unter König Mithradates I und seinen Sohne Antiochos I*, *EPRO* 34, pp. 197-202. Nuestra opinión nos lleva a atender a las similitudes compositivas que se constatan entre escena y las encontradas en los mitreos. I. CAMPOS, *El culto del dios Mithra en la Persia Antigua*, Las Palmas de G.C., p. 54.

50. L. REEKMANS, "La *dextrarum iunctio* dans la iconographie romaine et paléochrétienne", *Bulletin de l'Institut belge* 31 (1958), pp. 23-95.

dios Mitra. Solía haber una composición en paneles, que rodeaba el cuadro principal⁵¹. Muy interesantes resultan también las escenas que aparecen en algunas paredes y que pueden estar describiendo diferentes momentos de los ritos iniciáticos practicados por los seguidores de Mitra. Para algunas cuestiones⁵², estas pinturas se convierten en el único testimonio directo para conocer cómo pudieron ser algunas de estas prácticas culturales. Las pinturas, mosaicos y estatuas que decoran la mayoría de los mitreos abarcan los diferentes aspectos que están presentes en el culto. Aparecen los animales que están relacionados con los grados iniciáticos, los planetas y elementos astrales que ocupan algún lugar dentro del Mitraísmo. Destaca principalmente, el papel que ocupa el zodiaco en algunos mitreos, cuya interpretación ha suscitado diversas controversias⁵³.

A partir de lo visto, podemos deducir que la religión mitraica confería una gran importancia al papel que desempeñaban las imágenes dentro de la práctica cultural. Es significativo que desde los mitreos hallados en el Muro de Adriano en Inglaterra, hasta el mitreo de *Dura Europos* en el Éufrates, existe una profunda coherencia iconográfica, especialmente en los motivos. Esto nos hace pensar en que, a pesar de la ausencia de libros o textos sagrados relacionados directamente con el Mitraísmo, debió de existir un conjunto básico de ideas e imágenes que iban siendo transmitidas de una comunidad a otra, en el momento en que se erigía un nuevo mitreo. Las imágenes desarrollaban la función de catecismo iconográfico, aunque el estilo de ejecución se adaptaba a las características de la región donde era representado, a las condiciones que imponía el espacio en el que se erigía el nuevo

51. Un estudio profundo sobre las escenas que decoraban el mitreo hallado en Marino es el ofrecido por M.J. Vermaseren en su libro *Mithriaca IV, the Mitraeum at Marino*, *EPRO* 16 (1982). En él ofrece bastantes claves interesantes sobre la intencionalidad de la iconografía que está presente en los mitreos. También Turcan se detiene a estudiar los temas de la imaginería mitraica. R. TURCAN, 1993, pp. 67-72.

52. El mitreo de Sta. María en Capua constituye el mejor ejemplo que disponemos en este sentido. El estudio que de él realizó Vermaseren ha posibilitado poder acceder de manera especial a las fotos en color que ofrece al final de su estudio y que resultan muy reveladoras. M.J. VERMASEREN, *Mithriaca I. The Mitraeum at Sta. Maria Capua Vetere*. *EPRO* 16 (1971).

53. M.J. VERMASEREN, *Mithriaca II. The Mitraeum at Ponza*. *EPRO* 16 (1975), pp. 22-25.

templo y a las capacidades económicas de la comunidad mitraica local.