

LOS AQUEMÉNIDAS Y LA DANZA PÉRSICA:
ENTRE RELIGIÓN Y ESPECTÁCULO
THE ACHAEMENID DYNASTY AND THE PERSIAN DANCE:
BETWEEN RELIGION AND SPECTACLE

ISRAEL CAMPOS MÉNDEZ
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
ISRAEL.CAMPOS@ULPGC.ES

RESUMEN

Los autores griegos nos informan de la existencia de un tipo de baile conocido como “danza pérsica”. En este artículo analizaremos cuál es el contexto en que pudo surgir. Además, se buscará el posible significado que pudo tener como manifestación de un tipo específico de espectáculo, con unos componentes religiosos que pueden vincularse con el dios Mitra.

ABSTRACT

Greek authors inform us about the existence of a type of dance known as “Persian dance”. In this paper, we will examine which was the context of its apparition. We will search too, which was its possible meaning as a manifestation of a specific type of spectacle, with religious components related to the god Mithra.

PALABRAS CLAVE

Mitra, Persia, danza, espectáculo

KEY WORDS

Mithra, Persia, dance, spectacle

Fecha de recepción: 17/03/2017

Fecha de aceptación: 05/02/2018

INTRODUCCIÓN

A la hora de abordar cualquier aspecto interno de la cultura persa aqueménida, seguimos condicionados por las limitaciones que nos ofrecen las fuentes disponibles para introducirnos en sus costumbres y prácticas. Ante la ausencia de una literatura que describiera en primera persona los elementos más genéricos de ese momento, estamos condenados a recurrir a lo que sus vecinos más inmediatos nos escribieron de forma relativamente abundante sobre ellos. Las relaciones de los griegos con los persas, como podemos imaginar, estuvieron condicionadas por su particular contexto de enfrentamiento militar. Las Guerras Médicas no solo fueron una serie de episodios militares cuyo resultado ya conocido fue la detención del expansionismo aqueménida hacia Occidente. Además, fue un marco teórico que dirigió el interés de los griegos hacia lo persa; fruto de ello fueron las obras y menciones de autores griegos (Heródoto, Jenofonte, Aristófanes, etc.) que dedicaron su atención no solo a la historia de los persas, sino también a dejar constancia de sus costumbres y aspectos religiosos. Obviamente, el contexto de enfrentamiento condicionó muchos de estos contenidos, a lo que debemos sumar también la conceptualización de la imagen del bárbaro¹ que los griegos van a focalizar en los persas como paradigma de la oposición entre la civilización helena, frente al barbarismo encarnado por los persas.

Este marco es el que determina el tema que hemos elegido analizar en este artículo. El conocimiento que tenemos sobre una práctica conocida como la “danza pérsica”, que tal y como se nos presenta parece ser una costumbre que aglutinaría a la totalidad de esta comunidad, tan solo nos ha llegado a través de unas breves descripciones aparecidas en las obras de autores griegos de la época como Jenofonte, Duris o Aristófanes y, posteriormente, Ateneo de Naucratis. En medio de lo aisladas que parecen ser estas menciones, considero que puede ser de gran interés que nos

1. JÜTHNER, J. *Hellenen und Barbaren*, Leipzig, 1923, 18ss.; LÉVY, E. “Naissance du concept de barbare”, *Ktéma* 9 (1984), 5-14; GARCÍA, M. “El discurso sobre el bárbaro: Aqueménidas, Arsácidas y Sasánidas en las fuentes grecorromanas”, en FORNÍS, C. (ed.) *Los discursos del Poder / El poder de los discursos en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 2013, 73-110; BOVON, A. “La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la 1er moitié du Vè siècle”, *BCH* 86.2, 1963, 579-602; CANTARELLA, R. “La Persia nella letteratura greca”, en *Atti del Convegno sul tema: La Persia e il Mondo Greco-Romano (Roma 11-14 aprile 1965)*, Roma, 1966, 489-504; SANTIAGO, R. “Griegos y bárbaros: arqueología de una alteridad”, *Faventia* 20.2 (1998), 33-45

detengamos en analizar este espectáculo de baile, descrito como danza, para que conozcamos su posible vertiente deportiva y comprobemos que el marco en el que se solía desarrollar tenía unas connotaciones religiosas evidentes.

LA DANZA PÉRSICA

La elección del tema que vamos a desarrollar no es anecdótica. Aunque lo que nos describen los autores clásicos no pasa de unas líneas, en ellas podemos extraer elementos relevantes vinculados tanto a aspectos de la organización social, como también a costumbres relacionadas con el proceso formativo de la juventud persa. La danza, y más cuando la abordamos desde una perspectiva histórica, no queda limitada a la combinación de una serie de movimientos autotéticos o heterotéticos como mera expresión de una destreza física del ejecutante², sino que representa originalmente una expresión de la configuración de las estructuras de una sociedad o el reflejo de elementos culturales³ que posteriormente han podido quedar difuminados por la mera expresión artística o por el mayor peso de la tradición⁴. Este hecho se extrapola a nuestra actualidad si observamos la pervivencia de la mayoría de nuestros bailes regionales, donde ha quedado difuminado su sentido, o contexto original, por el mero elemento de la tradición.

Dos son los textos de partida para poder iniciar nuestra indagación sobre lo que los griegos denominaron *Persikón* (τὸ Περσικόν), dado que en los elementos alrededor de estas menciones están presentes los datos que nos permitirán completar nuestro cuadro. La referencia que hace Jenofonte (*An.* VI.I.10) es la más explícita y la que ha servido como base para luego ser citada por otros autores posteriores (Ateneo y Platón):

*Y al fin bailó la danza pérsica golpeando un escudo contra otro, y doblaba las rodillas y se levantaba. Y todo ello lo hacía rítmicamente y al son de la flauta.*⁵

2. BUCKLAND, T: "All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology", *Dance Research*, 17, 1 (1999), 3-21 (9); NIKITARAS, N: "The Joy of Dance": Dance and Gymnastics, constituent elements of education in the Classical era", *Italian Journal of Sport Sciences*. January 2008, 1-17 (2).

3. MORA, A: "Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza". *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata. 2010. 1-20 (8)

4. KAEPLER, A: "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7 (1978), 31-49 (45); KAEPLER, A: "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance", *Dance Research Journal*, 32.1 (2000), 116-125; KURATH, G: "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, 1.3 (May, 1960), 233-254

5. Traducción C. Varela, Madrid, 1999.

El contexto en el que se desarrolla este episodio es el de un banquete celebrado por los paflagones en honor a los griegos liderados por Jenofonte, con quienes acaban de firmar una alianza. Antes de abordar cualquier cuestión sobre esta escena, debemos detenernos en los términos concretos elegidos por el propio Jenofonte a la hora de referirse a ella. La palabra empleada por el autor para describir la *danza pérsica* es ὄρχηϊτο.⁶ Dentro del proceso de *interpretatio graeca*, condicionadora en buena parte de la información que disponemos sobre los persas, la elección de una palabra u otra no es banal, puesto que pone en marcha también un proceso de conceptualización de la realidad que se está describiendo. Los griegos usaban de manera más frecuente dos términos para referirse a lo que nosotros resumimos como danza: χορός, que evoca al tipo de danza realizada en grupo, y ὄρχησις, referente a lo opuesto: al tipo de movimientos contorsionistas de carácter individual⁷. ¿Qué implica la presencia de este término? Que, aunque no poseyéramos una descripción ulterior sobre los fundamentos de dicho baile, podríamos asumir que se trataba de un tipo de danza donde primaba el dominio cronometrado del movimiento ejecutado por el individuo. Pero Jenofonte y posteriormente Ateneo (*Deipno*. I, 16A) nos describen una escena en la que un personaje (significativamente en este caso no se trata de un persa, sino de un tracio)⁸ está interpretando unos movimientos rítmicos, ambientado con música de flauta, pero cuya escenografía parece precisar del uso de unos escudos que ocupan un lugar central en la coreografía.

La presencia del escudo y el tipo de movimientos descritos por Jenofonte nos sitúan ante la necesidad de catalogar de alguna forma lo que sería la *danza pérsica*; cuál podría ser la función social que desempeñaría entre los persas y, de alguna ma-

6. Una parte de la historiografía ha establecido una identificación entre este *Persikon* y un tipo de danza descrita por los griegos como *oklasma*, que estaba vinculada al culto dionisiaco. El punto de apoyo para esta hipótesis es el texto de Aristófanes (*Th*. 1175): *Eso es cosa mía. (A la joven que le acompaña) Tú, gacelita, acuérdate de actuar como te indiqué por el camino. Veamos, da primero unos pasitos atravesando la escena. Y tú, Teredón, toca una melodía insinuante* (Τερηδὼν ἐπαναφύσα Περσικόν). Sin embargo, hoy parece asumido que la danza mencionada por Aristófanes no tiene nada que ver con la que nos describe Jenofonte y Ateneo. A favor, ΓΑΠΕΖΟΥ, Μ.-Ε. «ΠΕΡΣΙΚΟΝ», ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ, 58-64 (2003-2009), 335-364; GIUDICE, F: *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Roma, 2005, 143. En contra, TUPLIN, C. "The place of Persia in Athenian Literature", *Achaemenid Studies*, Stuttgart, 1996, 148.

7. Para profundizar en esta cuestión: FILTON, J: "Greek Dance", *The Classical Quarterly*, 23.2(1973), 254-274 y SÉCHAN, L: *La danse grecque antique*, Paris, 1930, 100-101.

8. No debe suponerse este hecho un problema, puesto que sabemos que la región de la Tracia formó parte del imperio persa a partir del inicio de las Guerras Médicas por Darío. Cfr. BRIANT, P: *From Cyrus to Alexander*, New York, 2002, 142-146

nera también, nos podría dar pistas sobre su posible origen. Los pocos autores⁹ que han dedicado más de una línea a esta cuestión han resuelto el asunto incorporándolo al conjunto de danzas militares muy bien conocidas para el contexto griego. Esta actividad resulta más renombrada para la historiografía, puesto que disponemos de un número más variado de descripciones de tipos de danzas donde el componente militar parece ocupar un lugar relevante. La más célebre fue la danza pírrica, pero las fuentes abundan (Ateneo, *Deipno*. I.22B; Platón, *Leg*. VII.796c) en describir otro tipo de danzas en las que jóvenes y adultos realizan movimientos rítmicos tomando como elementos complementarios a su baile la presencia de armas. Incluso el escudo¹⁰, también es protagonista en algunas de ellas. Se ha señalado¹¹ al punto cómo en este contexto el componente ritual parece estar íntimamente vinculado con estas celebraciones. De ahí que, aunque podamos encontrar menciones (como la que estamos analizando), donde la danza es interpretada de forma meramente celebrativa, no podemos ignorar, al menos en el origen de la pieza, la existencia de algún elemento religioso que lo fundamentara. Volveremos más adelante sobre esta cuestión en relación con nuestra danza pérsica.

¿Podemos considerar que la danza pérsica era simplemente una danza guerrera? Si nos limitamos a esta descripción y al contexto en el que la sitúan Jenofonte y Ateneo, todo parece indicarlo. Es decir, quedaría justificado plenamente el empleo del término ὄρχησις para referirse a ella. El hecho también de que estos autores no presenten su ejecución por un persa, sino por un tracio, nos hace suponer que de alguna forma la danza pérsica había trascendido de un posible origen remoto étnico, para convertirse en una costumbre divulgada por las regiones más periféricas del imperio aqueménida. Más aún, de la manera en que es interpretada, parece haberse vaciado también de cualquier componente ritualista o iniciático que pudiera haber tenido en sus orígenes, para convertirse en una expresión de virtuosismo físico; es decir, en un espectáculo. Lo cual, nos lleva a otra de las implicaciones que la ὄρχησις tenía en la mentalidad griega de cara a asumir los beneficios extras que podía aportar al individuo el ejercicio de la danza. Para los griegos¹², danzar no solo era una actividad

9. BRIANT, P: *From Cyrus to Alexander*, New York, 2002, 251-252; LLEWELYN-JONES, J: *King and Court in Ancient Persia*. Edinburg, 2013, 126

10. WHEELER, E.L: "Hoplomachia and Greek dances in arms" *GRBS*, 23(1982), 223-233

11. POURSAT, J.C: "Les representations de danse armée dans la céramique attique", *BCH*. 92.2 (1968), 550-615

12. Y también lo veremos en época romana, cuando Luciano en el 164 d.C. escriba su tratado *Sobre la Danza* (ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ – *De Saltatione*), alude al lugar que ocupa esta actividad como espectáculo y arte, frente a las críticas elitistas que la desprecian: *Muy bien, Cratón, has lanzado una acusación ciertamente muy violenta, preparada al parecer desde hace tiempo, contra la danza, el propio arte de la danza y encima contra nosotros los que disfrutamos con tal espectáculo, dando a entender que ponemos un gran*

realizada en contextos festivos, tanto públicos como privados, sino que era tenido también como una actividad física que proporcionaba enormes beneficios para que el individuo pudiera mantenerse en forma. Jenofonte (*Smp.* II, 16-17) pone en boca de Sócrates un discurso de los beneficios terapéuticos de la danza¹³ adelantándose siglos a las clases de *aerobic* que se introdujeron en los gimnasios modernos:

“y es que además se me ha ocurrido otra cosa, que ninguna parte del cuerpo queda inactiva en la danza, sino que al mismo tiempo se ejercitan cuello, piernas y brazos, exactamente como debe bailar quien se proponga tener el cuerpo en mejores condiciones físicas. Hasta yo mismo aprendería con mucho gusto de ti, siracusano, las figuras de la danza”. “¿Y de qué te serviría?”, preguntó el otro. “Me serviría para danzar”. En ese momento todos se echaron a reír, y Sócrates, con gesto muy serio, les dijo: “¿os reís de mí? ¿Acaso porque quiero ejercitarme para tener salud o comer y dormir más a gusto, o porque me apetece esa clase de ejercicios (...)?”¹⁴

Por tanto, asumimos que en un contexto alejado del núcleo originario de las tribus persas, la práctica de una coreografía con un escudo reconocida en función de ciertos elementos como la “danza pérsica”, hubiera podido haberse vaciado de su significado originario, para convertirse en una exhibición de destreza rítmica, que permitía demostrar la habilidad de su ejecutante y que, al mismo tiempo, proporcionaba a quienes lo practicaban un ejercicio físico con beneficios corporales y preparación para la actividad militar indirectamente.

LA DANZA PÉRSICA Y MITRA

Sin embargo, encontramos otro conjunto de menciones por parte de autores clásicos donde nos refieren un contexto bien distinto en el cual, a su vez se interpretaba el *Persikón*. Si como vimos, Jenofonte nos presentaba un ambiente casual e informal

interés en algo vulgar y afeminado: Déjame que te diga hasta qué punto estás equivocado y hasta qué punto estás ciego al acusar al mayor de los bienes de la vida. Se te puede disculpar porque desde el principio has abrazado un género de vida miserable y por considerar como bien únicamente lo rudo: por ignorancia de estas actividades las consideraste dignas de acusación (1). Traducción J. Zaragoza, Madrid, 1990.

13. En este sentido también lo señalaba Platón (*Leg.* VII, 814d): *Pueden comprenderse bajo dos denominaciones generales todos los ejercicios propios de la juventud; bajo la de gimnasia los que tienen por objeto formar el cuerpo; y bajo la de música los que tienden a formar el alma. La gimnasia tiene dos partes, el baile y la lucha. Hay también dos clases de baile, el uno que nos da a conocer por sus movimientos las palabras de la Musa y que conserva siempre cierto carácter de dignidad y de grandeza; el otro está destinado a dar al cuerpo y a cada uno de sus miembros salud, agilidad y belleza, enseñándoles a ceñirse y extenderse en justa proporción por medio de un movimiento cadencioso.* Traducción F. Lissi, Madrid 1999.

14. Traducción J. Zaragoza, Madrid, 1993.

donde él presenció la interpretación de este baile, Ateneo¹⁵ (*Deipno*. X, 434E) y posteriormente Eustacio (*Commentarii ad Homeri Odysseam*, XVIII, 3) también se hacen eco de un fragmento de la obra no conservada de Duris¹⁶ de Samos, *Historias Macedoniae*, situando esta danza en un contexto bien diferente:

Entre los persas, en cambio, se le permite al rey embriagarse un único día, en el que llevan a cabo los sacrificios en honor a Mitra. Escribe así al respecto Duris, en el libro séptimo de sus Historias: “Solo en una de las festividades celebradas por los persas, la de Mitra, se emborracha el rey y baila la “danza persa” (τὸ Περσικὸν ὀρχεῖται); nadie más lo hace a lo largo de Asia, sino que todos evitan durante ese día la danza. Y es que los persas aprenden a bailar lo mismo que a montar a caballo, y consideran que el movimiento que comporta dicha actividad proporciona una gimnasia adecuada para el vigor del cuerpo.

Son varios los elementos relevantes en relación con nuestro tema los que se desprenden de esta descripción. En primer lugar, el contexto es totalmente diferente al presentado en un primer momento. Nos situamos en pleno centro de la vida política aqueménida, donde quien protagoniza ahora la ejecución de esta danza no es otro que el mismísimo Rey de Reyes. Y no solo eso, sino que se reservaba esta actuación real para el Festival anual en honor al dios Mitra; el *Mitrakana*. No es este el espacio para detenernos a profundizar en el lugar que ocupaba esta divinidad dentro del panorama religioso persa¹⁷, tanto durante el periodo aqueménida como posteriormente, pero sí debemos tomar en consideración el hecho de que sea el festival de Mitra y no el de otra divinidad, el elegido para la representación oficial de la danza pérsica. El origen de esta fiesta parece remontarse al periodo previo a la adopción del zoroastrismo entre los persas como celebración otoñal del año nuevo; y a pesar de que las fuentes¹⁸ nos informan del mayor protagonismo que acabó adquiriendo el *Nô-Rôz*, como la celebración oficial del inicio del año entre los persas, el *Mitrakana* o *Mihragan* (en época sasánida) ocupaba aún un lugar destacado en el marco de las fiestas nacionales persas. Era durante ese día cuando se realizaban regalos y si seguimos a Estrabón (*Geo*. XI.14.9), buena parte de esos presentes iban

15. Traducción L. Rodríguez-Noriega, Madrid, 2014

16. Landucci, F. *Duride de Samos*, Roma, 1997; ZUMAYA, M: “Duris de Samos, Testimonios y Fragmentos”, *Nova Tellus*, 24.1 (2006), 183-251

17. Ya hemos dedicado una monografía a este tema y a ella nos remitimos: CAMPOS, I: *El dios Mitra. Los orígenes de su culto anterior al Mitraísmo romano*. Las Palmas de G.C., 2006. También, CAMPOS, I: “El Dios iranio Mithra y la Monarquía Persa Aqueménida”, *Vegueta* 5 (2000), 85-98; BOYCE, M: “On Mithra’s Part in Zoroastrianism”, *BSOAS*, Vol.32,1 (1969), 10-34

18. CAMPOS, I: *El dios Mitra. Los orígenes de su culto anterior al Mitraísmo romano*. Las Palmas de G.C., 2006, 158-9; HARTNER, W: “Old Iranian calendars”, *The Cambridge History of Iran*, vol. 2, Cambridge, 1985, 759-772

destinados al Rey. Además, se tomaban disposiciones¹⁹ para el reparto del grano y de los productos destinados a la realización de sacrificios en honor a Mitra. ¿Por qué ese protagonismo del Rey en la ejecución de la danza? Si acudimos al sentido del término usado por las fuentes (*Persikón*), podríamos considerar que dado que este baile ha sido interpretado por los griegos como una suerte de seña identitaria persa (recordemos que ya Heródoto²⁰ nos había descrito a los persas como una amalgama de tribus entre las que habría alcanzado un protagonismo mayor los pasargadas y dentro de ellos el clan de los aqueménidas), la figura real aglutinaría todas las identidades persas sobre una misma persona. Es decir, en ese acto, el Rey estaría representando a la nación persa, asumiendo la exclusividad en la ejecución de una danza que forma parte del patrimonio ancestral persa. Como nos indica el texto, la danza forma parte de las enseñanzas recibidas por los persas en su proceso de aprendizaje, por lo que podemos inferir que, entre los hombres, ejecutar el *Persikón* sería una tarea frecuente. El hecho de que en esta celebración solo le esté permitido al Rey realizar la danza no hace sino reforzar el mensaje de la representación de todos los persas singularizada en la figura del monarca aqueménida. No es esta la única ocasión en la que encontramos a un gobernante aqueménida protagonizando un evento de este tipo. Jenofonte (*Cyr.* VIII.7.1) describe los últimos días de Ciro y menciona lo siguiente:

*Transcurrida la vida de este modo, Ciro, de muy anciano, llegó a Persia por séptima vez en su reinado. Su padre y su madre, como es natural, habían muerto hacía tiempo. Ciro entonces celebró los sacrificios tradicionales, dirigió el coro (de danza) de los persas según las costumbres patrias y distribuyó entre todos regalos, como solía hacer.*²¹

La principal diferencia que encontramos en esta ocasión es que, aunque Ciro actúa como oficiante del baile, en este caso se habla de τοῦ χοροῦ ἡγήσατο Πέρσαις: se trata de un χορός y no de ὄρχησις, por lo que las realidades descritas son totalmente diferentes. Aquí Ciro estaría presidiendo la realización de unos bailes tradicionales, mientras que antes el Rey protagonizaba la ejecución de una danza nacional.

19. HALLOCK, R.T. *The Persepolis Fortification Tablets*, Chicago, 1969, PF 1955, 1956 y 1957

20. "Las tribus persas son numerosas, por eso Ciro reunió e indujo a sublevarse contra los medos sólo a aquellas de las que dependen todos los demás persas, es decir, los pasargadas, los marafios y los maspios; de estas tres tribus, los más afamados son los pasargadas, una de cuyas castas la constituyen precisamente los aqueménidas, de las que proceden los reyes perseidas. Otras tribus persas son las siguientes: los pantialeos, los derusieos y los germanios, que son todos labradores; en cambio, los demás –los daos, mardos, drópicos y sagartios – son nómadas" (I, 125). Traducción C. Schraeder, Madrid, 2006

21. Traducción A. Vegas, Madrid, 1987

El contraste entre el tono solemne, aunque alcoholizado, de la representación del *Persikón* durante el *Mitrakana* discrepa con el tono más informal que Jenofonte (*Cyr.* VIII,4,12) relaciona con el propio Ciro en relación con la consideración del papel que esta danza ocupaba en la vida cotidiana entre los persas:

Ante esto Histaspas dijo: “Por Hera, Ciro, me alegro de haberte preguntado esto”. ¿Por qué razón?, dijo Ciro. “Porque también yo intentaré actuar así; una cosa solamente – continuó –: ignoro de qué manera podría mostrarte mi alegría por tus éxitos: si debo aplaudir con mis manos, o reír, o qué hacer.” Artabazo interrumpió: “Debes danzar la danza pérsica” (ὀρχεῖσθαι δεῖ τὸ Περσικόν). Ante esta contestación, se echaron a reír.²²

Nos queda aún por plantear otra cuestión a partir de la información que nos proporciona el texto de Duris de Samos. ¿Cuál es la razón que vincula de forma tan particular la ejecución de la danza pérsica en el contexto de una celebración dedicada al dios Mitra? El papel que Mitra acabó adquiriendo durante el periodo aqueménida quedó muy desdibujado por el protagonismo obtenido por el culto de Ahura-Mazda como divinidad principal del panteón persa. A pesar de que al final del periodo aqueménida aquel lograra una mayor visibilidad a través de las inscripciones reales persas junto con la diosa Anahita²³. Sin embargo, en paralelo a la versión oficialista, esta divinidad debió seguir manteniendo un protagonismo significativo entre la población persa, como queda evidenciado en su pervivencia entre los nombres teofóricos²⁴ recogidos en las fuentes escritas. Entre sus muchas atribuciones, Mitra aparece descrito en el *Mihr Yasht*²⁵, concretamente en el Décimo canto del Avesta dedicado en exclusiva a este dios, como una divinidad con claras vinculaciones con el estamento guerrero. No solo eso, sino que son varios los pasajes en los que este dios participa activamente en el combate metafórico entre las fuerzas del Bien y del Mal, pero de manera mucho más explícita en cualquier conflicto vital en el que el fiel seguidor del dios se pueda ver involucrado.

Si profundizamos en esta línea, encontramos que existe una institución vinculada a los persas que aglutinaría de alguna manera estos dos elementos que estamos señalando: el dios Mitra y el carácter guerrero. La existencia de sociedades de hom-

22. Traducción A. Vegas, Madrid, 1987

23. CAMPOS, I: “Anahita and Mithra in the Achaemenid Royal inscriptions”, en NABARZ, P (ed.). *Anahita*, London, 2013, 41-47

24. CAMPOS, I: “El dios Mithra en los nombres personales durante la dinastía persa aqueménida”, *Aula Orientalis* 24 (2006), 165-175

25. CAMPOS, I: *El dios Mitra. Los orígenes de su culto anterior al Mitraísmo romano*. Las Palmas de G.C., 2006, 130-150; también en esta línea, KELLENS, J: “Les bras de Mithra”, en BIANCHI, U. (ed.), *Mysteria Mithrae*, Roma, 1979, 703-716

bres o bandas de guerreros²⁶ entre los iránicos, incluso antes del Imperio Aqueménida fue constatada por S. Wikander²⁷, quien la relacionaba por una parte con los grupos de edades que existían entre la aristocracia irania y, por otra, con el protagonismo que tenía entre estos grupos la preparación hacia la actividad militar y la necesidad de la solidaridad de grupo. En cualquier caso, las *Männerbünde* eran asociaciones de hombres libres, donde se creaban lazos de interrelación estrechos y en las que el carácter militar ocupaba un lugar destacado. Se trataba de agrupaciones exclusivamente masculinas, con una organización jerárquica; cada miembro se incorporaba después de pasar una iniciación, por la cual se comprometía con una comunidad de guerreros vivos y fallecidos²⁸. La vinculación de algunas de estas *Männerbünde* con el culto del dios Mitra en el antiguo Irán es un aspecto que queda reflejado en el Avesta. En diversos pasajes del *Mihr Yasht*, podemos encontrar referencias a la existencia de un tipo de culto individualizado donde Mitra ocuparía un protagonismo especial. En las estrofas 25 y 104, Mitra recibe la epiclisis *ukhra-bāzū*, un epíteto interpretado como específico del vocabulario de las sociedades de hombres y que hace referencia a la potencia de su brazo. Al mismo tiempo, el conjunto de referencias que se repiten a lo largo de todo el himno en relación con una imagen guerrera y combativa del dios han llevado a buscar sus orígenes en la que guardaría con estas asociaciones.

26. El término acuñado por la historiografía para definir estas agrupaciones dentro de la tradición indoeuropea ha sido *Männerbünde*. Ustinova nos aclara a qué hace referencia dicho término: *the term Männerbünde is applied to a rather wide range of phenomena, from secret societies, based on selective membership, to age classes, which include all males of the same age, enjoying full rights within a given community*. Cfr. USTINOVA, Y: *The Supreme Gods of the Bosphorian Kingdom: Celestial Aphrodite & the Most High God*, Leiden, 1999, 280; e USTINOVA, Y: "Lycanthropy in Sarmatian Warrior Societies", *AE&W*, (2002), 102-122 (107)

27. Cfr. WIKANDER, S: *Der Arische Männerbund*, Lund, 1938. Este autor demostró que en el Avesta existían referencias a estas sociedades de jóvenes guerreros a través de las menciones a los *mairya* y que se emparentaba con los *Maruts* de los textos védicos (81-4) La existencia de estas sociedades de guerreros ha sido aceptada por un buen número de iranianos posteriores: WIDENGREN, G: *Hochgottglaube im alten Iran*, Uppsala, 1938, 311-350; WIKANDER, S: *Der Feudalismus in alten Iran*, Köln, 1969, 88-9; DUMÉZIL, G: "Visnu et les Marut à travers la réforme zoroastrienne", *JA*, (1953), 1-25; LINCOLN, B: *Priests, Warriors and Cattle*, Berkeley, 1981, 122-32; FRYE, R: *The History of Ancient Iran*, Munich, 1983, 53. Una voz discordante es la que expone M. BOYCE en su artículo "Priests, Cattle and Men", *BSOAS*, 50(1987), 508-526, al matizar el carácter antiguo de estas asociaciones y limitarlo a la correspondencia planteada entre estas *Männerbünde* y los *Maruts* de los pueblos arios. El pasaje de Jenofonte (*Cyr.* I,2.3-12) en el que describe la división de la aristocracia masculina aqueménida en cuatro grupos claramente delimitados ha sido interpretado como un testimonio de esta práctica organizativa. En él vemos la articulación de la sociedad masculina persa en grupos de edad, cada uno con sus funciones específicas y una disciplina propia, además de contar con la presencia de tutores para niños y para jóvenes.

28. WALDMANN, H: "Theology and Ideology in Ancient Iran" en BIANCHI, U. (ed.) *The notion of "Religion" in Comparative Research. XVI IAHR Congress*, Rome, 1994. 271-276.

CONCLUSIÓN

A partir de los argumentos señalados en las páginas anteriores, consideramos que podemos encontrarnos con el contexto que habría originado el desarrollo de algún tipo de danza ritual, que por medio de la presencia de los escudos estaría subrayando la fusión entre el componente guerrero de quienes habrían creado esta coreografía con el carácter religioso e iniciático en honor a Mitra como divinidad que acogía a quienes estarían ofreciéndole esta danza. A través de un posterior proceso de transformación y de adaptación de la sociedad persa en el contexto de un imperio plurinacional, el *Persikón* habría ocupado un lugar relevante en el conjunto de celebraciones anuales durante el día reservado al festival del *Mitrakán*. Lo que inicialmente pudo tener un origen más informal, siglos después, constituida la monarquía aqueménida y con vistas a fortalecer el protagonismo de la figura del Rey de Reyes sobre el conjunto de la población persa, habría cambiado su significado. Se vinculó al gobernante, a fin de este asumiera en exclusiva la ejecución de la danza, para poder interpretar que su acto se realizaba en representación de todos los persas para honrar a Mitra. Esta circunstancia no excluye que, como hemos podido ver en los otros testimonios analizados, se hubiera producido de forma paralela una evolución del carácter ritualista de esta danza presente en sus inicios, para diluirse a medida que era practicada de forma generalizada por los persas en contextos diversos. De este modo, podríamos explicar que, al acabar siendo asumida como una danza nacional, su interpretación en una cena o como forma de celebración estaría ya vaciada de cualquier componente religioso, y lo que se estaría subrayando sería el carácter de espectáculo que representa la ejecución de estos movimientos rítmicos y la destreza en los saltos y el manejo de los escudos. Que unos tracios encontraran pertinente realizar la danza pérsica ante los griegos de Jenofonte, o que sea conocida por el cortesano de origen medo Artabazo, nos indica que, durante el periodo aqueménida, el *Persikón* ya había trascendido de su contexto inicial vinculado, posiblemente, con el culto de Mitra para ser tomado como carta de presentación de la destreza persa no solo en el baile, sino también como conjunto de ejercicios físicos preparatorios para la actividad masculina por excelencia: el combate.