

# **Arte y convivencia religiosa en la Antigüedad del Oriente Próximo: La iconografía como espacio de diálogo entre judíos y cristianos en la ciudad de Dura Europos (S. III).**

Ajzykowicz, Martín Elías.

Cita:

*Ajzykowicz, Martín Elías (2017). Arte y convivencia religiosa en la Antigüedad del Oriente Próximo: La iconografía como espacio de diálogo entre judíos y cristianos en la ciudad de Dura Europos (S. III). XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/36>

Mesa N°6. Tensión y coexistencia: cristianos, judíos y gentiles desde la Antigüedad Clásica a la Alta Edad Media.

Título: Arte y convivencia religiosa en la Antigüedad del Oriente Próximo. La iconografía como espacio de diálogo entre judíos y cristianos en la ciudad de Dura Europos (S. III).

Autor: Martín Elías Ajzykowicz. Institución: YMCA Argentina.

“Para publicar en Actas”.

### Introducción

El presente trabajo nos remite al emplazamiento de Dura Europos, ubicado en la frontera mesopotámica, el cual permaneció casi dieciocho siglos a la espera de ser des-cubierto<sup>1</sup>. Esta ciudad-fortaleza<sup>2</sup> se caracterizó por su permanente integración étnica, cultural y religiosa, con fuerte contenido multiétnico y cosmopolita. La ciudad albergó durante siglos a los más variados grupos y credos religiosos producto de ser, justamente, un enclave comercial y un puesto militar permanente sea cual fuere el poder político que controlara el espacio mesopotámico en el cual estaba emplazada<sup>3</sup>.

Al destacar el componente étnico y religioso de la ciudad nos encontramos con una particularidad a la cual, en la presente investigación, daremos prioridad: En la ciudad de Dura Europos tanto judíos como cristianos llevaban una vida social completamente integrada y sin las dificultades que se pueden encontrar en otros sitios pertenecientes al Imperio Romano<sup>4</sup>.

---

1El descubrimiento de las ruinas de la ciudad y, por ende, de sinagoga y el templo cristiano se debe al rastillaje realizado por soldados del Imperio Británico en 1919.

2 El término babilónico “Dura” designa, justamente, a una fortaleza. Por su parte el término “Europos” refiere al territorio en el cual nació, según se acepta, Seleuco Nicator, fundador de la ciudad.

3 La arqueología, durante el siglo XX, ha logrado reconstruir mucho de lo que la ciudad ofreció a sus habitantes en el aspecto económico, social y religioso.

4 Aunque no forma parte del presente trabajo, podemos añadir, también, que la relación socio-económica que involucraba a judíos y cristianos también se extendía a los que profesaban otros cultos que involucraban un variado conjunto de etnias.

La iconografía nos introduce en un mundo detenido en el tiempo, una suerte de *kairós* que se hace presente durante estos dos mil años de cristianismo y más de dos mil cuatrocientos de judaísmo. Este *kairós* se hace *cronos*<sup>5</sup> cuando el creyente incorpora el contenido pictórico y religioso que tiene delante de sí. Lo que denominamos icono es una teología que se construye a partir del color. Judíos y cristianos participaron de esta espiritualización de la imagen a medida que transitaban sus vidas y fe monoteísta en una ciudad que se caracterizaba por el politeísmo y el sincretismo religioso.

En resumen, el presente trabajo de investigación tiene, como objetivo, establecer la coexistencia de judíos y cristianos a partir de la mutua aceptación que subyacen en la iconografía representada en sus lugares particulares de culto en el marco de una ciudad que se caracterizó, muros adentro, por el respeto y la tolerancia entre sus habitantes.

Ahondaremos en la experiencia de integración social que vivieron judíos y cristianos en la ciudad de Dura Europos durante el siglo III. Lo haremos a partir del análisis de la iconografía que ambos grupos nos dejaron como testimonio de la fe que los animaba cotidianamente dentro en una ciudad que se caracterizó por su mixtura étnica la cual permitió microclima socio religioso único<sup>6</sup> y les otorgó una referencia social y cultural que derivó en una convivencia equilibrada con respeto por la expresión particular de sus cultos<sup>7</sup>.

En primer lugar, realizaremos un análisis iconográfico<sup>8</sup> de los murales presentes en la sinagoga los cuales presentan la particularidad de ser,

---

5 En la antigua Grecia existían dos palabras para referirse al tiempo: *Cronos* y *Kairós*. La primera se tiene que ver con el tiempo cronológico o el tiempo que pasa, la segunda apunta en sí al tiempo, el momento puntual en que ocurre un acontecimiento.

6 Dada la amplia diversidad en la concepción de los dioses reconocidos en la Antigüedad.

7 Así, un análisis de las representaciones murales de la sinagoga y la Domus Ecclesiae en Dura Europos, es una condición más que necesaria para poder extraer conclusiones que nos aproximen a una comprensión más perfecta acerca de las claves por la cuales judíos y cristianos desarrollaron una vida conjunta e integrada en materia social y económica.

aproximadamente, el sesenta por ciento de los que originalmente existían<sup>9</sup>. En segundo término, nos detendremos en las representaciones iconográficas cristianas ubicadas en el baptisterio de la Domus Ecclesiae o Casa de la Asamblea<sup>10</sup>. En tercer lugar, y a modo de conclusión, se integrarán los conceptos vertidos en la investigación que nos permitirán conjugar el universo teológico y cultural que enmarcó a judíos y cristianos permitiéndoles generar un espacio de convivencia y coexistencia pacífica en Dura Europos.

La investigación se organizó a partir de bibliografía específica del campo histórico, teológico y, en especial, de los aportes que provienen de la iconografía y la iconología. Añadimos, junto a la bibliografía general y a nivel de consulta particular diversos materiales bibliográficos propios del mundo del arte, junto con páginas digitales y documentales especializados en la materia.

### La sinagoga

La sinagoga nace a consecuencia del exilio babilónico<sup>11</sup> el cual se registra, por ejemplo, en los libros sagrados de los profetas Daniel y Ezequiel<sup>12</sup>. Ahora, pasados cinco siglos sería no sólo una alternativa edilicia para los judíos que vivían fuera de

---

8 El análisis no pretende ser exhaustivo dado el formato requerido para la presentación de la investigación pero sí se ajusta a las necesidades impuestas por la particularidad del trabajo y las conclusiones a las cuales se intentan llegar.

9 Esto permite, al ser más de la mitad de los murales originales, extraer conclusiones referidas al tema que nos ocupa.

10 En el presente trabajo nos referiremos a la casa de culto cristiano bajo el título “Casa de la Asamblea” considerando el significado latino.

11 En el 586 ac. Nabucodonosor, rey de Babilonia, finaliza con una victoria su asedio a la ciudad de Jerusalem, destruye el Templo y destierra a una importante cantidad de la población. La estadía de los hebreos en Babilonia coincide con la aparición de los primeros centros de culto. Los hebreos restauran el servicio del Templo al volver a Jerusalem en el siglo V. Con el paso de los siglos las sinagogas se extenderán en la diáspora. Finalmente, al ser nuevamente destruido el Templo de Jerusalem en el año 70 dc., por parte de los romanos comandados por el general Tito, es la sinagoga el recinto que, por excelencia, permanecerá como casa de rezo y explicación de la *Torá* (Ley) para el pueblo judío extendido a los largo del mundo.

12 Las referencias a los libros sagrados se hará a pie de página y con las abreviaturas correspondientes según la versión de La Biblia de Jerusalén.

Israel<sup>13</sup> sino que sería el único espacio de veneración, plegaria y estudio del pueblo hebreo<sup>14</sup>. Es posible subrayar el hecho de que “todos los países eran considerados como fuera de ‘la tierra’, como se llamaba a Palestina, con la excepción de Babilonia, que era considerada parte de ella”<sup>15</sup>.

Una vez suprimido el sacrificio<sup>16</sup>, el pueblo judío se constituyó, poco a poco, como “el pueblo del Libro”. Sin arca del pacto serían los pergaminos sagrados la conexión con el Eterno<sup>17</sup>. El culto se centra en la lectura, interpretación y explicación de la Ley<sup>18</sup>.

Los artistas<sup>19</sup> que pintaron el interior de la sinagoga en Dura Europos<sup>20</sup> no intentaron inspirar una realidad que implicara el tratado de ciertas características propias de la pintura o frescos romanos. Es una pintura de corte esquemático<sup>21</sup>. La

---

13 El pueblo judío sufrió, en el año 70 dc., la destrucción de su Templo en Jerusalem. De esta manera, no sólo se perdieron miles de vidas y la soberanía sobre la tierra de Judá sino, también, la posibilidad de practicar el ritual cotidiano que involucraba el sacrificio de animales. No era la primera destrucción que el pueblo sufría.

14 Esto a raíz de la necesidad de reunión del *miniam* (mínimo de diez hombres judíos para realizar las plegarias (heb. *tefilot*) y la histórica idiosincrasia de que el conjunto del pueblo se reúna en comunidad a compartir sus cultos y celebraciones.

15 Edersheim, Alfred, *La vida y los tiempos de Jesús el Mesías*, Tomo I (Barcelona: CLIE, 1988), 32.

16 Hacemos referencia a los *korbanot* (sacrificios diarios y continuos de animales, en especial dos corderos diarios y las diferentes ofrendas tanto por el pecado y la culpa como también las ofrendas de paz).

17 El idioma hebreo permite nombrar a Dios con diversos nombres que lo caracterizan específicamente.

18 La sinagoga de Dura Europos no escapa a esta definición. Dentro de sus paredes el principal destino de los fieles es reunirse para escuchar las palabras de la Ley y reflexionar acerca de las mismas.

19 Es posible que la iconografía de la sinagoga haya sido realizada por un conjunto de pintores considerando los conjuntos de imágenes agrupadas que se pueden reconocer y la variación pictórica expresada.

20 La cual es fechada hacia el 245-246 dc, aunque es posible que hasta el 255 dc continuara siendo reacondicionada. Estaba ubicada entre las torres 18 y 19 de la muralla de la ciudad y en el oeste de la misma.

21 Esta característica es típica de los demás templos en la ciudad ya que la cercanía al arte persa u otros aún más alejados imprimieron esta suerte de expresión en los templos.

pared es utilizada como soporte pero no recibe ningún tipo de intervención y no se promueve la artificialidad en las representaciones. Es más, “Ciertos manuscritos medievales presentan figuras sin caras, y se ha sugerido que el primer artista que trabajó en la sinagoga de Dura Europos en el siglo III obedeció a escrúpulos semejantes en su representación del sacrificio de Isaac”<sup>22</sup>.

Las imágenes, sus figuras, están dispuestas sin un orden aparente. Remiten a historias narradas en los textos sagrados<sup>23</sup>. La funcionalidad es netamente pedagógica y tienden a generar reflexión e inducir a las plegarias y cantos dentro de un culto en el cual la lectura y comentario de la Ley era el eje. Ejemplo de esto es la característica que presentan las imágenes que aparecen en las escenas<sup>24</sup>. No podemos encontrar movimiento alguno o sombras<sup>25</sup>; sí, por otro lado, se presentan características como ser la frontalidad<sup>26</sup> y yuxtaposición de las figuras.

La presentación interna de la sinagoga está focalizada en el armario dentro del cual se colocaban en custodia los rollos sagrados<sup>27</sup>. A partir del mismo es posible apreciar, a ambos lados, abarcando tres paredes, y por encima del mismo, las distintas representaciones características de la historia hebrea y judía<sup>28</sup>. Las imágenes no respetan, en su organización espacial, una correlación histórica sino que están

---

22 Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2da. ed. en español (London: Phaidon Press Limited, 2014), 97-98.

23 Estos textos se encuentran contenidos en lo que se denomina TaNaJ: Torá (Ley o Revelación), Nebiím (Profetas), Ktuvim (Escritos)

24 De lo que se ha conservado y trasladado al Museo de Damasco, entre 1932 -33, las escenas narradas suman 58 sobre 28 los paneles separados.

25 Por ende un tratamiento figura-fondo.

26 Aunque, como ya hemos comentado, hay un ejemplo en el caso del sacrificio de Isaac en el cual el artista no nos ha permitido visualizar los rostros.

27 El término en hebreo es *Aarón Hakódesh* (Ropero santo). Los rollos pertenecen al TaNaJ ya mencionado.

28 La distinción se establece con respecto a la historia anterior a la reforma pos-exílica concretada por Esdras y Nehemías cuando los hebreos vuelven a la tierra de Judá del exilio en Babilonia (siglo V ac.) y se conforma, en base a las nuevas reglamentaciones, el judaísmo en la tierra de Israel.

diseminadas en las paredes de la sinagoga. Poseen la funcionalidad que genera una alusión simbólica propia en cada fiel<sup>29</sup>.

Podemos considerar las pinturas que, en principio, demarcan hitos fundamentales en la historia hebrea, luego las que identifican personas justas<sup>30</sup> y, por último, aquellas que representan los símbolos propios del judaísmo. La temática propuesta en los frescos está enraizada en la historia judía y, a su vez, develan el hilo conductor de tales representaciones por lo cual es importante considerar que “las imágenes del arte, recordémoslo, se situaron un día en un contexto de acción”<sup>31</sup>.

Las imágenes, dispuestas en forma mono escénica, presentan a: Noé<sup>32</sup>, Abraham, Isaac, Moisés, Josué, David, Elías, Ezequiel<sup>33</sup>, Esdras, Mardoqueo y la reina Ester. La primera pregunta básica, en relación a la temática seguida en nuestro trabajo, es: ¿Qué han tenido en común estos personajes bíblicos? En primer lugar, la historicidad atribuida por las Escrituras Sagradas y por el mismo pueblo. En segundo término, la capacidad de ser justos y sostener espiritualmente, durante el lapso que les tocó vivir, a la generación de creyentes en Dios. A consecuencia de esto, la segunda pregunta sería: ¿Por qué se plasmó esta iconografía en el interior de una sinagoga siendo que las representaciones estaban, de alguna manera, prohibidas en el judaísmo?

La no representación de imágenes en los templos o aniconismo era una característica netamente judía. Sin embargo, en Dura Europos encontramos no sólo una sino todo una amplia gama de representaciones de lo más variado<sup>34</sup>. Esta mixtura

---

29 Alusión simbólica implica la percepción o identificación con relación a las imágenes que tendría cada participante de los cultos.

30 También considerados héroes nacionales.

31 Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 172.

32 En lo que se denomina “ciclo de Noé”.

33 Con la representación de un mural dedicado a las visiones y la vida del profeta Ezequiel.

34 Es posible, dada la característica multiétnica de la ciudad que la comunidad judía recibió una influencia marcada por las culturas griega, romana y persa.

propia de una ciudad cosmopolita se hace patente en ciertos detalles propios de la iconografía<sup>35</sup>.

Justamente, la comunidad judía en Dura Europos podría tener un componente mixto a raíz de casamientos entre judíos y prosélitos<sup>36</sup> o, dadas las circunstancias de multiétnicidad y respeto entre los cultos, la formación de matrimonios en los cuales cada contrayente mantuviera su creencia y esto, de alguna manera, influyera en el estilo de vida y la participación comunitaria. Es interesante notar esto a partir de algunos ejemplos que presentan las imágenes presentes en los murales y que destacan las posibilidades mencionadas<sup>37</sup>.

En primer lugar, podemos referirnos a “Moisés salvado de las aguas”. La centralidad de la imagen está dada por una mujer que, contrariamente a todo decoro, es representada, de frente, tomando a un niño y lo hace mostrándose completamente desnuda<sup>38</sup>. Aquí, la influencia griega es muy interesante: Una mujer desnuda que, en las tradiciones irania y griega, es modelo o símbolo de la fertilidad. Las mujeres que

---

35 A modo de comentario hacemos notar que al revisar las características de los personajes las figuras femeninas guardan una marcada línea divisoria entre lo que son las que pertenecen al pueblo hebreo y las que no. Las primeras siempre se encuentran vestidas, a cuerpo completo y sus cabezas también. Por otro lado, es de notar que los soldados egipcios que mueren en el mar están desnudos. Los varones hebreos, por otro lado, están vestidos “a lo romano”, con especie de togas, las cuales denotan virtud y, como dato aún más relevante de mixtura cultural algunas de las togas tienen el borde color púrpura (realidad y buena posición social) y otras permiten ver los flecos que salen en sus cuatro puntas conforme a la usanza prescrita por la ley judía para las vestimentas masculinas. A su vez, es posible destacar vestiduras de corte persa en los distintos murales del mismo templo.

36 El término “mixtos” se aplica a quienes tienen, por así decirlo, han tenido padre, y no madre, judío. Los denominados prosélitos (conversos) eran gentiles que se incorporaban al pueblo judío adoptando las prácticas religiosas. Podían existir variantes de prosélitos en tanto accedieran o no, por ejemplo, a la práctica de la circuncisión (heb. *brit milá*) o la observancia del día de reposo (heb. *shabat*).

37 Retomando lo expuesto en la introducción, no pretendemos ser exhaustivos en nuestro análisis sino, exponer los ejes principales que hacen a los fines propuestos en la consideración del tema.

38 La historia se basa probablemente en fuentes textuales como los Targumím contemporáneos (paráfrasis en arameo de la Biblia hebrea), o los anteriores escritos de Flavio Josefo, quien explicó que la princesa tenía lepra y milagrosamente se curó al bañarse en el río Nilo y tocar la canasta de Moisés. Hay que destacar, también, la expresa prohibición, dentro del judaísmo, de enseñar el cuerpo desnudo o con pocas prendas.

acompañan a la princesa egipcia, como deidades menores<sup>39</sup> bañan al niño con agua<sup>40</sup>. El pequeño es elevado, gesto pagano de adoración a un ser sujeto a adoración<sup>41</sup>. La desnudez en la imagen no contaría como algo contrario al servicio religioso al ser vista mientras se realizaba el culto semanal ya que, en un contexto romano y con marcada influencia persa, no era vista como inmoral y era parte de la cultura dominante en la ciudad.

Luego, en otra escena, Moisés, el gran legislador y comandante, no porta una vara como lo indica la historia bíblica sino, todo lo contrario, un garrote de mando. Es en la mitología griega que Teseo y Hércules portan este instrumento como arma. La identificación de los personajes bíblicos guarda, entonces, una relación, tanto por la influencia sobre el pueblo como en las proezas recordadas y expuestas, con las imágenes de tipo mitológico que abundaban en Grecia y Roma.

La presencia de guarniciones militares en la ciudad permite hacer una relectura de las historias y su representación en los frescos. Moisés guía al pueblo en la salida de Egipto a través de un arco, con una autoridad cuasi-divina. El mismo remite al que, cerca de Dura Europos, habían levantado las tropas de Trajano. Continuando con la identificación militar, los hebreos salientes y liberados de la esclavitud son representados de forma similar a las legiones romanas al ser plasmadas en los monumentos imperiales.

Como otro ejemplo de caso en el cual el contexto de la ciudad marcó la iconografía de la sinagoga citamos a David tocando la lira. Se retoma con él al mito de Orfeo atribuyéndole, de esta manera, cualidades divinas<sup>42</sup>. Aquí se aúnan de forma

---

39 Quizás representa a las ninfas.

40 Posiblemente con el matiz de ser regenerativas.

41 Como si fuera él mismo un dios pero también un rey.

42 La referencia a Orfeo, músico y cantante que pertenece a la mitología griega. Se lo consideraba hijo de Apolo y de la musa Calíope. Otra versión remite que su padre haya sido el rey de Tracia, Eagro. Considerar el nombre y la tradición atribuida a Orfeo es resultado del sincretismo existente en Dura Europos y la incorporación de personajes pertenecientes a la mitología que podían ser adaptados en la historia bíblica. De alguna manera, la población judía de la ciudad era mixta y no revestía problemas teológicos añadir las representaciones citadas. David como un Orfeo representaba la posibilidad del aquietamiento del espacio circundante, a partir del impulso musical que transmitía con su instrumento.

muy interesante la cultura hebrea con la pagana: David era un referente histórico por excelencia en el judaísmo. En primer lugar, por ser el rey de Israel que conquistó la ciudad eterna, Jerusalem. Segundo, se lo consideró, tipológicamente, el exponente de la realeza que acompañará al Mesías cuando se presente en medio de su pueblo y lo redima. Por ende, la comparación sincrética con Orfeo permitía, a los prosélitos judíos<sup>43</sup>, tener una referencia histórica a la cual orientarse durante su inserción al judaísmo.

La comunidad judía refleja, a partir de la iconografía de la sinagoga, la influencia recibida por parte de otros pueblos en la ciudad de Dura Europos. Los judíos se apropiaron de ciertos elementos místicos logrando una mixtura que les permitió acceder, mediante la contemplación estética durante los cultos, a los valores éticos y morales que se desprendían de las escenas, los personajes, las acciones y las promesas escatológicas con fuerte componente mesiánico.

Sin embargo, dentro de los murales ubicados en el interior de la sinagoga resalta, tanto por su amplitud como, también, por la temática implícita el mural de Ezequiel<sup>44</sup>. La fantástica descripción iconográfica del mural involucra, por así decirlo, toda la concepción teológica y mística que subyace en las imágenes restantes del templo.

Aquellos que diseñaron el interior de la sinagoga concibieron una temática que nos permite pensar en una sistematización de relatos como así también de temas o relatos entre los cuales sobresale el de la permanente unidad del pueblo y la posibilidad real y concreta de la purificación o redención<sup>45</sup>. A esto se suma la importancia de Ezequiel que, como profeta del exilio y de la restauración, aparece

---

43 Si bien el judaísmo nunca se caracterizó por ser un culto que realizara prosélitos consideraba la posibilidad de incorporar al pueblo creyentes que provenían de otras etnias y cultos. Los mismos eran denominados prosélitos.

44 El mural presenta casi 8 metros de longitud. Se presenta solo y ocupa la pared norte. Por ende, dada su amplitud fue importante su diseño y mensaje para quien lo diseñó y para toda la comunidad.

45 Tanto por extensión como por temática es la representación más importante.

ocho veces en el mural<sup>46</sup>. Dato no menor ya que esas apariciones conllevan la síntesis de la temática presente en las imágenes<sup>47</sup>.

En resumen, la relación que la comunidad judía de Dura Europos tuvo con los diversos cultos existentes en la ciudad se ve, de alguna manera, propiciada por ciertas particularidades que son notorias en la iconografía de la sinagoga. Se reafirma el concepto de que la sinagoga presente en esta ciudad, que se encuentra en las fronteras orientales del Imperio Romano, es también la que representa una frontera histórica tocante a la representación iconográfica de todo el conjunto de la religiosidad judía.

#### La Casa de la Asamblea.

Ubicada en una zona cercana a la sinagoga<sup>48</sup> se encontraba la casa de culto utilizada por los cristianos de Dura Europos. La misma, en sus orígenes, fue una casa más dentro de las murallas<sup>49</sup> pero la comunidad cristiana se comenzó a congregarse allí y sus habitaciones pasaron a ser de uso litúrgico y comunitario<sup>50</sup>. La *Duma Ecclesiae* se encontraba dividida en varios cuartos los cuales tenían diferentes dimensiones según las utilidades culturales que se requerían. El cuarto más importante, a raíz de lo que

---

46 El profeta Ezequiel es representado con tres distintos ropajes. En el sentido místico el mural estaría presentando una progresión en la existencia del profeta. Sus ropas blancas indicarían la santidad plena. No es dato menor considerar esto ya que es posible que los judíos de Dura Europos consideraran factible una especie de rito de iniciación por el cual se accedería a diferentes niveles de purificación. La tonalidad de los fondos según van cambiando alentaría pensar en este camino de iluminación. El profeta se traslada de la oscuridad a la luz. Esto implica una suerte de intersección en la mística junto con el cristianismo y los cultos grecorromanos: La purificación del alma, su posterior iluminación y la tan ansiada unidad con lo divino. El carro (heb. *Merkaváh*) que asciende al trono celestial es prueba de ello.

47 La complejidad teológica del mural correspondiente al profeta Ezequiel revierte una consideración importante de señalar: existe un tema subyacente que conecta todas las escenas representadas en los murales y es, justamente, la que tiene que ver con la purificación final del pueblo a partir de la redención y la resurrección mesiánica.

48 Cercana de la torre 17.

49 Se denominaba *Duma* o *Domus* a las casas adaptadas al culto y liturgia propias de las comunidades cristianas cuando el cristianismo aún no gozaba del favor de ser la religión oficial del Imperio. En el siglo IV la basílica pasa a ser el templo cristiano por excelencia.

50 La necesidad de reunirse semanalmente a “partir el pan” como también a estudiar y elevar plegarias juntos generó, seguramente, la idea de que existiera un lugar de celebración a lo que se suma un espacio para la iniciación en el camino catecumenal.

implicaba la iniciación catecumenal y permanencia en la vida de fe, era el baptisterio<sup>51</sup>.

Es posible, dadas las características ya comentadas de la ciudad y la amplitud, en materia soteriológica que aportó el cristianismo en sus primeros siglos, que la comunidad cristiana albergara a creyentes de diversos orígenes étnicos<sup>52</sup>. Es posible que miembros de la comunidad en la ciudad hayan sido parte del ejército romano que se encontraba con destino en la misma y en sus extensiones cercanas. No sólo soldados sino, también, “encuentra entre los gentiles, en la antigua sociedad en vías de descomposición, principalmente entre los esclavos, los espíritus más accesibles a su enseñanza”<sup>53</sup>.

En los primeros siglos la cristiandad distaba de la unidad plena en materia de dogma y fe<sup>54</sup>. Esto influyó en los temas expresados en la iconografía del baptisterio<sup>55</sup> los cuales se enmarcan bajo el proceso de iniciación de todo cristiano/a que acepta dejar atrás su fe antigua y revestirse de una nueva<sup>56</sup>. El ámbito físico en el cual se

---

51 Existía un espacio, sala de reunión para las homilias o sala de la asamblea, en el extremo este del recinto, un aula para la enseñanza (área de estudio) en el espacio del centro hacia fondo de la casa y adelante del mismo un espacio común o patio en el cual se podría realizar el acto de “partir el pan” o eucaristía. El baptisterio se encontraba en el ala derecha hacia el fondo de la casa.

52 El cristianismo, hacia el siglo III, ya contaba con dos siglos de existencia. Lejos quedaban, en el tiempo, sus orígenes históricos en la Judea ocupada por los romanos. Dados los contextos en los cuales se iría desarrollando este movimiento se encontraba aún ligado al judaísmo en sus variadas concepciones teológicas lo que, sin embargo, reviste ciertos matices más que interesantes a la hora de realizar una reseña histórica del mismo. La expansión del cristianismo conllevó, por un lado, el rechazo de un sector del judaísmo presente en las ciudades a las cuales llegaba la nueva fe y, por otro, una aceptación de parte de ciudadanos de diversos pueblos que se encontraban dentro del Imperio Romano.

53 Gassiot-Talbot, Gérald, *Pintura romana y paleocristiana de Historia General de la Pintura*, en Claude Schaeffer coord., vol. 4 (Madrid: Aguilar S.A de Ediciones, 1968), 71.

54 La Iglesia aún no era “Una, santa y católica” en el sentido pleno de la expresión aunque la posición de la Iglesia Católica retrotrae sus raíces al siglo I.

55 En el presente trabajo utilizamos la palabra baptisterio para reconocer el recinto en el cual se practicaba el ritual de iniciación cristiana que consistía en el *baptizo* (palabra de origen griego) o inmersión del neófito en las aguas de la pila bautismal. La inmersión será parte histórica de la tradición oriental o de las Iglesias Orientales (Rusa, Armenia, Griega, etc.).

56 El análisis de la iconografía del templo de la Duma Ecclesiae se centrará en el denominado baptisterio, ubicado a la derecha, lado oeste, de la entrada al templo, en línea con el cuarto de enseñanza y con el altar del templo que se corresponde con el extremo posterior, al sur.

concretaba la iniciación cristiana tenía sus paredes revestidas con frescos. Los mismos se entrelazan a partir de conceptos teológicos que permiten abrazar la nueva fe con la consecuente participación en la liturgia comunitaria<sup>57</sup>.

Las homilias a las cuales los neófitos<sup>58</sup> prestaron atención durante varios meses mientras asistían a los cultos están, de alguna manera, expuestas en los muros. Los temas recurrentes ofrecidos en las lecturas y servicios religiosos como también en el proceso de catequización acompañan y le recuerdan al nuevo cristiano dónde estará puesta su fe y esperanza las cuales excedían este mundo material<sup>59</sup>. Es por esto que, dada la particularidad de las composiciones iconográficas “el arte sagrado del cristianismo constituye el marco normal de la liturgia”<sup>60</sup>.

El cuarto de bautismo, en cuanto a su estructura, es sencillo. El neófito, al ingresar al mismo podía recordar las enseñanzas recibidas durante sus meses de catecumenado. Al reparar en las pinturas encontramos distintos “hilos conductores” que permitían considerar a la nueva fe como verdadera.

En principio, del lado norte, las pinturas presentan tres escenas bíblicas recurrentes en la enseñanza. En la primera, tres mujeres, que miran de frente a los espectadores y participan de un contingente mayor, cercanas a la cámara nupcial del novio. La parábola de “las diez vírgenes”<sup>61</sup> expresa la necesidad del cristiano de mantenerse alerta a la espera de la venida de su Señor: La iluminación requerida para no perderse en el camino debe alentarse día a día requiriendo del aceite santo para generar la luz que lo puede mantener alejado de la oscuridad.

---

57 Esto se hizo patente en la consideración, por parte de los pensadores y escritores más autorizados dentro del movimiento, sobre la utilización o no de la pintura y aún la escultura como medio posible de expresión cristiana. Convivieron dentro del cristianismo corrientes a favor y en contra del uso de las imágenes como, por ejemplo, la denominada “corriente iconoclasta” del siglo VIII.

58 Es posible también utilizar la palabra *catecúmenos*, o sea, *los que se inician en el camino*.

59 El cristianismo tuvo, a partir del nacimiento de su teología en el siglo I, un fuerte contenido escatológico el cual abrevaba en el denominado Antiguo Testamento luego se enlazaba con la resurrección de Cristo y se extendía al fin de los tiempos o el regreso esperado de Cristo en gloria inaugurando la eternidad para la Iglesia.

60 Burckhard, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado* (Buenos Aires: Ed. Lidium, 1982), 52.

61 Mt 25, 1-13.

En la segunda, acercándonos a la pileta de bautismo, la escena nos remite a Jesús y Pedro caminando sobre las aguas mientras los discípulos se encuentran en la barca: La paz del Maestro invita al discípulo a ejercer la fe plena en él. Las aguas obedecen a su Creador.

En la tercera escena está la imagen del paralítico de Betesda<sup>62</sup>el cual, confiando en principio en las aguas milagrosas termina reconociendo en Jesús al Hijo de David: Las aguas, símbolo recurrente en las Escrituras bíblicas, sanan y reparan anticipando a los nuevos creyentes que podrán ser renovados y purificados plenamente pasando por la aguas de redención.

La pared del lado sur del baptisterio presenta una pintura que también ha tenido diversas interpretaciones. En principio, se puede observar a una mujer bajando o subiendo un cántaro en un pozo de agua a la vez que mantiene su vista hacia el espectador. Es, quizás, la representación más antigua de la Virgen María<sup>63</sup>.

En relación a la ubicación de María como parte del proceso de catecumenado del creyente pronto a bautizarse sería acertado expresar que la vinculación de la Madre del Mesías con el rito bautismal prometido era expresión de la transformación que se manifestaría en el neófito que se sumerge en las aguas para renacer a la vida de la Iglesia y a la eternidad<sup>64</sup>. Además, en la madre de Jesús “se refleja como en ninguna otra criatura el misterio de Dios y de la salvación del hombre (...) Con formulación acertada y hermosa se ha llamado a santa María la mujer icono del misterio”<sup>65</sup>.

---

62 Jn 5, 1-8.

63 El teólogo Michael Peppard, de la Universidad de Fordham, opina, en base a las descripciones dadas por el Proto Evangelio de Santiago (150 dc.), que la mujer junto al pozo sea la representación más antigua de la Virgen María. El ángel no se encuentra participando de forma visible de la escena ya que María oye sus palabras pero no llega a verlo. En la tradición ortodoxa rusa es posible notar que sigue siendo aceptada la posibilidad de que María haya recibido el anuncio del ángel Gabriel en la misma situación que se describe en el baptisterio. Otra postura interpretativa, tradicional por cierto, considera que la mujer junto al pozo es María Magdalena (o *de Magdala*).

64 Así, con el paso de los siglos, se considerará la glorificación de María como un anticipo de la eternidad que los cristianos experimentarán al regreso de Jesucristo.

65 Bastero de Elizalde, *María, la Madre del Redentor* (Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1995), 21.

El catecúmeno se dirigía a las aguas bautismales en las cuales realizaría la inmersión<sup>66</sup> observando, en el denominado *arcosolium*<sup>67</sup> del baptisterio la imagen central del Buen Pastor<sup>68</sup> y, debajo de ella, las representaciones de Adán y Eva. El corolario de la preparación del neófito cristiano remite a Jesucristo como quien llevará sus cuitas, dolores, angustias y lo rescatará del mundo de pecado y de sus propios pecados para conducirlo a una vida supraterránea en la cual se avista la Jerusalén celestial<sup>69</sup>. Jesús es quien, venciendo a la muerte, asumió la realidad del ser humano y abrió un camino nuevo y eterno por el cual serán conducidos, a partir del bautismo, todos aquellos que creen y confiesan que él es el Hijo de Dios en quien hay vida eterna. Él fue “modelo incomparable de todas las virtudes”<sup>70</sup>.

Adán y Eva, ubicados debajo de la representación del Buen Pastor. Son testigos necesarios de la recomposición del mundo y la renovación del género humano. En los inicios del cristianismo la consideración de los padres del género humano<sup>71</sup> revestía un tono negativo en tanto se los identificaba con el ingreso del pecado en el mundo y, de manera catequética, presenta una ulterior renovación de la humanidad mediante la obra salvífica de Jesucristo<sup>72</sup>. Sin embargo, considerando el concepto del renacimiento y la posibilidad de alcanzar la vida eterna, los padres del

---

66 La inmersión en agua es resultado de la interpretación cristiana de las palabras de Jesús en Mt 28, 18-20: “Id, pues, y haced discípulos a todas las naciones bautizándolas en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, y enseñándoles a guardar todo lo que yo os he mandado. Y he aquí que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo”.

67 Estructura de hueco con arco utilizado básicamente en sepulcros cristianos en las denominadas catacumbas. De alguna manera, el concepto de “muerte y resurrección” están implícitos aún en la estructura material del baptisterio.

68 Cristo, el Buen Pastor, es, a su vez, el nuevo Orfeo, vencedor en el infierno rescatando las almas que se incorporarían a la eternidad de los santos. Cristo, cual Orfeo, restauró la armonía en el Cosmos.

69 Apoc. 20-21.

70 Royo Marín, Antonio, *La vida religiosa* (Madrid: B.A.C., 1968), 273.

71 Gn 1, 26-27. La interpretación judeocristiana considera que Adán y Eva constituyen la pareja inicial que da origen a toda la humanidad. El relato de Gn 1, 1-2, 4<sup>a</sup>, de tradición elohísta se enmarca en una tradición teológica distinta a la de Gn 2, 4b-25 de tradición yahvista. Así, se constituyen diversas “miradas” teológicas que alimentan los midrashím (relatos explicativos de los textos sagrados) nacidos en el judaísmo y continuados por los primeros cristianos.

72 El apóstol San Pablo lo señala en el libro de Ro 5, 12-19.

género humano alentaban la posibilidad de revivir el Edén en la reorganización de la Tierra a partir de la purificación que se profetizaba en el libro de Apocalipsis o Revelaciones.

Así, es posible afirmar que esta narrativa iconográfica abrevia, al cabo de dos siglos, de los medios orales, escritos y litúrgicos que eran comunes a las comunidades cristianas ya diseminadas por el Imperio Romano. La expresión de este primer arte cristiano se inscribe en la *traditio* visual que, con el paso de los siglos, será imprescindible para la catequización de los católicos en Europa a los cuales se les intentará transmitir la finalidad de la imagen visual que es la educación moral<sup>73</sup>.

La narrativa presente en los frescos del templo cristiano busca, de manera inmediata, darle a los Evangelios una coherencia histórica a la vez que genera la posibilidad de imbricarlos como textos sagrados<sup>74</sup>. Esta narrativa extiende una invitación a las nuevas generaciones de cristianos que se incorporen a la Iglesia la cual es la comunidad de redimidos y de características supra terrenales: “Es, pues, la comunidad la que ‘santifica’ el edificio”<sup>75</sup>.

En resumen, los temas iconográficos son el soporte teológico básico de la catequesis en lo que respecta a la iniciación cristiana dado que el bautismo era la puerta de ingreso a la comunidad espiritual de los cristianos con un profundo contenido soteriológico y escatológico<sup>76</sup>. Considerando el contexto en el cual el cristianismo inició su manifestación iconográfica podemos afirmar:

Incluso parece cierto que un arte representativo empezó a cultivarse, sobre todo en las colonias judías de la diáspora, sin duda por influencia y presión de

---

73 Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 20ª ed. (Barcelona: Editorial Labor, 1988), 164.

74 Esto a raíz de que cada evangelista presentó al Mesías desde una óptica determinada y adaptada a un “público” lector específico. El Evangelio de Mateo, por ejemplo, estaba dirigido al pueblo judío, el de Marcos a los romanos o gentiles convertidos, etc.

75 Plazoala Artola, Juan, *Historia del arte* (Madrid: B.A.C, 1999), 8.

76 La soteriología es una disciplina dentro de la teología que tiene como cometido el estudio de la salvación. La escatología, por su parte, se enfoca en el fin de los tiempos en relación a la intervención de Jesucristo y el inicio de su reinado junto a sus redimidos.

la cultura helenística en la que vivían sumergidos. El ejemplo más antiguo de esta influencia parece ser el de Dura Europos donde junto a personajes pintados al fresco en la sinagoga hebrea pueden verse escenas evangélicas en los muros de un baptisterio cristiano<sup>77</sup>.

### Conclusión

El ser humano participa de una especie de “compulsión religiosa hacia la encarnación del símbolo y su deseo intelectual de ilustración”<sup>78</sup>. La religiosidad del hombre lo impulsa a la descripción de la fe que lo contiene. Judíos y cristianos participaron de la vida social y económica de la ciudad de Dura Europos<sup>79</sup>. Esa particularidad nos permite reconocer ciertos aspectos que los enlazan y emparentan como cultos con una variada cantidad de similitudes teológicas<sup>80</sup>.

La sinagoga y la *Duma Ecclesiae* compartieron una tradición en común. Los artistas trabajaron no sólo utilizando lenguajes ya conocidos, “expresiones peculiares de un mismo espíritu sino que lo adosaron conjuntamente a nuevas formas de expresión artísticas acordes con su época”<sup>81</sup>.

A raíz de esto, es posible que los modelos y temas recurrentes en la iconografía del siglo III hayan sido elaborados a partir de la reflexión teológica que intentaba conciliar y aunar las expectativas mesiánicas que no sólo se participaban en

---

77 Plazoala Artola, *Historia del arte*, 4.

78 Wind, Edgar, *La elocuencia de los símbolos* (Madrid: Alianza Editorial, 199), 72.

79 La ciudad de Dura Europos albergó, desde su misma fundación, una gran cantidad de dioses y diosas que, junto con sus templos, fundamentaban la característica peculiar de la ciudad de ser un modelo de tolerancia y respeto por los diversos cultos. Así, es posible hablar de un sincretismo expresado en la utilización de imágenes que se aggiornaban y podían ser representadas con aspecto o ciertos detalles que no eran los originales y que remitían a otras cultura.

80 La presencia de judíos y cristianos podría considerarse algo “natural” en la ciudad de Dura Europos. Ambos cultos estaban diseminados, hacia el siglo III, por las vastas regiones del Imperio Romano. En un principio, los judíos habían tolerado pero, también, luchado y hasta rechazado a otros invasores antes de los romanos. Los cristianos, en cambio, con una incipiente historia de algo más de dos siglos, no incluían entre sus ideas doctrinales la participación de conflictos armados hasta que poco a poco legionarios cristianos pasan a luchar a favor del Imperio aún antes de que el cristianismo sea religión oficial de Roma en el siglo IV.

81 Huyghe, René, *El arte y el hombre* (Madrid: Editorial Planeta, 1977), 1.

la creencia en un Mesías sino, también, en la de una eternidad libre de la esclavitud, la violencia y el destierro<sup>82</sup>.

En este sentido, la expresión iconográfica que aunó a judíos y cristianos es resultado de varios factores. En primer lugar, podemos considerar que tanto el contexto geográfico como histórico de la ciudad de Dura Europos favoreció la posibilidad de que ambas comunidades pudieran lograr una interacción muy positiva a nivel social y teológico. Esto es posible dado que existía una tradición en común<sup>83</sup> que entrelazaba ambos cultos.

En segundo término, ambas comunidades no sólo compartían su arte sino, también, aquello que sus frescos irradiaban: la tierra sagrada y el destierro o diáspora. Este concepto se encuentra presente en la historia judía como parte de la formación del pueblo a partir del primer destierro en el siglo VIII ac<sup>84</sup>. Los cristianos, por su parte, participan de esta experiencia de forma espiritual con la esperanza que los creyentes tienen en la participación de la vida eterna al finalizar su peregrinación por este mundo. Además de esto y dada la cercanía teológica, “el primer influjo sobre cualquier manifestación sensible de la nueva fe tuvo que ser el de la religión judaica, concretamente, a través de las tradiciones bíblicas”<sup>85</sup>.

Esta particularidad aproximó aún más a ambas comunidades en lo que respecta a la narrativa histórico-teológica propuesta en los espacios litúrgicos de ambas comunidades en los primeros tres siglos de convivencia entre ambos cultos. La presentación de los frescos está signada por la necesidad de considerar el pasado como parte integrante del presente.

---

82 Judíos y cristianos participaban de estas ideas futuras ya que, bajo el poder imperial de Roma, las necesidades básicas de ambas comunidades los ligaban en la concreción de un mundo en el cual la Nueva Jerusalem los pudiera recibir luego del destierro en el mundo pagano, donde la muerte y la opresión eran la nota constante frente a las minorías que no aceptarían la “pax romana”.

83 Nos referimos a los escritos sagrados junto con los personajes justos o santos.

84 El imperio asirio, en el 722 ac., conquista el norte de Israel llevando cautivas a diez tribus.

85 Plazoala Artola, *Historia del arte cristiano*, 11.

En tercer lugar, considerando las particularidades que se exponen en la iconografía es posible destacar que otro de los principios que se reflejó en el contenido pictórico de los templos está dado por el monoteísmo<sup>86</sup>. Si se toma en cuenta la cantidad de templos presentes en la ciudad durante los siglos de existencia es notorio que justamente judíos y cristianos comparten un principio teológico en la consideración de la unicidad de su Dios. Ambas comunidades, próximas en el espacio entre las torres de la ciudad, sostuvieron un claro pensamiento religioso que se destacaba de forma contracultural con respecto al culto al dios Mitra tan divulgado en el ámbito de las legiones romanas<sup>87</sup>.

En cuarto lugar, dado el contexto citado, tanto en lo geográfico como en lo histórico, el recurso de la imagen imprimió en los fieles un sentido de pertenencia necesario para sostener las faenas cotidianas. El orden visual que se imponía en la liturgia se configuraba como un signo de unión del alma con Dios. De esta manera la centralidad contenida a partir de la lectura e interpretación de los escritos sagrados se hacía extensiva a las imágenes que atestiguaban de la presencia divina en el camino tanto del pueblo hebreo como de los cristianos.

La ciudad de Dura Europos representa, para judíos y cristianos, la frontera teológica y artística en la cual ambos cultos se entrelazan y abrevan de la misma savia espiritual. Para los judíos, implicó el cierre de una etapa en la cual la iconografía llegó a su máxima expresión. Para los cristianos, fue el inicio de un proceso de perfeccionamiento artístico que continuará hasta el presente siglo.

En resumen, ambos cultos monoteístas pudieron retroalimentarse de la misma historia considerando que el baluarte iconográfico estaba destinado “a servir como escalera para la contemplación celestial”<sup>88</sup>. A su vez, la ciudad propició un espacio de mutuo entendimiento por lo cual ha quedado en la historia de judíos y cristianos

---

<sup>86</sup>Dentro del contexto religioso de la Antigüedad tanto judíos como cristianos han sido contraculturales en sus manifestaciones de fe.

<sup>87</sup> Las cuales se asentaron en esa región fronteriza del Imperio.

<sup>88</sup> Kemp, *El arte en la historia*, 34.

como fiel testimonio de que es posible coexistir pacíficamente teniendo como base la coherencia que implica actuar bajo los términos éticos y morales que la fe prescribe.

#### Bibliografía general

Bastero de Elizalde, Juan Luis. María, Madre del Redentor. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1995.

Berger, René. El conocimiento de la pintura. Barcelona: Editorial Noguer, 1976.

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, 1998.

Burckhard, Titus. Principios y métodos del arte sagrado. Buenos Aires.: Ed. Lidium, 1982.

Catecismo de la Iglesia Católica. Montevideo: Lumen, 1992.

Edersheim, Alfred. La vida y los tiempos de Jesús el Mesías. Tomo I-II. Barcelona: CLIE, 1988.

Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus Ediciones, 1955.

Finney, Charles. Teología sistemática. Buenos Aires.: Peniel, 2010.

Gassiot-Talabot, Gérald. Pintura romana y paleocristiana, *en* Claude Schaeffner (comp.). Historia general de la pintura. Vol. 4. Madrid: Aguilar S.A de Ediciones, 1968.

Gombrich, Ernst H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Londres: Phaidon, 2002.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Tomo I. 20 ed. Barcelona: Ed. Labor, 1988.

Herrera, Juan José (editor). A diez años de la Encíclica Fides et Ratio. Actas de las IV Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Patrístico y Medieval. Tucumán: Ed. UNSTA, 2009.

Herwig Schuchharrdt, Walter (comp.). Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal. Artes plásticas. Bs. As.: Compañía General Fabril Editora S.A., 1964.

Huygue, René. El arte y el hombre. Barcelona: Editorial Planeta, 1977.

Kemp, Martin. El arte en la historia. Madrid: Turner Publicaciones S.L, 2015.

Kitto, Humphrey Davy Findley. Los griegos. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.

López Quintás. El poder transfigurador del arte. Buenos Aires: Cántaro, 2005.

Panofsky, Erwin. Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Royo Marín, Antonio. La vida religiosa. Madrid: B.A.C., 1968.

Sáenz, Alfredo. El ícono. Esplendor de lo sagrado. Buenos Aires: Ediciones Gladius, 1997.

Valla, Héctor. Mensaje cristiano. Buenos Aires: Ediciones Don Bosco, 1987.

Wind, Edgar. La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1993.

#### Material audiovisual

Castonguay, Pierre (Subido el 12 de marzo de 2010). Doura Europos et les sources iconographiques judéo-chrétiennes (Archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FRSAT8obPv4>.

Hull, Vida (Publicado 14 de enero de 2014). Icons and Iconoclasm (Archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QZoLgwhwO0E>.

Peppard, Michael (Subido el 26 de mayo de 2016). The World's Oldest Church: Bible, Art, and Ritual at Dura-Europos, Syria (Archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hNiJ42pX5vY>.

