

Iconografía y poesía en la Biblia

Julio Treballe Barrera

Arbor CLXXV, 689 (Mayo 2003), 649-672 pp.

Hablar de iconografía bíblica resulta cuando menos extraño, toda vez que el segundo mandamiento del Decálogo prohíbe toda representación plástica, no sólo de la divinidad sino también de figuras humanas y animales. La ortodoxia anicónica monoteísta consideró que la palabra, y no la imagen, era la vía adecuada de acceso al mundo de lo espiritual y lo divino. Por ello el judaísmo y el islam no conocen más arte figurativo que el dibujo geométrico, salvo algunas imágenes antropomorfas que asoman en miniaturas medievales. El cristianismo, en virtud del principio de la encarnación del Verbo o Palabra en la persona y figura de Jesús, incorporó muy pronto motivos y representaciones de la iconografía grecorromana y oriental, aunque no dejaron de surgir movimientos de reacción iconoclasta, desde el Oriente bizantino al Occidente protestante. La mentalidad moderna ilustrada tiende también a dar la primacía a la razón discursiva frente a «la loca de la casa», la imaginación, que sólo la tradición romántica trató de reivindicar, tras las huellas de William Blake para quien la Biblia era precisamente el «gran código» de la imaginación.

El Israel de los tiempos bíblicos no sólo conoció el arte plástico de los pueblos del Antiguo Oriente, sino que produjo también una iconografía propia en casi todos los géneros. Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en tierras del antiguo Israel no dejan de sacar a luz numerosos objetos con algún tipo de representación iconográfica. Contra la idea corriente y la misma prohibición bíblica, la imagen formó parte sustancial de la cultura y de la religión israelita, al menos hasta los siglos VIII/VII a.C., cuando se inició el profetismo bíblico y comenzó a implantarse progresivamente la legislación deuteronomica. Fuera del ámbito del culto yahvista, los israelitas siguieron importando

y produciendo obras de arte figurativo, que mostraban evidentes influjos cananeos, mesopotámicos y egipcios. Los partidarios del culto anicónico no llegaron a imponer su criterio hasta la época del exilio, una vez desaparecido el templo de Jerusalén.

Se conoce un amplio y magnífico repertorio de textos e imágenes del antiguo Oriente «relacionados con el Antiguo Testamento», pero así como se acepta que la literatura oriental contribuye a interpretar los textos bíblicos, se tiende a utilizar la iconografía con el único propósito de oponer el monoteísmo bíblico al politeísmo de las religiones vecinas. Los estudios sobre historia de la religión de Israel y teología bíblica reconocen que instituciones, ritos y concepciones religiosas orientales tuvieron influjo efectivo en la Biblia, pero apenas toman en consideración su plasmación en motivos figurativos que dejaron su impronta en la literatura bíblica. El estudio de los textos, de la Palabra y del Nombre, olvida casi por completo su referencia al universo simbólico y a la figuración plástica de la que proceden los arquetipos, motivos y metáforas de la literatura bíblica ¹.

La poesía, relacionada siempre con el arte como también con la música, es el campo privilegiado en el que la palabra y la imagen plástica, convertida en imagen literaria, se fecundan la una a la otra. El imaginario bíblico se nutre de los arquetipos y símbolos plasmados en objetos figurativos, desde los sellos cilíndricos del tercer milenio a.C. hasta los bajorrelieves de los palacios neasirios o de los templos del Egipto helenístico.

La poesía bíblica es básicamente oracular en boca de los profetas que hablan en nombre de la divinidad e himnica o de lamentación en labios de los salmistas que dirigen a Dios sus alabanzas o quejas. Los libros sobre teología bíblica e historia de Israel no suelen tomar en consideración la forma poética e imaginativa de los poemas y relatos bíblicos. Sin embargo, la forma literaria constituye algo más que un simple vehículo para transmisión de las ideas religiosas de la Biblia o de los acontecimientos que conforman la historia de Israel.

En los poemas bíblicos confluyen los grandes conceptos y temas de la creación, salvación, ley, sabiduría y escatología. Pero la poesía nunca es reducible a conceptos temáticos. Los poemas bíblicos constituyen la palabra de los profetas que hablan en nombre de Dios o de los orantes que se dirigen a Él, mientras que los temas en ellos desarrollados no dejan de ser abstracciones de los exegetas y teólogos de cada época. Nuestro camino conduce aquí del símbolo y la imagen plástica a la palabra y la metáfora y sólo en un paso ulterior al concepto y al tema abstraídos del poema.

Entre los grandes temas bíblicos, el relativo a la «historia de salvación» ha acaparado la atención de exegetas y teólogos, con detrimento de otros como los referentes a la creación. Tras las polémicas entre Biblia y ciencia en la época del Modernismo, el ámbito de la creación o de la naturaleza y la ecología fue confiado a las ciencias naturales, reservándose la Biblia el de la antropología religiosa centrada en la «historia de la salvación».

Seleccionamos a continuación textos e imágenes en torno a cuatro grandes temas: la creación y el mundo de la naturaleza, la «historia de salvación» o de la lucha contra el mal en la sociedad de los humanos, las esperanzas escatológicas simbolizadas por la Jerusalén paradisíaca y celeste y, finalmente, la visión mística del trono divino.

Cánticos de las criaturas

La creación no es tema exclusivo de los primeros capítulos del *Génesis*. Llena los Salmos, los poemas del Segundo Isaías, el libro de Job y otros muchos pasajes de la Biblia. Así, al contemplar *tus cielos, hechura de tus dedos / la luna y las estrellas que has dispuesto*, el salmista prorrumpe en un himno de alabanza al Dios creador: *Cuán magnífico es tu nombre por toda la tierra*. El hombre, insignificante para que Dios se acuerde de él, es *poco menos que... un dios*, coronado de gloria y majestad como rey de los humanos y «señor de los animales»: *amo lo hiciste sobre la obra de tus manos / pusiste el mundo a sus pies: / ovejas y toros en manada / también las fieras salvajes / las aves de los cielos, los peces del mar / todo cuanto surca las sendas del mar* (Sal 8,4-9). El motivo literario e iconográfico del dios «señor de los animales» o de la diosa «señora de los animales», aparece aquí transferido al hombre, quien convive pacíficamente con los animales y domina a los más salvajes, los cuales, como Behemot y Leviatán—el caballo y el cocodrilo del Nilo—, representan las fuerzas del caos contra las que Yahvé sigue luchando (Job 38-39 - 39,30; 40-41).

Un sello cilíndrico de los siglos V/IV a.C. representa al rey persa como «señor de los animales» que protege el orden cósmico, representado por una palmera estilizada bajo el símbolo del cielo; sujeta y domina los animales salvajes que podrían amenazar y destruir el árbol de la vida y la fecundidad (figura 1). En otras representaciones, como el sello de la figura 2 (época de Mitanni, ss. XV-XIV a.C.), los animales—parejas de ciervos, esfinges aladas y cabras— flanquean una palmera estilizada, al igual que dos servidores asisten a una diosa alada que

sostiene un disco solar también alado. La divinidad, masculina o femenina, es la garante del orden cósmico, siempre amenazado por las fuerzas del caos representadas por animales salvajes. La iconografía oriental del primer milenio a.C. parece haber traspasado a los reyes y al propio hombre una función que competía en principio a los dioses, y preferentemente a las diosas.

El salmo 104 y, en particular sus versos 10-23.27-30, como también los de los salmos 8,4-6; 33,13-18; 139,1-12 y 147,2-11, contemplan al hombre en el escenario del universo, pequeño ante Dios y el cosmos, pero engrandecido al verse partícipe de las maravillas de la naturaleza creada por Dios, quien cuida de ella con su providencia.

Diriges los manantiales hacia los torrentes
discurren entre los montes

A todas las bestias del campo abrevan
los onagros apagan su sed en ellos

A su vera habitan las aves del cielo
cantan entre el follaje

Riegas los montes desde tus estancias
la tierra se sacia del fruto de tu acción
para el ganado haces crecer hierba

plantas que el hombre cultiva

para sacar sustento de la tierra:

vino que le alegra el corazón
que da brillo a su rostro más que el aceite
y pan que le restaura el ánimo

Los árboles del Señor beben hasta saciarse
los cedros del Líbano que Él plantó

Los pájaros anidan en ellos
en los cipreses tiene la cigüeña su casa

Para los rebecos son las altas montañas
las rocas, refugio de tejones

Creó la luna para marcar las fiestas
y el sol, que conoce el momento de su ocaso

Atraes las tinieblas y viene la noche
cuando las bestias del bosque se agitan

Por su presa rugen los leones
reclamando a Dios su comida

Al brillar el sol se recogen
y en sus guaridas se acuestan

El hombre parte a trabajar
a sus faenas hasta el atardecer

Todos están pendientes de Ti
de recibir la comida a su tiempo
Tú la das y la recogen ellos
abres la mano y quedan satisfechos
Ocultas el rostro y se espantan
les retiras el aliento, expiran y vuelven al polvo
Envías tu aliento y son creados
así renuevas la faz de la tierra

La mejor ilustración de este himno es la iconografía del dios Atón como Disco Solar que envía sus rayos a la tierra con puntas en forma de mano, acariciando plantas, animales y personas, los cuales reviven a su luz y calor (Figura 3). Atón es también dios del aire. Luz y aire representan la trascendencia de un *deus ineffabilis*. En la época de Akenatón, la teología de Amarna, claramente anicónica, dio ocasión a brotes iconoclastas. La relación entre el supuesto monoteísmo de Amarna y el monoteísmo mosaico, como también la existente entre el aniconismo bíblico y el de las culturas y religiones vecinas, son cuestiones muy discutidas.

Es conocido el paralelismo existente entre el salmo 104 y el *Himno a Atón*, atribuido al faraón Amenofis IV, uno de los textos religiosos más elevados del mundo antiguo. Compuesto en el segundo cuarto del s. XIV a.C., ha podido ser considerado fuente de inspiración del salmo bíblico, aunque con la probable mediación de otras imitaciones cananeas o fenicias. Uno y otro parecen entonar al unísono un canto de alegría y admiración ante la belleza y variedad del cosmos creado.

Los dos ofrecen una estructura similar en tres partes: cielo, tierra y mar (en el salmo, vv. 1b-4; 5-24; 25-26). En los dos poemas el día comienza al atardecer de la víspera, como era habitual en Oriente y como reflejan todavía las liturgias judía y cristiana (el cántico de Vísperas), reflejando así la idea de que la luz surge de las tinieblas a las que ha vencido en una lucha cósmica, como muestra también la *Teogonía* de Hesíodo (122-124). A pesar de la similitud de motivos, comparaciones y temas —creación del mundo, bendición del agua, belleza de la sucesión de la noche y el día y conservación de la vida—, los paralelos entre los dos poemas no son tan precisos como para afirmar que el hebreo sea una versión del egipcio². Todos ellos responden, por otra parte, a modelos universales que es posible encontrar

también en otros textos. No deja de ser significativo que el himno a Atón quedó olvidado en la literatura egipcia posterior y sólo la tradición bíblica ha conservado un eco suyo. He aquí unos extractos ³:

Te alzas espléndidamente en el horizonte del cielo, Disco (Atón) viviente, origen de la vida. Brillas en el horizonte oriental y has llenado la tierra entera con tu belleza. Eres hermoso, grande, resplandeciente, alto por encima de todos los países. Tus rayos abrazan las tierras hasta el confín de cuanto has creado. Tú eres el Sol (Re), Tú alcanzas sus límites, Tú los sometes (para) tu hijo que amas. Estás lejos, (mas) tus rayos están sobre la tierra. Ante los rostros (de los hombres) estás, pero no se percibe tu movimiento.

Cuando te pones en el horizonte occidental, la tierra está oscura, como muerta. Los hombres duermen en sus moradas con las cabezas cubiertas, ningún ojo puede ver a otro. Si les robaran sus bienes, que tienen bajo las cabezas, no se darían cuenta. Todos los leones salen de sus antros y muerden todas las serpientes. Las tinieblas son (la única) iluminación, la tierra se halla en silencio: Quien las ha creado reposa en su horizonte.

¡Cuán numerosas son tus obras, misteriosas al entendimiento! ¡Oh Dios único, sin igual! Estando solo, tú has creado la tierra según tus deseos: todos los hombres, los rebaños y los animales salvajes que hay sobre la tierra y andan con patas, y todos los que están en lo alto y vuelan con sus alas. Los países extranjeros de Siria y de Nubia, Tú has puesto cada uno de sus hombres en su sitio y les has procurado subsistencia; cada cual tiene que comer y su tiempo de vida se halla contado. Difieren las lenguas cuando hablan, como sus facciones y su (color de) piel. Tú has diferenciado los pueblos extranjeros.

Creas el Nilo en el mundo inferior y le haces surgir a causa de tu amor, para que vivan los egipcios, pues los creaste para ti, Señor de todos ellos, que te fatigas por ellos. Señor de todos los pueblos, que te alzas para ellos; Disco diurno, glorioso. Todos los lejanos pueblos extranjeros, Tú los haces vivir. Les has puesto un Nilo en el cielo y Él desciende para ellos y figura ondas sobre las montañas como el mar, para regar sus campos en sus poblados. ¡Cuán excelentes son tus intenciones, Señor de la eternidad! Un Nilo en el cielo, es éste tu don a los pueblos extranjeros y a todas las bestias de los pueblos extranjeros que andan con patas. Y el Nilo viene del mundo inferior para Egipto.

(Los seres de) la tierra vienen a la existencia en tu mano, tal como los haces. Si te alzas, viven; si te pones, mueren. Tú eres la encarnación misma de la vida: gracias a ti se vive. Los ojos contemplan las bellezas (terrestres) hasta que te pones; todos los trabajos cesan cuando reposas en el Occidente. Cuando surges, haces que prosperen [todas las cosas para (?)] el rey, todas las piernas se ponen en movimiento desde que creaste (los seres de) la tierra.

La tradición literaria e iconográfica que arranca de los salmos de creación tiene un ejemplo señero en el *Cántico de las criaturas* de Francisco de Asís (1182-1226), que constituye una adaptación libre del salmo 148:

Laudato sie, mi Signore, cu tutte le tue creature
spetialmente messor lo frate sole
lo qual jorna et allumini noi per loi...

El «Salmo a la perfección de la naturaleza obra de Dios» de Pedro de Espinosa (1578-1650), nacido en Antequera, comienza parafraseando el salmo 19⁴: «Pregona el firmamento / las obras de tus manos, / y en mí escribiste un libro de tu sciencia...»

El poema en forma de himno *Pied beauty*, «Contrastada belleza», de Gerard M. Hopkins (1844-1889) es un canto de las criaturas como el de los salmos 8 o 104⁵: «Gloria a Dios por las cosas de dispares colores, / por los cielos con mezcla como vacas moteadas, / por las manchas de rosa de las truchas esquivas...». Habría que recordar a tantos otros poetas, como Luis Felipe Vivanco en su «Salmo de elevación»⁶: «Y hoy que están los alcores palpitantes y vivos / quiero cantar el mundo creado por tus manos, / las criaturas del mundo y el color suficiente...». Y a la poetisa cubana Dulce María Loynaz, premio Cervantes 1993, que canta en Poema LXXXI de los *Poemas sin Nombre* (1953)⁷: «El Señor me ha hospedado en este mundo, hecho por sus propias manos. Ha puesto un fino aire transparente para que yo pueda respirarlo y ver al mismo tiempo a través de él los hermosos paisajes, los rostros amados, el cielo azul. El Señor ha puesto el sol que alumbraba mis pasos en el día, y la luz mitigada de las estrellas que vela mi sueño por las noches...».

Himnos de creación-salvación

Salmos como los numerados 135, 136 y 145 enlazan la *creación* del universo con la *salvación* del hombre frente al mal moral y la

injusticia social. En la tradición bíblica, ambas teologías, de la creación y de la salvación, son inseparables. El pensamiento moderno y corrientes incluso de la teología cristiana, las científicas por un lado y las existencialistas por otro, han tendido a disociar estos dos mundos, cosmología y antropología. Las catástrofes ecológicas han despertado la sensibilidad hacia un mayor respecto de la naturaleza, escenario de la historia del hombre. La «historia de salvación», eje de las teologías bíblicas en las décadas pasadas, se ha construido casi con independencia de la «geografía de la salvación», la cual no es reducible a un fondo paisajístico en el que se desarrollan los acontecimientos salvíficos. Tiempo y espacio, historia y geografía, son indisociables. La teología cristiana ha descuidado la dimensión veterotestamentaria del espacio sagrado, toda vez que la «tierra» de Israel ha dejado de ser la tierra prometida, como lo es para el israelita en su peregrinar por el desierto tras el Éxodo de Egipto o en su camino de retorno a Sión tras el Exilio de Babilonia. La perspectiva cristiana universaliza la sacralidad de la tierra entera y tiende, por otra parte, a proyectar la nueva tierra de promisión y la nueva Jerusalén a un cielo y un reino alejados de esta tierra.

En el antiguo Oriente la creación podía concebirse como el fruto de una generación entre dioses o el resultado de una guerra entre ellos, por fabricación o modelación de barro como en el caso de Adán (Gen 2) o por el poder de la palabra divina que se cumple con sólo pronunciarse (Gen 1). Las dos primeras concepciones míticas no tienen cabida en el monoteísmo bíblico, pero han dejado restos en expresiones e imágenes literarias que responden a figuraciones plásticas anteriores. La poesía de los salmos y de los profetas bíblicos acoge muchos de estos antiguos motivos, característicos sobre todo de la mitología cananea de Baal, transferidos ahora al Dios Yahveh.

Así, el ciclo mítico de Baal, compuesto por *La lucha entre Baal y Yam*, *El palacio de Baal* y *El combate de Baal y Môt*⁸, cantaba la victoria del «divino guerrero» Ba'al sobre Yam, el dios Mar, y sobre Môt, el dios Muerte. Baal muere en batalla, pero revive como dios que es de la naturaleza cuando ésta renace en primavera, según la interpretación naturalista del mito. Victorioso, Baal regresa a la asamblea de los dioses, y es entronizado en el palacio que el divino arquitecto Kotaru ha construido sobre la Montaña sagrada; desde el balcón de palacio, Baal emite su voz tonante en la tormenta cuyas aguas renuevan la fecundidad de la tierra. La creación era concebida como una victoria sobre el Océano primordial, «el caos, confusión y oscuridad por encima del abismo» (Gen 1,1). Los himnos de salvación recurren también a

esta simbología tomada de concepciones mitológico-político-religiosas del mundo oriental antiguo y, en particular, del cananeo.

Los salmos que entonan himnos al Dios salvador suponen una historia fundacional cuya estructura narrativa básica está formada por dos escenas diferentes: la de la victoria de Yahveh frente al caos abismal representado por el monstruo primordial, símbolo del mal absoluto, y la de la montaña sagrada sobre la que, tras su victoria, el mismo Yahvé construye el templo de Jerusalén que será su morada en la tierra. Así, un sello cilíndrico del período acadio (2350-2150 a.C.) representa a Marduc que vence a la divinidad del caos primordial y alza luego las manos en señal de triunfo, mientras otras seis divinidades trabajan en la construcción del nuevo templo (figura 4). Un relieve del mismo período, proveniente de Susa, muestra a un dios ceñido con una corona de cuernos en el momento de asentar en tierra un pilar de fundación ante un monstruo amenazante, con apariencia de león. La figura recuerda el verso: «La tierra se hunde con todos sus habitantes / soy yo quien sostiene sus columnas» (Sal 75,4) (figura 5).

La salvación se hace historia en la epopeya de la liberación de los israelitas a su paso por el Mar Rojo, como el mitema de la Montaña sagrada se aplica a la montaña del Sinaí en la que se promulga la Ley y a la de Sión sobre la que se erige el Templo de Yahveh. El recuerdo de una liberación milagrosa cuyos detalles históricos se pierden en la lejanía se alimentó del mitema de la victoria cósmica de Yahveh, el guerrero divino que, a la manera del Baal cananeo, dominó el Mar y emprendió seguidamente al frente de su pueblo una marcha triunfal a través del desierto hasta tomar posesión de la Montaña sagrada de Sión y asentar allí su templo (Ex 15)⁹. El pueblo ocupó la nueva tierra y se dotó de una constitución jurídica y político-religiosa plasmada en una doble alianza: la pactada por Yahveh con Moisés en el Sinaí estableciendo los principios por los que el pueblo se había de regir y la prometida por el mismo Yahveh a David garantizando la estabilidad de su dinastía sobre el trono de Sión y, al mismo tiempo, la inviolabilidad del Templo y ciudad santa de Jerusalén.

Se ha llegado a pensar que la tradición bíblica reposa sobre un antiguo ciclo épico hebreo, prosificado más tarde, del que sólo se han conservado algunos poemas sueltos¹⁰. Este ciclo presenta una secuencia de acontecimientos básicos, modelados conforme a la tradición mitológica cananea: liberación de Egipto, paso del Mar Rojo cantado como una victoria cósmica de Yahveh sobre el Mar, marcha hacia la tierra prometida de Canaán, e instauración del poder regio en el Monte sagrado de Sión. La historia épica de los israelitas tomaba así formas míticas:

la batalla del Mar Rojo se convertía en el equivalente histórico de la victoria de Yahveh sobre *Yam*-Mar y sobre *Môt*-Muerte, el retorno luego a Sión-Jerusalén y la instauración allí de una monarquía garante del orden social —y por tanto de la fecundidad de la tierra—, era el desenlace de aquella historia épica revestida de motivos mitológicos. Uno de los poemas más arcaicos de la Biblia, el «Cántico del Mar», recoge estos motivos (Ex 15):

Yahveh, el guerrero
 Yahveh es su nombre
 Arrojó al Mar
 los carros y ejército del Faraón
 La flor de los jinetes
 yace anegada en el Mar de las Cañas
 Las Profundidades los cubrieron
 bajaron al Abismo como piedras
 Tu diestra, Yahveh, triunfante de poder
 tu diestra, Yahveh, aplasta al enemigo (...)
 Al resoplar de tus narices se amontonaron las aguas
 las corrientes se alzaron como un dique
 las Profundidades se helaron en lo profundo del Mar (...)
 Extendiste tu diestra, la tierra los tragó
 con tu lealtad guiaste al pueblo que habías rescatado
 con tu poder los condujiste a tu morada santa (...)
 Los llevas y plantas en el Monte, tu heredad
 el lugar que hiciste Trono tuyo, Yahveh
 El Templo, Yahveh, que fundaron tus manos
 Yahveh reina por siempre jamás.

El salmo 24 enlaza los motivos de la creación del orbe, de la liberación operada por Yahveh, «héroe valeroso», con el paso del Mar Rojo, y de la peregrinación o marcha triunfal a la montaña sagrada de Sión donde Yahveh es finalmente Rey (Sal 24,1-3):

Del Señor es la tierra y su plenitud
 el orbe y sus habitantes
 Pues Él la fundó sobre los Mares
 estable la mantiene sobre los Ríos
 ¿Quién puede subir a la montaña del Señor?
 ¿Quién podrá mantenerse en el lugar santo?

«!Alzad puertas vuestras cabezas,
que se alcen los portones eternos:
va a entrar el Rey de la Gloria»,
— ¿Quién es ese Rey de la Gloria?
— Yahveh, héroe valeroso;
Yahveh, héroe de la guerra
«!Alzad puertas vuestras cabezas,
que se alcen los portones eternos:
va a entrar el Rey de la Gloria»,
— ¿Quién es ese Rey de la Gloria?
Yahveh de los Ejércitos
es el Rey de la Gloria.

La referencia a las cabezas de las puertas sólo resulta comprensible si se piensa en la escena del regreso de Baal a la asamblea de los dioses tras la victoria sobre *Yam-Mar*. Baal invita a los dioses a alzar sus cabezas, que habían ocultado entre sus rodillas por miedo al dios Yam. Las puertas del Templo representan las puertas de los cielos, tantas puertas como cielos, siete como las moradas en la mística de Santa. Teresa. Las puertas de los cielos eran en un principio divinidades celestes, como los genios alados protectores de las puertas en los palacios asirios o los guardianes de las puertas del cielo en el mito de Adapa. Son estas divinidades, más tarde convertidas en ángeles, las que acogen al Rey de la Gloria.

El salmo 114, al igual que otros salmos históricos (78, 105, 106 107, 114, 118 y 136), canta la historia del Éxodo como el relato de una nueva creación y ensalza a Jerusalén como el santuario erigido por Yahveh en la tierra de Judá-Israel tras la victoria cósmica (Sal 114,1-8):

Cuando Israel partió de Egipto
la casa de Jacob de un pueblo bárbaro
su Santuario fue Judá
Israel su dominio
El Mar al verlos se escurrió
retrocedió el Jordán
los montes brincaron como carneros
como corderos saltaron las colinas
¿Qué pasa, Mar, que huyes
a ti, Jordán, que te retiras?
¿Vosotros, montes, los que brincáis como carneros
vosotras colinas, las que saltáis como corderos?

¡Tiembra, oh tierra, ante el Señor!
ante el Dios de Jacob
Tiembra ante quien transformó la roca en estanque
el granito en manantial.

Jerusalén: Ciudad paradisíaca y celeste

La simbología de la ciudad de Jerusalén incorpora también motivos literarios e iconográficos del mundo de las ciudades-estado del antiguo Oriente. Así, los salmos de Sión y los himnos reales hacen de Jerusalén la Montaña sagrada a cuyos pies brotan las aguas primordiales que convierten a la ciudad en el paraíso terrenal, ombligo del universo y centro de peregrinación de los pueblos. La tradición apocalíptica y mística desarrolló más tarde el motivo de la «Jerusalén celeste».

Los templos egipcios albergaban el monte primordial cuya forma y carácter reproducían también las pirámides. La decoración exterior en forma de ondas que rodea el templo de Karnak representa las aguas de los abismos de las que emerge la montaña primordial hecha templo.

En la concepción mesopotámica, el templo de la ciudad-estado se alzaba sobre el lugar privilegiado y único en el que se comunicaban cielos, tierra y abismos¹¹. Las tablillas de fundación sepultadas entre los cimientos del templo rememoraban el lugar en el que el dios había vencido al caos abismal y la tierra había emergido de las aguas profundas. Se creía que la zona polar del cielo, el punto más alto del firmamento, era la parte visible del cielo de Anu, lugar de reunión de los dioses en el que éstos habían encontrado refugio durante el diluvio. La morada de los dioses en la tierra se encontraba en lo alto del *ziggurat*, el monte sacro de siete pisos que dominaba las ciudades de Mesopotamia. El séptimo alcanzaba al cielo, por encima de las nubes que con sus aguas habían anegado la tierra durante el diluvio hasta la altura de los seis pisos inferiores. El sumo sacerdote accedía al séptimo una vez al año a través de una escalinata orientada hacia el Norte. En Mesopotamia «el monte del Norte» era una entidad cósmica no localizable, mientras que la mitología cananea lo ubicaba en el monte Šafón, «Norte», siempre rodeado de nubes¹².

El mitema del monte Šafón fue transferido a Jerusalén, posiblemente ya en los tiempos preisraelitas de la ciudad habitada por los jebuseos. De este modo, el monte Sión recoge todos los atributos del monte cósmico¹³. Un relieve asirio de mediados del segundo milenio a.C.

representa a un dios cuya corona y vestido figuran una montaña, personificando al mismo tiempo la fertilidad, la vegetación y la vida: flanqueado por dos divinidades de los manantiales, cada uno de ellos sostiene dos vasos de los que brotan las aguas que forman cuatro ríos (figura 6). El mismo dios aparece en otro relieve sosteniendo un vaso de agua, del que manan los cuatro brazos de un río como los del paraíso bíblico: «Un río salía del Edén para regar el jardín y desde allí se dividía y formaba cuatro brazos» (Gn 2,10) (figura 7). Idéntico motivo se encuentra en una obra que representa divinidades femeninas y sacerdotes de Ea, ataviados en forma de peces y portando el agua sagrada: «Hay un río cuyos brazos alegran la ciudad de Dios / la más santa de las moradas del Altísimo» (Sal 46,5) (figura 8). En otra figura aparece el dios de las aguas profundas junto a los mismos sacerdotes de Ea, con el árbol de la vida situado en el paraíso.

Todos estos motivos tienen reflejo en los salmos y textos proféticos y apocalípticos referidos a Jerusalén y a Sión:

Grande es el Señor, colmado de alabanzas
en la ciudad de nuestro Dios su montaña sagrada
alta y hermosa, alegría de la tierra
montaña de Sión, cumbre del Norte
ciudad del gran rey
(Sal 48,2-3)

La tribu de Judá hubo de elegir
el monte de Sión que Él ama
Construyó su santuario como los cielos
como la tierra que fundó para siempre
(Sal 78,68-69).

La profecía de Ezequiel que anuncia la restauración de Jerusalén ensarta una serie de imágenes entre las que figura la del monte sacro. Jerusalén es una ramita escogida, de la que Dios dice: «Yo la planto sobre un monte elevado y señero, la plantaré en las montañas encumbradas de Israel» (Ez 17,22-23). Zacarías contempla a Israel como una inmensa llanura de Norte a Sur, en cuyo centro elevado se encuentra Jerusalén: «Entonces todo el país se volverá como la Arabah, desde Geba'a hasta Rimmón al Sur, y Jerusalén estará en alto» (Zac 14,10). La descripción del palacio de Baal construido sobre el monte Šafón con plata, oro y lapislázuli, pervive en la profecía del Segundo Isaías sobre la reconstrucción de Jerusalén:

Que te aporten los montes abundante plata
 las colinas el máspreciado oro
 las más nobles gemas te aporten
 Y construye una casa de plata y oro
 una casa del más puro lapislázuli
 (KTU 1.4 V,15).

!Afligida, zarandeada, desconsolada!
 Voy a colocarte azabaches por pilares
 zafiros por cimientos tuyos
 almenas de rubí te pondré
 esmeraldas por puertas
 muralla esmaltada de piedras preciosas
 (Is 54,11-12).

Más tarde, el libro apócrifo de Enoc enlaza también el motivo del monte de Dios con el de las joyas: «Marché hacia el sur [y vi el lugar] que arde día y noche, donde están los siete montes de piedras preciosas, tres hacia Oriente y tres hacia el Sur. De los que están hacia Oriente, uno es de piedra coloreada, otro de perlas y otro de antimonio. Los que están hacia el Sur son de piedra roja; el monte de en medio llega hasta el cielo como el trono de Dios y es de alabastro; de zafiro su pináculo. Vi un fuego ardiente y más allá de esos montes hay un lugar al otro lado de la tierra grande, donde se juntan las aguas» (1 *Enoc* XVIII,6-10)¹⁴. Este pasaje recoge asimismo el antiguo mitema del manantial que brota al pie del Monte sagrado y proporciona fecundidad a los campos. La fuente de Guijón en la ladera oriental del monte Sión constituía un elemento fundamental en las representaciones simbólicas del culto en el templo de Jerusalén. Los manantiales poseen un particular valor teofánico, como muestra la fenomenología de las religiones, las cuales representan a los dioses habitando sobre las aguas del cielo y de los mares y en los ríos de las profundidades subterráneas¹⁵. El dios supremo del panteón cananeo, 'El, residía en el lugar de origen de la lluvia, de los ríos y de los mares. Según los mitos de *Gilgamés* (XI,196) y *En_ma_eliš* (I,71s.), la morada del inmortal Utnapištim se encuentra en un lugar alejado, «en el manantial de los ríos».

En la Montaña sagrada de Jerusalén nacen, según la visión de Ezequiel, las aguas que a torrentes brotan del zaguán del Templo y discurren por el desierto de Judá hasta llegar al Mar Muerto, reavivando a su paso milagrosamente la tierra árida y las aguas saladas (Ez 47). Son las corrientes que manan del jardín del Edén en cuyo centro se encuentra el árbol de la vida:

Del zaguán del templo manaba agua hacia levante... El agua iba corriendo por el lado derecho. El hombre que llevaba el cordel en la mano salió hacia levante. Midió quinientos metros, y me hizo atravesar las aguas: ¡agua hasta los tobillos! Midió otros quinientos, y me hizo cruzar las aguas: ¡agua hasta las rodillas! Midió otros quinientos, y me hizo pasar: ¡agua hasta la cintura!. Midió otros quinientos: era un torrente que no pude cruzar, pues habían crecido las aguas y no se hacía pie; era un torrente que no se podía vadear...

Al regresar, vi a la orilla del río una gran arboleda en sus dos márgenes: Me dijo:

— Estas aguas fluyen hacia la comarca levantina, bajarán hasta la estepa, desembocarán en el mar de las aguas salobres y lo sanearán. Todos los seres vivos que bullan allí donde desembogue la corriente tendrán vida, y habrá peces en abundancia.

Todos estos elementos —paraíso, monte sagrado, fuente primordial y árbol de la vida—, confluyen en la representación mítica de la ciudad sagrada de Jerusalén. Así, canta el salmo: «Hay un río cuyos brazos alegran la ciudad de Dios / la más santa de las moradas del Altísimo» (Sal 46,5). También en *Isaías* la morada de Yahveh, guerrero en Sión, aparece circundada por ríos y canales:

Contempla a Sión, ciudad de nuestras fiestas (...)
 Pues allí será el Señor nuestro campeón
 lugar de ríos, de canales anchísimos
 que ni pueden surcar barcas
 ni cruza la nave capitana
 (Is 33,20-21).

La visión de Zacarías sitúa asimismo en Jerusalén el nacimiento de los ríos del paraíso: «Aquel día brotarán de Jerusalén aguas vivas, mitad hacia el mar de Oriente y mitad hacia el mar de Occidente, en verano y en invierno. Y el Señor será rey de toda la tierra» (Zac 14,8).

La visión mística del trono divino

El centro sagrado de la ciudad de Jerusalén era su Templo, «el lugar que hiciste Trono tuyo, Yahveh» (Ex 15), y en el recinto más

sagrado, el *Sancta sanctorum*, se hallaban los querubines y el arca que conformaban el trono y el pedestal del Dios invisible.

En el mundo semítico nor-occidental el culto anicónico se servía de la representación de un trono vacío o pedestal, sobre el que reposaban una o dos estelas o tablas (de la ley o de la ciencia) (figura 9). En Tiro, junto a representaciones antropomórficas de Melqart, se conocía también un culto anicónico a este dios, como atestiguan diversos textos y monedas con representaciones anicónicas. En Sidón, representaciones de tronos vacíos, sobre los que reposan una o dos estelas, monedas que figuran del «carro de Astarté» y otras representaciones de una esfera sobre un trono, ponen de relieve también la existencia de un culto anicónico. Existen datos en el mismo sentido referido a Biblos. Los tronos votivos de Sidón constituyen una especie de compromiso fenicio entre la tradición anicónica semítico-occidental y la tradición icónica siria. En épocas anteriores y en una geografía más amplia que alcanza a ciudades de Siria como Ebla, Qatna, Emar y Ugarit (Estela-altar de Ugarit) se conocen también testimonios de un culto anicónico. Las piedras hititas *huwasi* apuntan en la misma dirección. Igualmente al final de la época bíblica, monedas nabateas contenían representaciones anicónicas de una estela puesta sobre un *mwtb*, «asiento», «podio» o «trono», con inscripciones como la de «Dusares y su *mwtb*»¹⁶.

La única representación autorizada en el *Debir* o *Sancta Sanctorum* del Templo de Jerusalén era precisamente la del trono vacío, formado por querubines con alas extendidas y el arca como pedestal. El símbolo del trono vacío responde a una tradición anicónica anterior, característica de las sociedades nómadas del antiguo Oriente y heredada por Israel en virtud de su pasado nómada. El culto en espacios delimitados pero abiertos al cielo y con estelas o *massebot* en torno a las que se practicaban ritos de circumbalación, respondía también a esta religiosidad nómada y anicónica, continuada en la Ka'aba y la «piedra negra» en la Meca.

Los dos textos más significativos de visión del trono divino son los de Is 6 y Ez 1 y 10. Constituyen las fuentes de la mística judía de la *merkabah*, el «trono-carro» del Dios invisible:

«vi al Señor sentado sobre un trono alto y excelso: la orla de su manto llenaba el templo. Y vi serafines en pie junto a él, cada uno con seis alas: con dos alas se cubrían el rostro, con dos alas se cubrían el cuerpo, con dos alas se cernían. Y se gritaban uno a otro diciendo: ¡Santo, santo, santo, el Señor

de los ejércitos, la tierra está llena de su gloria! Y temblaban los umbrales de las puertas al clamor de su voz, y el templo estaba lleno de humo» (Is 6,1-4).

«... y por encima de la plataforma, que estaba sobre sus cabezas (de los seres vivientes), había una especie de zafiro en forma de trono; sobre esta especie de trono sobresalía una figura que parecía un hombre. Y vi un brillo como de electro de lo que parecía su cintura para arriba, y de lo que parecía su cintura para abajo vi algo así como fuego. Estaba nimbado de resplandor. El resplandor que lo nimbaba era como el arco que aparece en las nubes cuando llueve. Era la apariencia visible de la gloria del Señor» (Ez 1,26-28)

«Entonces me arrebató el espíritu y oí a mis espaldas el estruendo de un gran terremoto al elevarse de su sitio la gloria del Señor. Era un revuelo de las alas de los seres vivientes al rozar una con otra, junto con el fragor de las ruedas: el estruendo de un gran terremoto (Ez 3,12-13).

No cabe aquí referirse a textos de Qumrán que aportan algunos eslabones perdidos en la cadena que enlazaba las fuentes bíblicas con los desarrollos posteriores de la mística del «trono» o de la *merkabah* (4QEnoc^{abc} = 4Q201, 202, 204; 4QPlegarias festivas^{ab} = 4Q507, 508; 4QCánticos del Sacrificio Sabático = 4Q400-407, y otros).

La línea anicónica del arte cristiano desarrolló también desde época muy temprana el motivo del «trono vacío», basado en el texto de la visión de Juan en el Apocalipsis: «Vi que había un trono en el cielo, y Uno sentado en el trono...» (4,2-8). Ejemplos notables de esta representación, conocida como *hetimasía* («preparación del trono»), se encuentran en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma o en el Baptisterio de los Ortodoxos de Ravena. Correspondía muy bien a la mística apofática del Pseudo-Dionisio, originario probablemente de Siria, donde la tradición anicónica del «trono vacío» hundía sus raíces en el mundo siro-cananeo. La «cátedra de Moisés» de las sinagogas judías, como la hallada en Cafarnaún, actualmente en el Museo de Israel en Jerusalén, responde a esta misma tradición. Este desarrollo llega hasta al trono vacío de la Cátedra de San Pedro, obra de Bernini, que preside el Altar de la Confesión en la Basílica del San Pedro.

El trono de Dios irradia luz, «un brillo como de electro», y fuego, los dos símbolos que, según el Pseudo-Dionisio, son los menos semejantes con el modelo o arquetipo espiritual o celeste, por comparación

con otros más desemejantes: los antropomórficos y los referentes al reino animal o a piedras preciosas y otros objetos. Según el mismo Dionisio Areopagita en su obra *La Jerarquía celeste*, los seres celestiales más próximo a Dios son los tronos que portan a la divinidad, los querubines, seres alados que simbolizan el movimiento incesante de la divinidad, inalcanzable para los humanos y los serafines que están «inflamados» o «incandescentes» (de la raíz hebrea «quemar») por la proximidad a la luz y al fuego divinos¹⁷.

Dante sitúa en el séptimo cielo a los tronos, en el octavo a los querubines y en noveno a los serafines. En el décimo, el Empíreo o Paraíso celeste, el poeta vuelve a ver a Beatriz «en el trono que en suerte le ha cabido» (XXX, 69). Ve también el trono vacío reservado para el «gran Enrique, que a guiar a Italia vendrá sin que a ésta encuentre preparada» (XXX,137-138). Junto a estos tronos reservados a los santos en la tradición cristiana, resulta sorprendente un texto de Qumrán publicado no hace mucho que habla de «un trono de poder en la congregación de los dioses sobre el que no se sentará ninguno de los reyes del Este, y sus nobles no [...] Yo soy contado entre los dioses y mi demora está en la congregación santa» (4QRegla de la Guerra^a, 4Q491, frag. 11, col. I,12-18). Sea cual fuere la figura humana a la que se refiere el texto, lo significativo es que aparece entronizada en el cielo, lo que supone su exaltación a una condición que no es propia de los humanos y que la Biblia, reacia a los relatos de ascensiones (frecuentes en el período helenístico), les niega radicalmente. Bousset relacionaba estas visiones con el ascenso del alma a los cielos tras la muerte, pero esta interpretación, válida posiblemente por lo que respecta a apocalipsis de la época cristiana, resulta inadecuada en el caso de los relatos judíos sobre las ascensos y visiones de Enoc y de Leví, que Scholem relacionaba con la literatura mística de *Hekhalot*¹⁸. Tales ascensos culminaban con la visión de la aparición de la divinidad sobre el trono y el conocimiento adquirido de los misterios del mundo celeste.

Para concluir esta serie de observaciones o de simples apuntes, cabe observar que la mística bíblica y sus derivaciones judía y cristiana se debaten entre la primacía de la palabra o la visión, y del conocimiento o del amor. A la postre, como en el Dante, la visión supera al lenguaje, el cual carece ya de palabras (*Divina comedia*, «Paraíso» XXXIII,55-63):

Fue mi visión mayor en adelante
de lo que puede el habla, que a tal vista
cede...

La beatitud o felicidad es producida, según Duns Scoto, por el amor de Dios. Para Tomás de Aquino, por el contrario, se alcanza por la visión del mismo Dios. Así lo expresa Dante (*Divina comedia*, «Paraíso» XXVIII,109-111):

De aquí se puede ver cómo se funda
la beatitud en el acto de ver,
no en el de amar...

Juan de la Cruz, por el contrario, supera toda ciencia y se queda con el amor: «allí me enseñó sciencia muy sabrosa..., que ya sólo en amar es mi exercicio» (*Cántico 27-28*), «toda sciencia trascendiendo».

Notas

¹ KEEL, O. y SCHROER, S. (2002): *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen*. Gotinga - Friburgo (Suiza).

² AUFFRET, P. (1981): *Hymnes d'Égypte et d'Israël*. Friburgo (Suiza) - Gotinga. 133-316; KEEL, O. (1991): *Schöne, schwierige Welt - Legen mit Klagen und Loben. Ausgewählte Psalmen*. Berlin. 80-103; KRÜGER, Th. (1993): 'Kosmo-theologie' zwischen Mythos und Erfahrung. Psalm 104 im Horizont altorientalischer und alttestamentlicher 'Schöpfungs'-Konzepte. *Biblische Notizen* 68, 49-74; KÖCHERT, M. (2000): Literaturgeschichtliche und religionsgeschichtliche Beobachtungen zu Ps 104. *Schriftauslegung in der Schrift*, Volumen de Homenaje a Odil H. Steck, eds. R. Kratz, Th. Krüger y K. Schmid, Berlin - New York. 259-279.

³ Versión de LÓPEZ, J. (1993): Mitología y religión egipcias. *Mitología y Religión del Oriente Antiguo, I. Egipto - Mesopotamia*. Sabadell, 175-176. Sobre la cuestión del alcance del monoteísmo de Amarna, HORNUNG, E. (1997): *El Uno y los Múltiples. Concepciones egipcias de la divinidad*. Madrid. 7; ASSMANN, J. (2001): *Moïse l'Égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, Traduit de l'allemand par Laure Bernardi. Paris.

⁴ RIVERS, E.L. (1988): *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid. 310-11.

⁵ HOPKINS, G.M. (2000): *Poesía*. Selección y traducción de Carlos Pujol. Granada. 84-85; VON BALTHASAR, H.U. (1969): *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik*, II/2. Einsiedeln. 719-880.

⁶ VALVERDE, J.M.^a. (1976): *Antología poética de Luis Felipe Vivanco*. Madrid. 39-40.

⁷ LOYNAZ, D.M. (1955), *Obra lírica de Dulce María Loynaz*. Madrid. 149.

⁸ OLMO LETE, G. del (1998): *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*. Madrid.

⁹ KLOOS, C. (1986); *Yhwh's Combat with the Sea. A Canaanite Tradition in the Religion of Ancient Israel*. Leiden.

¹⁰ CROSS, F.M. (1983): The Epic Traditions of Early Israel: Epic Narrative and the Reconstruction of Early Israelite Institutions. *The Poet and the Historian. Essays in Literary and Historical Biblical Criticism*, ed. R.E. Friedman. Chico CA. 13-39.

¹¹ FRANKFORT, H. (1970): *The Pelican History of Art. The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Baltimore. 28-23 y 42-45.

¹² KEEL, K. (1972): *Die Welt der altorientalischen Bild-symbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Zürich - Neukirchen; BLACK, J. - GREEN, A. (1992): *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*. London.

¹³ CLIFFORD, R.J.(1972): *The Cosmic Mountain in Canaan and the Old Testament*. Cambridge MA.

¹⁴ «Libro 1 de Henoc», Traducción de CORRIENTE, F. y PIÑERO, A. (1984): *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Madrid. 55.

¹⁵ ELIADE, M. (1968): *Traité d'Histoire des religions*. Paris. 165-187.

¹⁶ METTINGER, T.N.D. (1995): *No graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*. Stockholm. 57-68 y 81-113.

¹⁷ Texto de *La Jerarquía celeste* (II,5 y VII,1) en ZOLLA, E. (2000): *Los Místicos de Occidente*, I. Mundo antiguo pagano y cristiano. Barcelona, 435-437.

¹⁸ SCHOLEM, G. (1961), *Major Trands in Jewish Mysticism*. New York. 40-79.

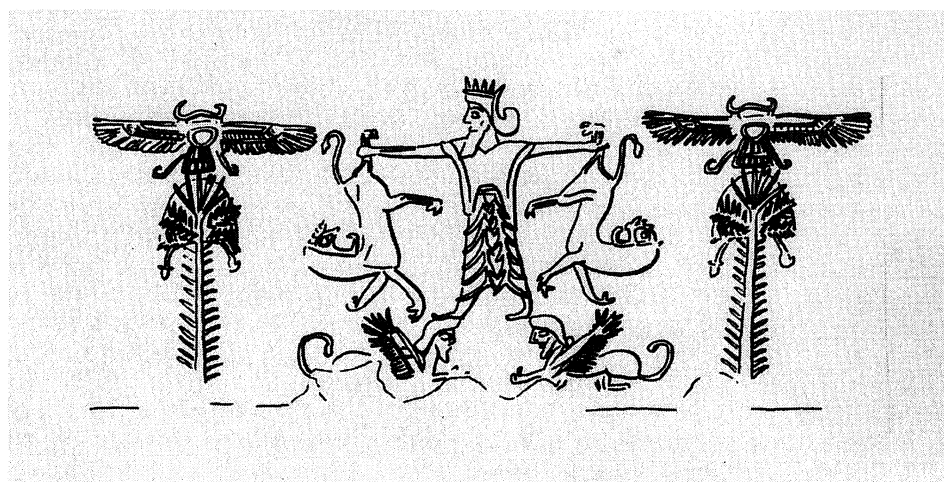


Figura 1: Sello cilíndrico del período persa (siglos V/IV a.C.). El Gran Rey persa como «señor de los animales» asume la protección de la naturaleza, simbolizada por una palmera estilizada bajo el cielo alado. El rey, sobre esfinges aladas, sostiene en sus manos a los leones, fieras salvajes que pudieran amenazarla.

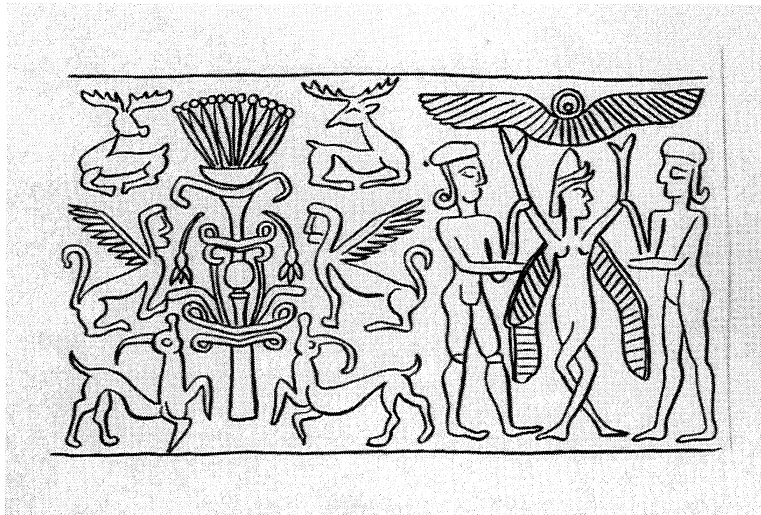


Figura 2: Sello cilíndrico del período de Mitanni (siglos XV/XIV a.C.). Parejas de ciervos, esfinges aladas y cabras flanquean una palmera estilizada y dos servidores asisten a una diosa alada que sostiene un disco solar alado.

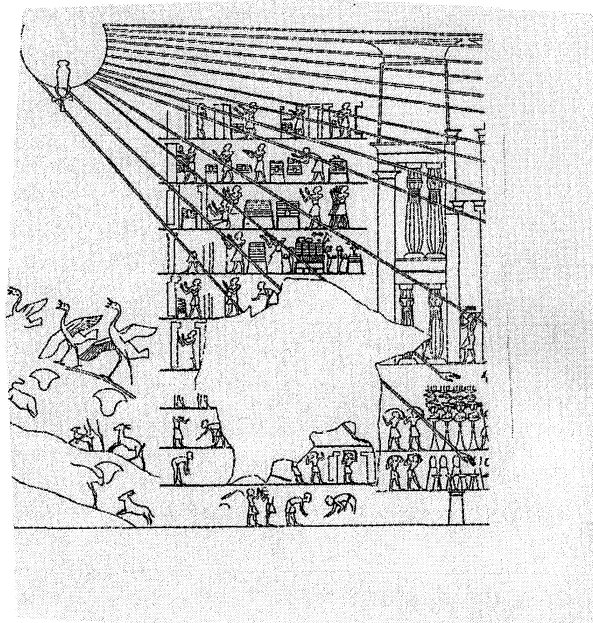


Figura 3: Relieve de Tell el-Amarna (1353-1336 a.C.). El dios Atón como Disco Solar envía en su amanecer a la tierra rayos con puntas en forma de mano, acariciando plantas, animales y personas, los cuales reviven a su luz y calor.

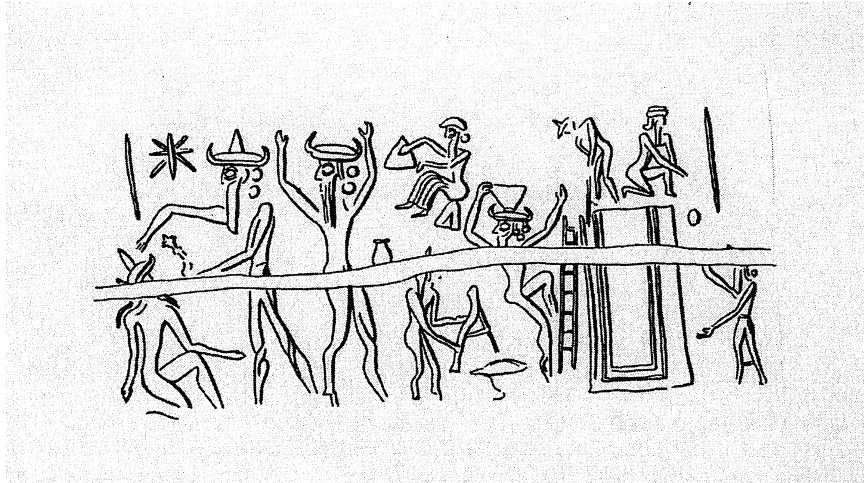


Figura 4: Sello cilíndrico del período acadio (2350-2150 a.C.). Marduc vence al enemigo que representa el poder del caos. Tras la victoria, el dios alza sus manos en actitud cultual mientras otras seis divinidades, los Annunaki, construyen su templo.

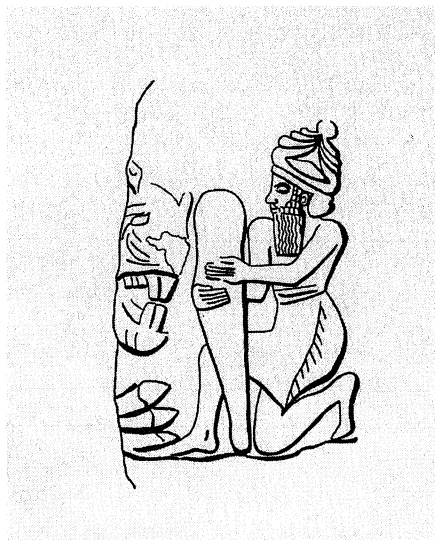


Figura 5: Relieve de Susa (segunda mitad del II milenio a.C.). Una divinidad asienta un pilar de fundación ante un monstruo que representa el poder del caos.

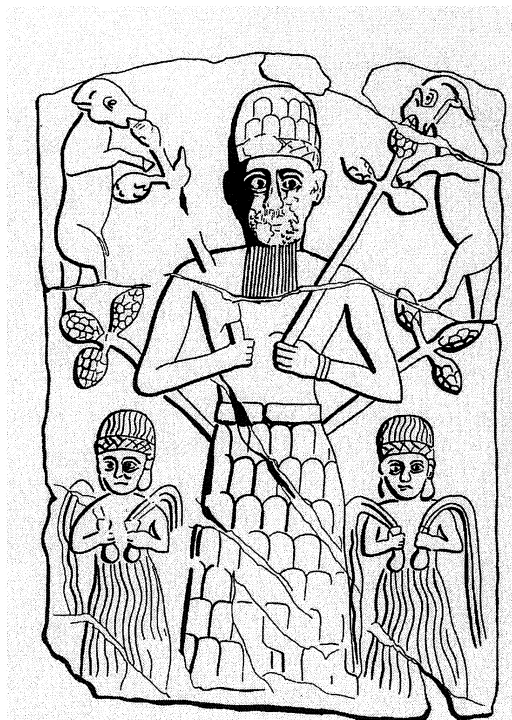


Figura 6: Relieve del templo de Assur (segunda mitad del II milenio a.C.). Divinidad de la montaña de la que brotan árboles que alimentan a los animales, flanqueada por otras divinidades de los manantiales, que sostienen dos vasos de los que a su vez brotan las aguas que forman los cuatro ríos del paraíso.

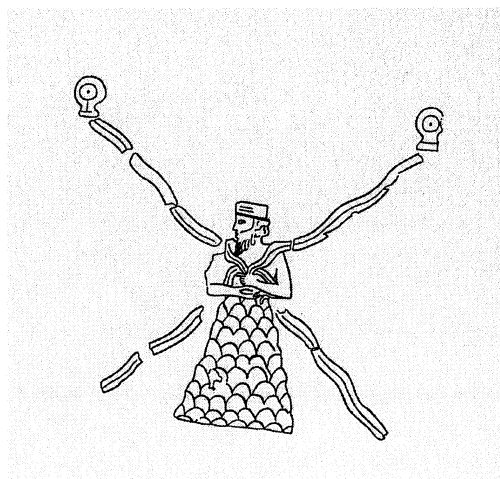


Figura 7: Marfil del palacio de Assur (ca. 1550 a.C.). Divinidad de la montaña sosteniendo un vaso del que manan los cuatro brazos de un río.

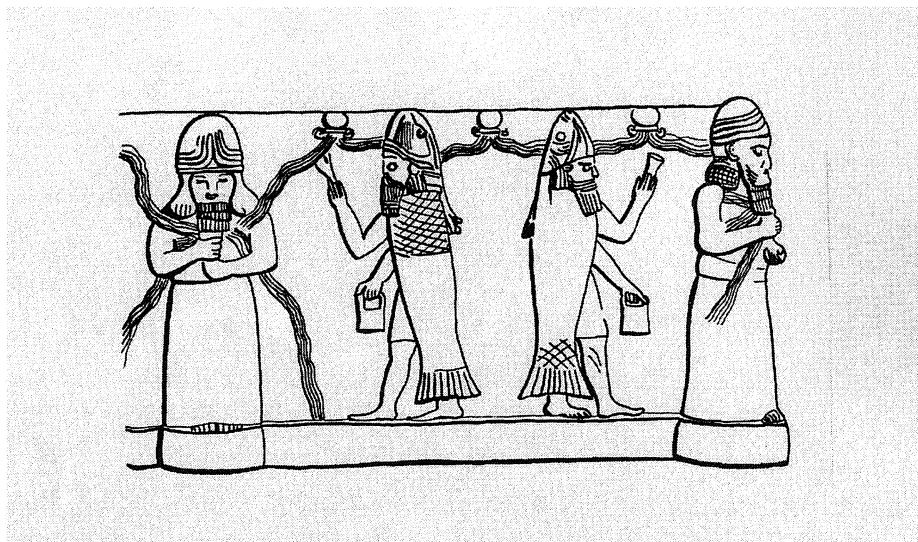


Figura 8: Relieve del templo de Assur (siglos VIII-VII a.C.). Divinidades ataviadas en forma de peces portando el agua sagrada.

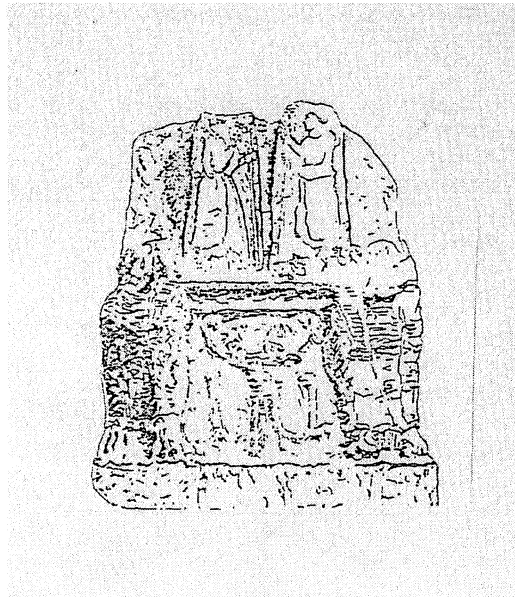


Figura 9: Khirbat et-Tayyiba. «Trono vacío» con estelas o tablas labradas en su respaldo.