

El mito de la diosa

Anne Baring Jules Cashford

Ediciones Siruela

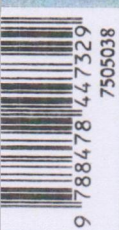


«Una obra larga, pero no le sobra ni una página. Es una obra de una importancia crucial.»

Sir Laurens van der Post

Éste es un libro único. Cuenta, por primera vez, la historia completa de *lo femenino* a través de las distintas ideas religiosas donde ha ido evolucionando la imagen mítica de este principio: desde las diosas paleolíticas, o Istar en Mesopotamia, Isis en Egipto o las diosas del mundo clásico, hasta Israel, donde lo femenino se oculta, para finalizar con la vuelta de la diosa madre en las figuras de María en el cristianismo y de Sofía en los gnósticos. Este libro, y sus más de 400 ilustraciones, explica cómo el mito originario de la diosa se perdió y cómo la divinidad masculina fue desplazando su papel por la necesidad de situarlo en el nuevo contexto de la evolución de la conciencia humana. Ahora, cuando los modelos de lo masculino y lo femenino están más confusos, cuando hemos desacralizado la naturaleza y somos incapaces de contemplar la vida como una unidad viviente, quizá se haga necesario conocer a fondo cuál es la naturaleza de la antigua diosa madre, para comprender mejor las implicaciones psicológicas que ha supuesto su pérdida para el ser humano.

Anne Baring, psicoanalista junguiana, fue miembro de la International Association for Analytical Psychology hasta 2001 y ha coescrito con A. Harvey *The Mystic Vision* y *The Divine Feminine*. Jules Cashford estudió filosofía y literatura. Gran experta en mitología, simbolismo y folklore, ha publicado *The Moon: Myth and Image* y traducido los himnos homéricos.





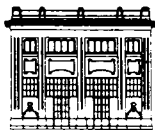
El Árbol del Paraíso

Anne Baring
Jules Cashford

El mito de la diosa
Evolución de una imagen

Prólogo de
Sir Laurens van der Post

Traducciones de
Andrés Piquer
Susana Pottecher
Francisco del Río
Pablo A. Torijano
Isabel Urzáiz



Ediciones Siruela

Este libro sólo puede ser comercializado y distribuido en España

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Título original: *The Mith of the Goddess. Evolution of an image*

Colección dirigida por Jacobo Stuart

Diseño gráfico: G. Gauger & J. Siruela

© Anne Baring y Jules Cashford, 1991

© De sus traducciones, Andrés Piquer, Susana Pottecher,
Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz

© Ediciones Siruela, S. A., 2005

Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»
28028 Madrid. Tels.: 91 355 57 20 / 91 355 22 02

Fax: 91 355 22 01

siruela@siruela.com www.siruela.com

Printed and made in Spain

Índice

Prólogo

Sir Laurens van der Post 9

Prefacio 11

El mito de la diosa

Primera parte. La diosa madre y su hijo-amante

1. El origen: la diosa madre paleolítica 21
2. La gran diosa neolítica del cielo, la tierra y las aguas 67
3. Creta: la diosa de la vida, de la muerte y de la regeneración 133
4. La Edad del Bronce: la diosa madre y su hijo-amante 175
5. Inanna-Ishtar: diosa mesopotámica de las grandes alturas y las grandes profundidades 209
6. Isis de Egipto: reina del cielo, la tierra y el inframundo 265
7. Tiamat de Babilonia: la derrota de la diosa 321
8. Diosas de Grecia: Gea, Hera, Ártemis y Atenea 351

Segunda parte. El matrimonio sagrado

9. Diosas de Grecia: Afrodita, Deméter y Perséfone 401
10. Cibele: la gran diosa de Anatolia y Roma 445
11. La Edad del Hierro: Yahvé-Elohim, el gran dios padre 473
12. La diosa oculta en el antiguo Testamento 505
13. Eva: la madre de todo viviente 549
14. María: el retorno de la diosa 619

15. Sofía: madre, hija y novia	691
16. El matrimonio sagrado de la diosa y el dios: la reunión de la naturaleza y el espíritu	745

Apéndices

Apéndice 1. Tiempos prehistóricos	773
-----------------------------------	-----

Apéndice 2. Los Evangelios cristianos	775
---------------------------------------	-----

Apéndice 3. La pérdida de la tradición y de las imágenes de la Sabiduría divina, el Espíritu santo y la reina de los cielos	779
---	-----

Notas	785
--------------	-----

Bibliografía	817
---------------------	-----

Procedencia de las imágenes	837
------------------------------------	-----

Índice de contenidos	845
-----------------------------	-----

Prólogo*

Ésta es una obra larga, pero no le sobra ni una página. Es una obra de una importancia crucial, de enorme relevancia en lo que concierne a una necesidad tan acuciante como desatendida: la del replanteamiento de nuestro acercamiento a la historia. Como archivo del pasado, la historia se nos ha relatado casi en su totalidad en términos de los acontecimientos que componen su superficie; en cierto sentido, ésa es su parte menos relevante. La historia se desarrolla en dos niveles, uno manifiesto y otro profundo. Este último, irrefrenable pero no del todo explícito, exige que le dejemos manifestarse; esto se deduce claramente del modo en que construimos nuestras vidas en el mundo exterior y de los fracasos y desastres que se han producido precisamente porque no se reconoce del todo este acontecer oculto, interior; porque no se le otorga el lugar debido en el espíritu humano y en sus sociedades.

Ninguna dimensión de la historia es más verdadera que el tratamiento al que las sociedades de dominación masculina han sometido a la mitad femenina del espíritu humano ni que lo inadecuado de su reconocimiento y desarrollo en nuestras culturas y civilizaciones. El resultado de este abandono, que persiste hoy en día, lo encontramos en el desmoronamiento de los valores afectivos y sentimentales de la vida, así como en la búsqueda incansable del racionalismo masculino, que parece ser el elemento dominante de los sistemas actuales.

Ante nosotros tenemos, por fin, una obra cuyo carácter pionero la dota de una trascendencia inmensa. Muchos hombres imaginativos han realizado incursiones admirables en esta dimensión desconocida, explorándola; en este sentido han llevado a cabo una labor fundamental como pioneros. Pero dicha labor nunca se ha realizado como es debido: por mujeres, por lo femenino a la búsqueda de lo femenino, igual que nosotros hemos buscado lo masculino en los orígenes remotos de la vida en la tierra y en nuestra progresión hacia esta época nuestra, tan imponente y tumultuosa.

Eso es justamente lo que han hecho Jules Cashford y Anne Baring. Han retrocedido todo lo posible en la historia y desde ahí han trazado una línea hasta nuestros días. Tienen un gran relato que contarnos, un relato que nos llega justo a tiempo, ya que la

* Traducción de Francisco del Río.

pérdida de ese acontecer femenino es lo que nos ha obligado a enfrentarnos al problema más acuciante y peligroso de nuestra época: el de la explotación y el rechazo de nuestra madre, la tierra, nuestra madre a quien se le ha arrebatado la gran reserva de vida que había preparado para nosotros; a quien, además, se le niega con insistencia cada vez mayor la oportunidad de hacer más.

La totalidad de la historia se cuenta por primera vez, que yo sepa, en estas páginas. Es la historia terrible, y a la vez extrañamente sugerente, de lo femenino, todavía invicto y animoso. Todos estamos llamados a rendirle honor y obediencia si no queremos desvanecernos también como tantas otras culturas en el laberinto del pasado a través del cual las autoras siguen este hilo dorado. A nuestras espaldas, se amontonan en el horizonte los escombros de civilizaciones que no han conseguido renovarse, que, de alguna manera, se han rendido ante el desafío que suponía trascender sus polos opuestos a través de la combinación equilibrada de lo masculino y lo femenino, creando, por medio de esa unión, algo más grande que la suma de sus partes.

Sir Laurens van der Post
octubre de 1990

Prefacio*

Cuando comenzamos a escribir este libro nuestra intención era, simplemente, reunir las diferentes historias e imágenes de las diosas tal y como se expresaban en diferentes culturas, desde las primeras estatuillas del Paleolítico en el año 20.000 a. C. hasta las representaciones contemporáneas de la virgen María. Parecía que valía la pena llevar a cabo esta labor, dado que una de las formas en que los humanos aprehenden su propio ser es haciéndolo visible en las imágenes de sus dioses y diosas. Sin embargo, a lo largo de esta investigación descubrimos unas similitudes y paralelismos tan sorprendentes entre culturas aparentemente inconexas que llegamos a la conclusión de que se había producido una transmisión continuada de imágenes a través de la historia. La continuidad es tan llamativa que nos parece que puede hablarse del «mito de la diosa», ya que la visión latente que se expresa en la amplia gama de imágenes de diosas es constante: la visión de la vida como unidad viva.

La diosa madre, dondequiera que se encuentre, es una imagen que inspira una percepción del universo como todo orgánico, sagrado y vivo, de la que ella es el núcleo; es una imagen de la que forman parte, como «sus hijos», la humanidad, la tierra y toda forma de vida terrestre. Todo está entrelazado en una red cósmica que vincula entre sí todos los órdenes de la vida manifiesta y no manifiesta, porque todos ellos participan de la santidad de la fuente original.

Sin embargo, resultaba evidente que en la época en que vivimos el mito de la diosa es imposible de encontrar. En la versión católica del cristianismo, María, «la virgen», «reina del cielo», se reviste, desde luego, de todas las antiguas imágenes de la diosa. Exceptuando una: no es «reina de la tierra», y esto es significativo. La tierra solía tener una diosa que podía considerar propia, por decirlo de alguna manera: la tierra y la creación entera se componían de la misma sustancia que la diosa. La tierra era su epifanía; el carácter divino era inmanente a la creación. Nuestra imagen mítica de la tierra ha perdido esta dimensión.

De modo que nos propusimos descubrir qué es lo que le había ocurrido a la imagen de la diosa, cómo y cuándo desapareció, y qué supuso esta pérdida. Las imágenes

*Traducción de Francisco del Río.

míticas rigen las culturas de forma implícita; a partir de este principio, ¿a qué conclusiones llegábamos acerca de una cultura en particular, como la nuestra, que o bien no poseía o bien no reconocía una imagen mítica del principio femenino? El que en ninguna época se haya desacralizado la naturaleza como en la nuestra comenzó a parecernos un hecho cada vez menos casual: en general, la tierra ya no se percibe por instinto como un ser vivo, como antaño; o al menos eso parece demostrar la misma existencia de la polución (término que, en su acepción original, designaba la profanación de lo sagrado). Y es también nuestra la época en que el cuerpo entero de la tierra corre un peligro de magnitud desconocida en la historia de nuestro planeta.

Analizar la manera en que se perdió el mito de la diosa se convirtió, por consiguiente, en el segundo objetivo de este libro: cuándo, dónde y cómo surgieron las imágenes del «dios»; cómo se relacionaban entre sí la diosa y el dios en culturas y épocas anteriores. Pronto quedó claro que a partir de la mitología babilónica (c. 2000 a. C.) la diosa comenzó a asociarse casi exclusivamente con la «naturaleza» como fuerza caótica que debe ser sometida. El dios, por su parte, adoptó el papel de someter o poner orden en la naturaleza desde su polo contrario, el del «espíritu». Sin embargo, esta oposición no había existido hasta entonces, así que era necesario colocarla en el contexto de la evolución de la consciencia. Una manera de comprender este proceso consiste en considerarlo como la disminución progresiva de la participación de la naturaleza; se posibilita así una independencia cada vez mayor de los fenómenos naturales, además de la transferencia gradual a la humanidad de la «vida de la naturaleza». Parece que así fue como la humanidad y la naturaleza terminaron por colocarse en polos opuestos. Este fenómeno de polarización podría considerarse una primera etapa de este proceso, quizás hasta una etapa inevitable. Sin embargo, no define de forma absoluta los dos términos que antes fueron sólo uno. Por otra parte, las estructuras de pensamiento que se iniciaron a finales de la Edad del Bronce y a principios de la Edad del Hierro están todavía tan presentes en nuestras vidas que nos vimos obligadas a recordarnos continuamente que dicha polarización no es intrínseca a la manera en que debemos reflexionar acerca de estos términos.

Nos sorprendió, por lo tanto, descubrir hasta qué punto nuestra religión o mitología (según el punto de vista) judía y cristiana había heredado las imágenes paradigmáticas de la mitología babilónica, en particular la oposición entre el espíritu creativo y la naturaleza caótica, además del hábito de construir nuestro pensamiento a partir de términos opuestos, en general. Sin ir más lejos, encontramos estos esquemas en la creencia generalizada de que el mundo espiritual y el físico pertenecen a especies diferentes; dicha creencia, asumida de forma irreflexiva, separa la mente de la materia, el alma del cuerpo, el pensamiento del sentimiento, el intelecto de la intuición y la razón del instinto. Si, además, el polo «espiritual» de estas categorías duales se valora más que el polo «físico», ambos términos caen en una oposición tal que es casi imposible volverlos a reunir sin antes disolverlos.

Llegamos a la conclusión de que el principio femenino, como expresión válida de la santidad y unidad de la vida, llevaba perdido los últimos 4.000 años. Dicho principio se manifiesta en la historia mitológica como «la diosa», y en la historia cultural aparece en los valores otorgados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición. Hoy en día no hay, formalmente hablando, dimensión femenina alguna de lo divino en la mitología judía y cristiana; nuestra cultura está articulada a partir de la imagen de un dios masculino que se sitúa más allá de la creación y que la ordena desde el exterior, en vez de estar en el interior de la misma, como lo estuvieron las diosas madre antes que él. El resultado inevitable de esta situación es el desequilibrio entre los principios masculino y femenino, que trae consigo consecuencias fundamentales para la forma en que creamos nuestro mundo y en que vivimos en él.

Nos dimos cuenta, además, de que a pesar de la desvalorización que pudiese sufrir el degradado mito de la diosa nunca desaparecía, sino que continuaba existiendo de forma oculta, escondido bajo imágenes a las que, especialmente en la tradición judeocristiana, no se permitía una expresión vital y espontánea. En la mitología griega, por ejemplo, Zeus «se casaba» con las antiguas diosas madre, una tras otra; éstas continuaban dominando por derecho propio todo lo referente a los partos, la fertilidad o la transformación espiritual, aunque al final debían rendirle cuentas al mismo dios padre. En la mitología hebrea la diosa se hizo clandestina, por así decirlo. Se ocultó en los dragones del caos, Leviatán y Behemot, cuya destrucción nunca fue total, o en el inevitable atractivo de Astarté, la diosa cananea prohibida, o, de forma más abstracta, en Sofía, la personificación femenina de la «sabiduría» de Yahvé, y en la Sekiná, personificación femenina de su «presencia». A pesar de ser humana y de la maldición que recayó sobre ella, Adán dio a Eva el nombre desechado de las diosas madre de antaño: «madre de todo ser viviente». Este nombre adquirió, sin embargo, un significado fatalmente nuevo y limitado; la ascensión en cuerpo y alma al cielo de la virgen María como «reina» no se reconoció hasta los años cincuenta del siglo XX, debido a su condición de «segunda Eva». Pero su importancia ha ido en aumento a lo largo de los siglos, es indudable que en respuesta a una necesidad no satisfecha de muchas personas.

Tal y como pretendemos demostrar, el mito de la diosa continuó influyendo en todos estos casos en la visión del mundo prevaleciente de la época. Sin embargo, al ser contrario a la doctrina formal, su acción debía ser necesariamente implícita e indirecta, como la de cualquier actitud que no llega a ser plenamente consciente. Esto implicaba que su presencia, no reconocida pero persistente, a menudo distorsionaba hasta las expresiones más sublimes del prevaleciente mito del dios. Parecía claro que el principio femenino era un aspecto de la conciencia humana que no podía ni debía ser erradicado; era necesario, por lo tanto, devolverlo a la conciencia y restaurarlo a una situación de plena complementariedad para con el principio masculino, si se quería alcanzar un equilibrio armonioso entre estas dos maneras esenciales de experimentar la vida.

Pero, entonces, ¿dónde se hallaba hoy el mito de la diosa? Sorprendentemente, resurgió en cuanto volvimos la mirada hacia los descubrimientos de las «nuevas» ciencias. Fue como si el antiguo mito emergiese de nuevo bajo una nueva forma; no como la imagen personalizada de una deidad femenina, sino como lo que dicha imagen representaba: una visión de la vida como todo sagrado en la que toda forma de vida, unida en una relación mutua, participaba; en la que todo participante estaba «vivo» desde un punto de vista dinámico. Comenzando por Heisenberg y Einstein, los físicos afirmaban que, en términos de la física subatómica, el universo sólo podía entenderse como un todo; que esta unidad se expresaba en modelos redundantes de relación; que el observador quedaba necesariamente incluido en el acto de la observación. De forma característica, muchas de las imágenes que pertenecían al antiguo mito de la diosa expresaban estas mismas conclusiones. La red de tiempo y espacio que la madre diosa tejió antaño a partir de su vientre eterno se había convertido en la «red cósmica» que relacionaba entre sí toda forma de vida; recordemos a las diosas del Neolítico, enterradas junto con husos de rueca, pasando por las hilanderas del destino griegas, hasta llegar a María. Todas las diosas madre nacieron del mar: desde la Nammu sumeria, pasando por la Isis egipcia, la Afrodita griega, hasta la María cristiana, cuyo nombre significa «mar» en latín. Esta imagen había vuelto a instalarse en la imaginación bajo la forma del «océano de energía» del «orden implícito».

Desde una perspectiva mitológica, puede también percibirse el mito de la diosa en los intentos de muchos seres humanos de vivir de una forma nueva, permitiendo que su sentimiento de participación con la tierra afecte a la manera en que piensan sobre ella, a la manera en que actúan respecto a ella; siendo conscientes, en suma, de la necesidad apremiante de aprehender el mundo como unidad. Einstein es el portavoz de esta necesidad: «Con la división del átomo, todo ha cambiado salvo nuestra forma de pensar: vagamos a la deriva hacia un desastre sin precedentes».

Sin embargo, la imagen mítica predominante en la época, que podríamos definir como la del «dios sin la diosa», continúa siendo el fundamento del mismo paradigma oposicionista y mecanicista que refutan los descubrimientos científicos más recientes. Esto significa que dos aspectos esenciales de la mente humana están en desacuerdo. El afirmar que las imágenes míticas tienen una importancia tan grande para todas las áreas de la experiencia humana puede parecer excesivo; sin embargo, los descubrimientos de la psicología profunda han demostrado lo radicalmente que nos influyen y nos motivan los impulsos que se fraguan por debajo del umbral de la conciencia, tanto en nuestra vida personal como en nuestra vida colectiva como miembros de la raza humana. No podemos, por lo tanto, permitirnos que la tendencia predominante de pensamiento nos deje indiferentes. Es necesario hacer un intento por avanzar más allá de nuestra herencia mitológica, de la misma manera en que tratamos de analizar con cierta perspectiva nuestra herencia individual: nuestra familia en particular, nuestro clan, nuestro país.

Una forma de devolver el mito de la diosa al ámbito de la consciencia es relatando de nuevo las historias que las gentes han narrado a través de los milenios, recorriendo la cadena continuada de imágenes a través de diferentes culturas a partir del año 20.000 a. C., agrupándolas para que la unidad que yace tras ellas pueda desvelarse. Sólo entonces podrá esta tradición abandonada, infravalorada, pero aparentemente inextinguible, hablar por sí misma. Esto es lo que hemos tratado de hacer, con la esperanza de que la visión de la vida como un todo sagrado, que se encarna en las manifestaciones más sublimes del mito de la diosa, pueda ser relacionada con el mito del dios; contribuiríamos, de esta manera, al nuevo modo de pensamiento que Einstein proclamaba como necesario.

Como decidimos centrarnos en la tradición occidental, no hemos hecho ningún intento por narrar las historias de la India, de África o del Lejano Oriente. Ésta es, obviamente, una limitación, pero el libro ya es lo suficientemente extenso. Los lectores hallarán quizá paralelismos y puntos de contraste que contribuyan a un motivo verdaderamente universal.

Unas breves palabras acerca del mito. Como señalaba el principal experto en mitología, Joseph Campbell, el mito es un sueño que todo el mundo tiene, al igual que todo el mundo sueña con sus propios mitos personales: «El sueño es el mito personalizado; el mito es el sueño despersonalizado»:

Los mitos del hombre han prosperado por todo el mundo habitado, en toda época y bajo toda circunstancia; han sido la fuente de inspiración viva de lo que sea que haya surgido a partir de las actividades del cuerpo y de la mente humana. No sería excesivo afirmar que el mito es la abertura secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales del ser humano. Religiones, filosofías, artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los descubrimientos fundamentales de la ciencia y de la tecnología, las mismas imágenes oníricas que inflaman nuestro sueño, se forman a partir del círculo básico y mágico del mito¹.

Los mitos son los relatos de la raza humana que arrastramos con nosotros hacia el futuro al soñar. De hecho, señala Jung, «en el mejor de los casos se sigue *soñando* el mito y se le da forma moderna»².

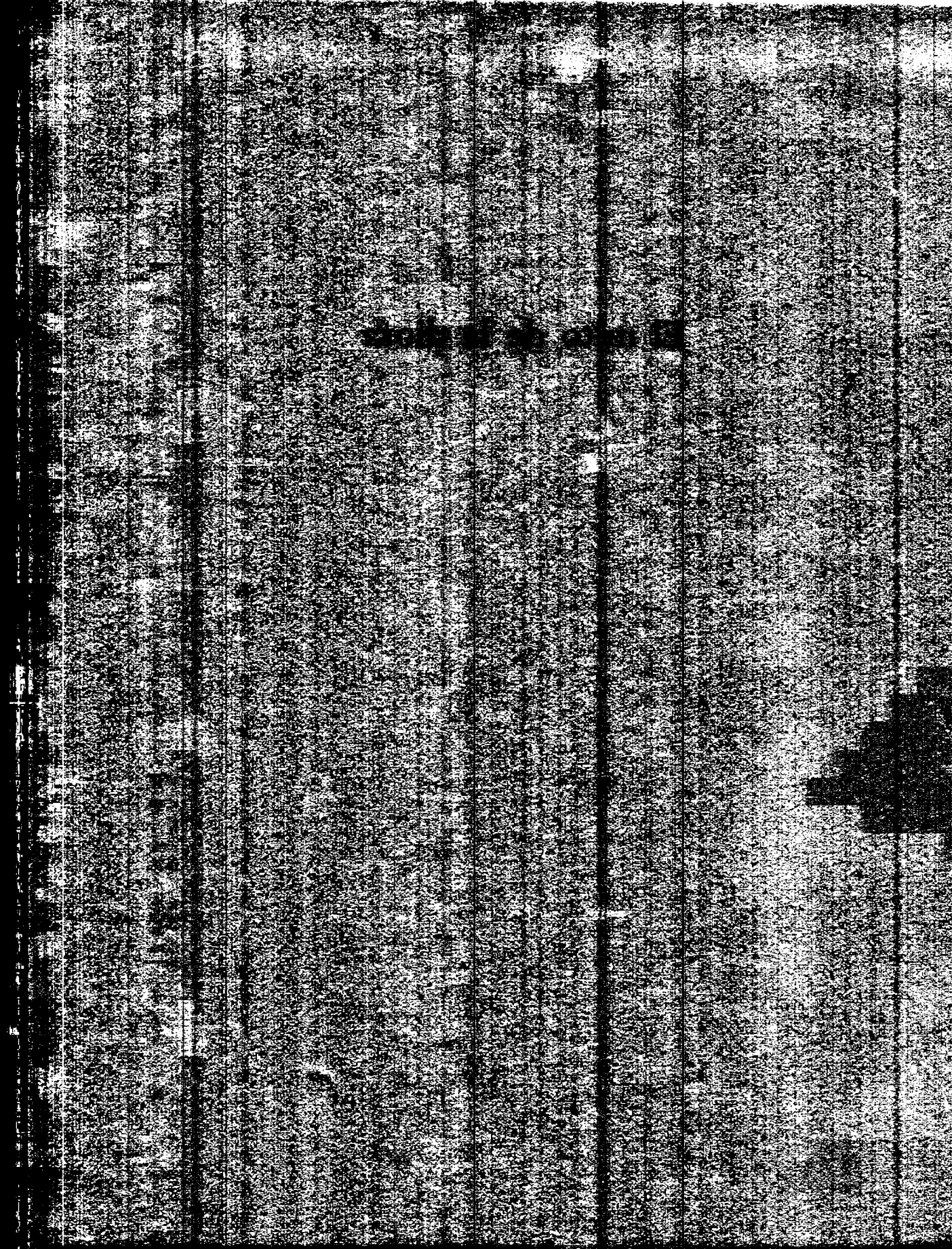
Antaño, en la Edad del Bronce, el «matrimonio sagrado» de la diosa y el dios simbolizaba la unión de los principios femenino y masculino. Consistían en una ceremonia ritual que colaboraba, se creía, a la regeneración de la naturaleza. ¿No será posible, contando con el elevado nivel de consciencia que se ha alcanzado cuatro mil años después, recrear en la imaginación humana el mismo tipo de comprensión intuitiva que

¹ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 13.

² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 9, 1, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, § 271 [hay tr. cast.].

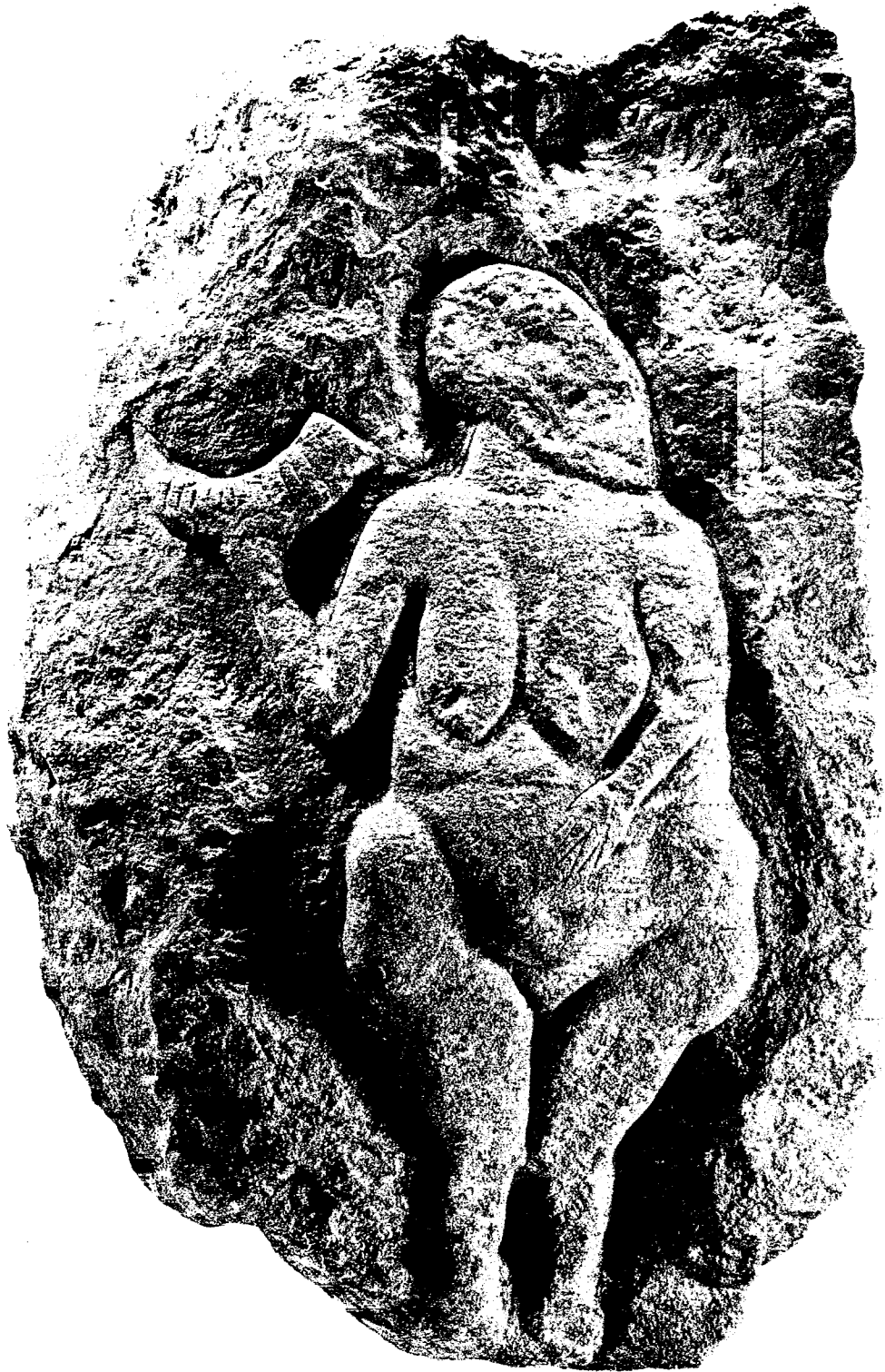
se representaba en el pasado mediante una participación inconsciente? El fin sería el mismo: la renovación de la vida creativa. ¿Cuáles serían los ropajes modernos de este sueño antiguo? El volver a colocar a lo femenino en una relación de complementariedad para con lo masculino ¿haría posible el nacimiento de una nueva mitología del universo como un todo armonioso y vivo? ¿La naturaleza y el espíritu, tras tantos milenios de separación, de nuevo aprehendidos como un todo único, sin dualidad?

El mito de la diosa



Primera parte

La diosa madre y su hijo-amante



1. La diosa de Laussel (bajorrelieve en roca,
c. 22.000-18.000 a. C., 43 cm de altura. Dordoña, Francia)

1

El origen: la diosa madre paleolítica*

Cada parte de esta tierra es sagrada para mi pueblo. Cada brillante aguja de un abeto, cada playa de arena, cada retazo de neblina en el oscuro bosque, cada claro de él, y cada zumbido de insecto es sagrado en la memoria y la experiencia de mi pueblo. La savia que circula en los árboles lleva los recuerdos del Piel roja. Somos una parte de la tierra, y ella es una parte de nosotros. Las flores fragantes son nuestras hermanas, el ciervo, el caballo, el gran águila, son nuestros hermanos. Las cimas rocosas, las suaves praderas, el calor del mustang, y el hombre, todos pertenecen a la misma familia. El agua cristalina que brilla en arroyos y ríos, no es sólo agua sino sangre de nuestros antepasados. Si vendemos nuestra tierra, deben saber que es sagrada, y que cada pasajero reflejo en las claras aguas habla de los hechos y los recuerdos de la vida de mi pueblo. Los ríos son nuestros hermanos, ellos calman nuestra sed. El murmullo del agua es la voz del padre de mi padre. Los ríos llevan las canoas y alimentan nuestros hijos. Si vendemos nuestra tierra tienen que recordar y enseñar a sus hijos que los ríos son nuestros hermanos y los vuestros, y tendrán desde ahora que mostrar por ellos el cariño que mostrarían por un hermano.

El aire es imprescindible para nosotros, pues todas las cosas participan del mismo soplo.

[Pero si les vendemos nuestra tierra no olviden que] el aire es precioso; que comparte su espíritu con todo lo que hace vivir. El viento que dio a nuestros padres el primer aliento, también recibió su último suspiro. Enseñen a sus hijos lo que hemos enseñado a los nuestros: que la tierra es nuestra madre, todo lo que le pase a la tierra, les sucede a los hijos de la tierra. Nosotros sabemos al menos esto: la tierra no pertenece a los hombres, es el hombre quien pertenece a la tierra. Todo está unido como la sangre que une una misma familia. Todo está unido. Lo que le pase a la tierra, le sucederá a los hijos de la tierra. No es el hombre quien tejió la trama de la vida: él es solamente un hilo. Todo lo que haga al tejido, se lo hace a sí mismo.

Jefe Seattle, 1855¹

* Traducción de Susana Pottecher.





Mapa 1. Distribución de las figurillas de la diosa en la Paleolítico

Hace mucho tiempo, 20.000 años o más, apareció la imagen de la diosa sobre un amplio territorio, extendiéndose desde los Pirineos al lago Baikal de Siberia. Estatuas de piedra, hueso y marfil, diminutas figuras de cuerpos largos y pechos caídos, redondeadas imágenes maternas cuyas formas abultadas anticipaban el nacimiento, efigies con signos arañados en ellas —líneas, triángulos, zigzags, círculos, redes, hojas, espirales, agujeros—, elegantes formas que surgían de la roca, pintadas de ocre rojo, todo ello ha sobrevivido a través de las ignotas generaciones de seres humanos que compusieron la historia de la humanidad.

¿En qué momento de la historia del hombre aparecieron estas imágenes sagradas? El fuego se descubrió hace alrededor de 600.000 años. ¿Qué pasó en los años, aproximadamente medio millón, transcurridos entre este tiempo y el comienzo del Paleolítico superior, hacia el año 50.000 a. C.? ¿Qué sueños se soñaron, qué historias se contaron en torno al fuego? Cuatro grandes eras glaciales, cada una de ellas de miles de años, vinieron y se fueron. Con el deshielo de los glaciares que habían cubierto la práctica totalidad de Europa y Asia —entre los años 50.000 y 30.000 a. C. (aunque no desaparecieron finalmente hasta cerca del 10.000 a. C.)— emergió un tipo humano con el que podemos sentir afinidad: el *Homo sapiens*. Pocos animales pudieron vivir con anterioridad en la tierra congelada, a excepción del mamut y el rinoceronte lanudos y del reno; mas ahora comenzó a brotar la estepa que, cubierta de hierba, mantuvo a grandes manadas de bisontes, caballos y ganado. Más tarde —entre los años 20.000 y 15.000 a. C.— las tierras verdes dieron paso a espesos bosques, por lo que las manadas emigraron hacia el este, seguidas por los cazadores. Algunas tribus quedaron atrás, como las del sudoeste de Francia, haciendo de las cuevas sus casas, en los fértiles valles del Dordoña, el Vézère, y el Ariège. Por aquel entonces se pintaron las paredes de las cuevas y se tallaron estatuas de diosas.

Se han descubierto más de 130 de estas esculturas, apoyadas sobre rocas y sobre tierra, entre los huesos y herramientas de estos pueblos del Paleolítico. Otras aparecieron cuando se realizó una observación más minuciosa, cinceladas sobre los salientes y terrazas de piedra sobre las cuevas donde muchas de estas personas vivían. Las estatuas siempre representan figuras desnudas; son generalmente pequeñas y con frecuencia gestantes. Algunas semejan mujeres ordinarias, pero la mayoría tienen la apariencia de madres, como si cuanto fuera femenino en ellas se hubiese concentrado en el misterio abrumador del nacimiento. Muchas figuras han sido salpicadas de ocre rojo, el color de la sangre que proporciona la vida, y con frecuencia su base se va estrechando hasta formar una punta carente de pies, como si en alguna ocasión hubieran permanecido clavadas en el suelo con intención ritual. Las tribus que vivieron dentro de las cuevas, pintando las oscuras paredes interiores con los rojos chillones, ocres y marrones de los animales salvajes, colocarían las estatuas en el exterior de sus moradas, en la entrada de sus habitáculos o de su santuario.

Sobre un refugio rocoso en Laussel, en la Dordoña —sólo a unos pocos kilómetros

de distancia de la gran cueva de Lascaux, donde aún cubren sus paredes las más brillantes de estas pinturas—, una estatua femenina de 43 cm de altura contempló alguna vez el valle (figura 1). Los escultores del Paleolítico la cincelaron en piedra caliza con utensilios de sílex y colocaron en su mano derecha un cuerno de bisonte en forma de luna creciente, con muescas de los trece días de la fase creciente de la luna y de los trece meses del año lunar. Con su mano izquierda apunta hacia su vientre grávido. Su cabeza se inclina hacia la luna creciente, dibujando una curva que conecta la fase creciente de la luna con la fecundidad del útero humano, y que pasa por sus dedos, posados sobre su vientre, para ascender, a través del ángulo que forma su cabeza, hasta el cuerno creciente de su mano. De esta manera se reconocen las pautas de relación que vinculan el orden celeste y el terrestre.

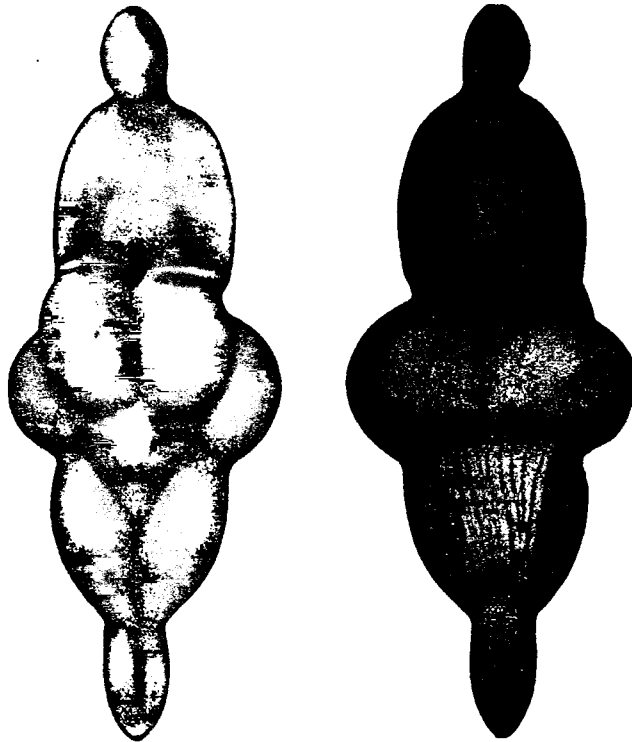
Joseph Campbell establece la conexión entre el pasado y el presente:

Las fases de la luna eran las mismas para el hombre del Paleolítico que hoy para nosotros; también eran idénticos los procesos propios del útero. Podría ser, pues, que la observación inicial que condujo al nacimiento, en la mente del hombre, de la mitología de un misterio que informa de los asuntos terrestres y celestiales, fuese el reconocimiento de una armonía entre estos dos órdenes articulados a partir del factor del tiempo: el orden celeste de la luna creciente, y el terrestre del útero².

A 161 km hacia el sur, en las laderas de los Pirineos, en un lugar llamado Lespugue, reposó desde milenios en una zanja cubierta de barro la delicada escultura que muestra la figura 2. De sólo 14 cm de altura, fue esculpida en el marfil de un mamut. No tiene manos ni pies y sus piernas se afilan hasta formar una punta; parece, pues, que estuvo clavada en la tierra, o que se fijó sobre una base de madera, para que pudiese permanecer erguida donde pudiera ser vista. La parte superior de su pecho se aplanó para formar una curva, que se eleva hacia una cabeza casi serpentina que se inclina hacia delante, de modo que su frágil cuerpo subraya su capacidad para dar a luz y proporcionar alimento.

Sus brazos descansan sobre sus pechos, que penden, alargados, y que se funden con su vientre pleno y redondeado; sus nalgas y muslos están desproporcionadamente abultados, como si contribuyesen también al acto de dar a luz. Sus pechos y nalgas dan la sensación de ser cuatro huevos que transporta en el nido de su cuerpo gestante. Diez líneas verticales han sido trazadas desde debajo de sus glúteos hasta la parte trasera de sus rodillas, dando la impresión de ser las aguas del parto que caen profusamente de la matriz, como la lluvia. Las diez líneas sugieren los diez meses lunares de la gestación en el útero.

¿En qué nos basamos para defender que estas esculturas de mujer son de diosas, y no simplemente bellezas de la tribu local, o las jóvenes de la cueva de al lado? En pri-



2. Diosa de Lespugue, vista frontal y posterior. (estatua de marfil de mamut, 20.000-18.000 a. C., 14 cm de altura. Alto Garona, Francia)

mer lugar, no parece que los artífices de las estatuas tuviesen la intención de reflejar fielmente la naturaleza, a no ser que asumamos que los artistas paleolíticos carecían del sentido de la proporción para las hembras humanas, mientras que poseían un exquisito talento para la de los animales. Si para describirlas se utiliza esa expresión cautelosa, «Estatua de una mujer», que se encuentra habitualmente en las placas de los museos, se pasa por alto el simbolismo que supone el estructurar todas las partes del cuerpo de una manera tan coherente y consistente. Dado que la totalidad del cuerpo se concentra en el drama del nacimiento, lo que relatan éstas y muchas otras figuras es la historia de cómo se origina la vida.

La figura femenina es la única evidencia que poseemos en cada caso. Podemos interpretar que representa a una mujer particular, o a todas las mujeres en general; o bien a una mujer a cuyas características específicas se ha dotado de sentido ritual, convirtiéndolas en un medio que trasluce algo que supera lo que cualquier mujer particular es o hace. No se ha encontrado ninguna figura masculina similar. ¿Por qué se otorgaría una dimensión ritual, entonces, a la figura de una mujer, o más precisamente, a la figura de una mujer dando a luz? Al llegar a este punto abandonamos la evidencia y comenzamos la interpretación.

El misterio del cuerpo femenino es el misterio del nacimiento, que es también el misterio de lo no manifiesto convirtiéndose en manifiesto en la totalidad de la naturaleza. Esto trasciende con creces el cuerpo femenino y la mujer como soporte de esta imagen, pues el cuerpo de la hembra de cualquier especie nos conduce, a través del misterio del nacimiento, al misterio de la vida misma.

Si admitimos el significado religioso de estas figuras, no podemos simplemente etiquetarlas como «ídolos de fertilidad»: la palabra «ídolo» trivializa invariablemente el carácter numinoso de la experiencia religiosa, en tanto que sólo se utiliza para designar las formas de culto de otros pueblos, y la palabra «fertilidad» pasa por alto también, de forma llamativa, el hecho de que muchas personas de nuestro tiempo rezan a la virgen María para que les conceda hijos. De modo similar, denominarlas «estatuillas de Venus» —como ocurre en las expresiones *Venus de Laussel* o *Venus de Lespugue*, que son los nombres que se les suele dar— es reducir la universalidad de un primer principio —la madre— al nombre de la diosa romana del amor, que era por entonces sólo una diosa entre otras muchas, todas ellas suplantadas tiempo atrás por el dios padre en tanto que soberano, si no creador, del mundo. De modo que, para intentar devolver a las figuras del Paleolítico su propia dignidad original, preferimos designar esas imágenes sagradas de los poderes del universo que dan vida, alimentan y regeneran con el nombre de «diosa madre», o simplemente «diosa».

No vamos a intentar definir lo «sagrado» y lo «numinoso», ya que son términos que apuntan a una realidad última que es única para cada persona, cuyo significado com-

3. Cabeza de diosa (marfil de mamut, c. 22.000 a. C., 3,65 cm de altura. Brassempouy, Las Landas, Francia)



partido atraviesa, sin embargo, los milenios para cambiar imperceptiblemente en cada era. Lo importante es que en todas las culturas, ya sea su organización simple o compleja, hallamos una experiencia de dimensiones sagradas. Esto sugiere que lo sagrado no es una *etapa* en la historia de la consciencia, sino un elemento de la *estructura* de la consciencia que pertenece a todos los pueblos de todas las épocas. Es, pues, parte del carácter de la raza humana, quizá la parte esencial. Por eso es crucialmente necesario para la comprensión de ese otro aspecto del ser humano que consiste en haber nacido en un momento particular, dentro de una familia específica, incluida en un determinado grupo tribal. Si aceptamos que las imágenes de otras culturas tienen argumentos igualmente válidos para acceder a la dimensión de lo sagrado, es menos probable que pasemos por alto las similitudes entre nuestras propias imágenes numinosas y las de los demás.

La escultura más antigua de una diosa —c. 22.000 a. C.— es la que parece más moderna; de ella sólo se ha conservado una pequeña cabeza (figura 3). Esculpida en marfil de mamut, mide sólo 3,65 cm de altura, y sus facciones son finas y delicadas: un cuello largo enmarcado por cabellos lisos, cejas y nariz muy pronunciadas, y el diseño de una red cincelada de forma precisa sobre la totalidad de su larga cabellera. Proviene de Brassempouy, en la región francesa de las Landas.

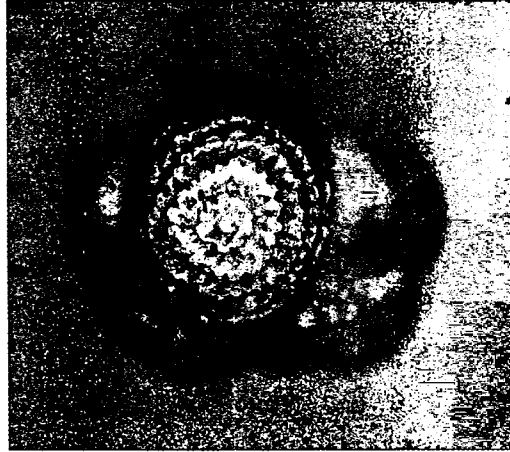
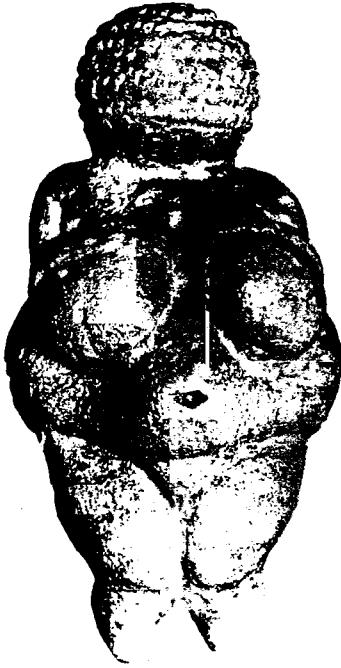
La diosa madre como fuente creativa de vida

Al volver la mirada, miles de años después, hacia estas figuras, las más antiguas, parece como si la madre hubiese sido la primera imagen de vida para la humanidad. Esto debe remontarse a los tiempos en que los seres humanos se reconocían como hijos de la naturaleza, vinculados con todas las cosas, formando parte del todo. Puede parecer asombroso que los pueblos que vivían entonces hablasen ya un lenguaje que aún hoy nos resulta inteligible. No obstante, si exploramos el arte de aquel tiempo desde la perspectiva del presente, desde las tradiciones más complejas que hemos conocido después, parece que muchas de estas imágenes del culto de la diosa madre, de las que tuvimos noticia más tarde, tuvieron aquí su más temprana manifestación. Imágenes de parto, del acto de amamantar, y del de recibir al muerto de nuevo en el útero para su renacimiento, se suceden tanto en el Paleolítico como en el Neolítico, 10.000 años más tarde, y 5.000 años después en la Edad del Bronce y la del Hierro. Se hallan presentes incluso en la cultura occidental, en los cultos que rodean a la virgen María. No causa sorpresa que esas imágenes de la diosa aparezcan a lo largo de la historia humana: todas ellas expresan una visión similar de la vida en la tierra, en que la fuente creativa de la vida se concibe en la imagen de una madre y en que la humanidad siente que ella misma, y el resto de la creación, son hijos de la madre.

Si nos trasladamos del oeste al este, encontramos a la diosa de Willendorf en Austria (figuras 4 y 5). Mide 11 cm únicamente, pero parece enorme. Hecha de piedra caliza,

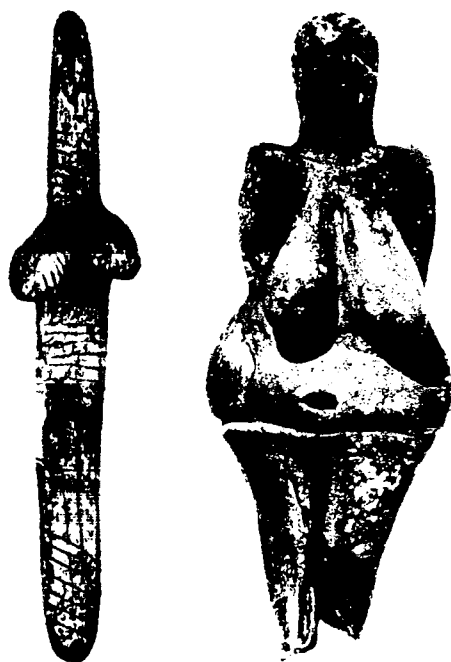
4. Diosa de Willendorf, vista frontal (piedra caliza, 20.000-18.000 a. C., 11 cm de altura. Austria)

5. (abajo) Diosa de Willendorf, primer plano de la cabeza que revela un diseño de muescas que forman siete círculos concéntricos



esta figura está grávida de fertilidad, tan enraizada en la tierra que parece parte de ella. La pesadez centrípeta de su cuerpo —senos, vientre y muslos caen para formar un círculo, y los brazos descansan sobre los grandísimos pechos henchidos— forma un contraste marcado con la cabeza, ajena al resto, y sus anotaciones talladas de forma precisa. La peculiar cabeza bulbosa está formada verticalmente por siete capas, cada una de ellas recorrida por hendiduras horizontales que le dan toda la vuelta, semejando siete círculos alrededor de la cabeza. El número siete —siete son los días que componen un cuarto del ciclo lunar, y siete son los planetas— podrían ser casual, pero era sin duda un número sagrado de la totalidad 15.000 años más tarde, durante la Edad del Bronce (c. 3500 a. C.).

El seno que mana es la imagen esencial de la confianza en el universo. Incluso el más tenue diseño estelar fue visto alguna vez como gotas iridiscentes de leche manando del pecho de la diosa madre: la galaxia que terminó por denominarse Vía Láctea. En la estatuilla de marfil de Pavlov, cerca de Dolní Vestonice, en la República Checa (figura 6), los pechos son el centro principal de significado y se ha hecho abstracción de todo lo demás para que el tema central de la lactancia lo incluya todo. Las líneas trazadas alrededor de la parte exterior de los pechos y las líneas horizontales que se extienden debajo de los mismos dirigen la atención hacia la fuente sagrada. Parece in-



6. Vara de marfil con pechos (c. 25.000-20.000 a. C. Dolní Vestonice, República Checa)

7. Diosa (arcilla cocida, c. 20.000 a. C., altura del torso: 11,5 cm. Dolní Vestonice, República Checa)

creíble que cuando esta imagen fue encontrada en 1937 se describiese como pornografía plástica «del diluvio» (es decir, de la época glacial o antediluviana)³.

La extraña diosa oscura de la figura 7, encontrada cerca de un hogar también en Dolní Vestonice, se talló en barro y hueso pulverizado y fue cocida a fuego. Su cara posee dos hendiduras que se inclinan hacia arriba por ojos y un trazo hacia abajo por nariz. Cuando el barro estaba húmedo, se hicieron en lo alto de su cabeza cuatro agujeros para sostener flores, hojas o plumas, constituyendo su «pelo», o «tocado»; una imagen ésta que quizás explore la manera en que crecen las plantas. Una vez más, es la sensación de fecundidad lo que predomina: la forma del colmado pecho colgante, prolongada por la amplia curva progresiva de sus caderas y vientre, con un gran agujero por ombligo resaltando el cordón umbilical y que, posiblemente, esté en lugar de la vulva, que no aparece. Puesto que sus piernas terminan en una punta, debió también ser colocada erguida en el suelo, o sobre una peana, o transportada en la mano.

La diosa como fuente creativa de la vida se representó frecuentemente de modo abstracto con la figura de un triángulo (figura 8), o con una clara división de las piernas abierta al inicio del vientre. Existen más de cien imágenes paleolíticas de la vulva sólo en Francia, indicando que las historias de la diosa que da a luz eran tan familiares que podían ser reconocidas de inmediato. Algunas veces las vulvas tienen semillas y brotes dibujados sobre o junto a ellas; o, incluso, se les ha dado el movimiento susurrante del



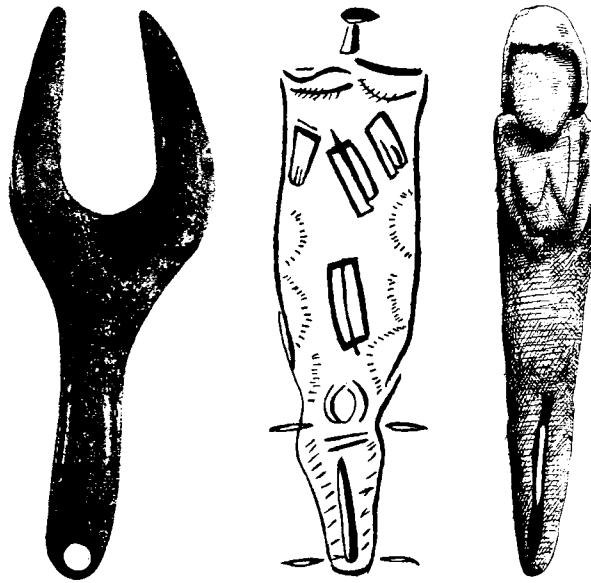
8. Triángulo genital, meandros y galones incisos sobre estatuillas de hueso (30.000-20.000 a. C. Mezin, oeste de Ucrania)



agua, sugiriendo que se reconocía al útero cósmico como la fuente del mundo vegetal y también de las aguas de la vida. En la figura 8, la serie ondeante de dibujos en forma de galones grabada en el marfil podría representar las marcas de las alas de un pájaro, o de las líneas ondulantes del agua.

En el colgante bifurcado de hueso de la figura 9, de nuevo de Dolní Vestonice, se hace abstracción del cuerpo para constituir un símbolo, cuyo significado se concentra en la ranura profundamente marcada desde donde nacen las «piernas». Más de 10.000 años más tarde, el grabado en hueso de Teyjat, de la Dordoña (figura 10) parece una evolución de esta imagen: la figura es también abstracta, aunque más fácilmente reconocible como una diosa. Posee una diminuta cabeza y hombros angulares; un diseño sinuoso recorre el perfil del cuerpo y se han tallado sobre el mismo unas curiosas formas rectangulares. La vulva, o el útero, ha sido representado por un óvalo doble bajo el cual se han dibujado dos líneas horizontales; la hendidura tallada entre las piernas afiladas resalta aún más esta parte del cuerpo.

Más hacia el este, en Siberia, se descubrió en Mal'ta, cerca del lago Baikal, un lugar de enterramiento extraordinario, que data de c. 16.000-13.000 a. C. En este lugar, además de catorce animales sepultados, se encontraron al menos veinte figuras de diosas de hueso de mamut. Todas medían entre 3,2 y 13,3 cm, y parece que una de ellas estaba vestida con la piel de un león.



9. Colgante de marfil
(c. 20.000 a. C. Dolní
Vestonice, República Checa)
10. Dibujo de diosa tallado en
hueso (c. 10.000 a. C. Teyjat,
Francia)
11. Diosa tallada en marfil
de mamut (16.000-13.000 a. C.
Mal'ta, Siberia)

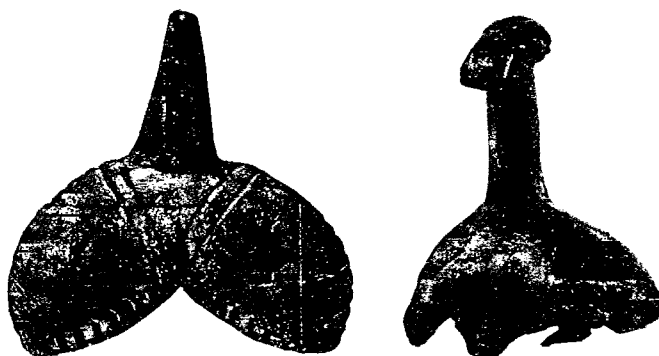
La pequeña y esbelta diosa de la figura 11 tiene los brazos inusualmente definidos, recalándose su pecho y cabeza. Una vez más, sus piernas se estrechan hasta formar una punta, de modo que podemos imaginarla de pie, clavada en tierra, igual que la diosa de Lespugue. El parecido entre muchas de estas figuras de diosas, desde Francia a Rusia, hace pensar que una estructura religiosa interrelacionada se extendía de Europa a Siberia, algo que ni se sospechaba antes de las excavaciones del siglo XX.

La diosa como pájaro

El pájaro que surge de un cielo lejano ha sido siempre un mensajero del misterio, encarnación visible de un mundo invisible. En muchos de los mitos de la Edad del Bronce, el huevo cósmico del universo fue puesto por la madre-pájaro cósmica. Cuando se abrió comenzaron a existir el tiempo y el espacio. La cuenta de marfil hallada en Dolní Vestonice que puede contemplarse en la figura 12 es la pieza central de un collar de cuentas tallado en el marfil de un diente de mamut. Tiene un cuello largo, sin cara, y dos pechos, que también podrían ser las alas de un pájaro, porque el signo del galón en forma de doble uve grabado en ellas se parece a las marcas estriadas de muchas aves, como las ranuras que se encuentran en los bordes inferiores de la estatua. Es precursora de figuras similares del Neolítico (10.000-3.500 a. C.); por entonces el poder y la protección de la única diosa madre se ha diferenciado de forma clara en las

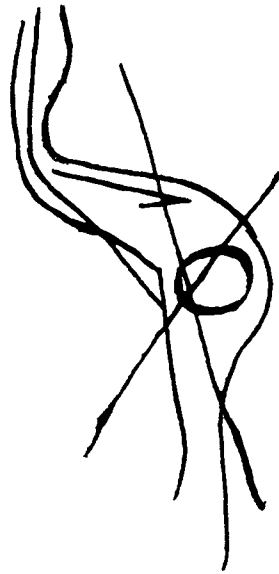
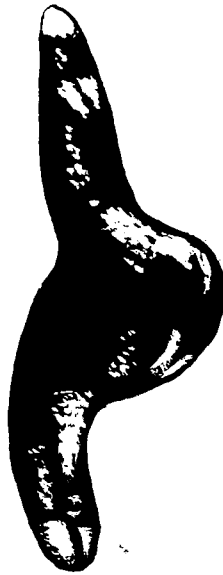
12. Cuenta de colgante (ampliada) de marfil de mamut, con forma de cuello alargado, perforada con un agujero y con dos pechos grabados como alas (20.000 a. C., 2,5 cm de altura. Dolní Vestonice, República Checa)

13. Diosa pájaro con pechos y galones (terracota, c. 6000 a. C. Sesclo, Tesalia, Grecia)



tres regiones del cielo: las aguas superiores, la tierra, y las aguas inferiores o subterráneas. De las pruebas que nos brinda el arte se deduce que la noción de «inframundo», con sus connotaciones de oscuridad, amenaza y ausencia de vida, no estuvo presente antes de las conmociones y la anarquía de la Edad del Bronce tardía. La diosa de las aguas superiores es en el Neolítico la diosa pájaro que favorece la lluvia que da la vida, al igual que, según se creía incluso en tiempos muy posteriores, el tiempo atmosférico era provocado por las aves, que podían también ser un signo del tiempo venidero. La cigüeña que en el folclore lleva al bebé por el aire fue antaño la Cigüeña que traía de nuevo la primavera, el renacimiento del año. La diosa neolítica de la figura 13 tiene cabeza de pájaro; en ocasiones, posee también un cuerpo de ave con alas. Su cuerpo puede transformarse en los pucheros y los jarrones que contienen las aguas de la vida; su cara de pájaro nos observa desde los mismos, y torrentes de lluvia resbalan por sus superficies.

Estas dos imágenes están separadas por cerca de 15.000 años. Aún así, ambas y muchas otras más han recorrido incontables kilómetros y siglos, transportadas por tribus en constante movimiento hacia nuevas tierras, o reproducidas, más oscuramente aunque de un modo semejante, por las generaciones sucesivas que experimentaron la misma necesidad de articular un sentimiento parecido. El debate en torno a si algunas imágenes recurrentes proceden de una fuente común, o si su repetición es espontánea y se debe a características constantes en la naturaleza de la psique humana, es prácticamente irresoluble desde el momento en que se consideran posibles ambas alternativas. Cuando hablamos aquí de imágenes arquetípicas, estamos asumiendo que, incluso si una imagen fuese, por así decirlo, transportada físicamente de un lugar a otro (y muchas sin duda lo fueron), no habría captado la imaginación de los pobladores de cualquier nuevo empla-



14. Estatuilla
femenina de carbón
(c. 14.000 a. C.,
4,4 cm de altura.
Petersfels, Alemania)
15. Grabado de una
figura femenina
con huevo cósmico
(c. 18.000-14.000
a. C. Fontales,
Francia)

zamiento de no haber existido alguna resonancia esencial en el corazón y en la mente de todas las gentes.

También las nalgas con forma de huevo, o nalgas suficientemente redondas como para llevar en su interior un huevo, representan a la diosa como la fuente de la vida mediante la metáfora del ave. Muchas de estas figuras, denominadas «de nalgas», se grabaron en las paredes de una cueva del sudoeste de Francia, entre el 30.000 a. C. y el 10.000 a. C. (desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense). La pieza diminuta de carbón que se halló en una cueva en Petersfels, Alemania, y que puede contemplarse en la figura 14, bellamente esculpida y pulida hasta parecer liso ébano, sólo mide 4,4 cm de altura. Tiene un agujero en la parte superior, lo que indica que es posible que se colgase alrededor del cuello con una tira de cuero. El huevo que se halla en el interior de la nalga, representado en un grabado procedente de Fontales, en el sur de Francia, (figura 15) podría sugerir una fusión de la diosa con el pájaro que pone el huevo cósmico; el huevo podría también colocarse dentro del cuerpo de la diosa para crear una relación de analogía entre el modo milagroso en que un polluelo surge del huevo y la manera en que se imagina al mundo saliendo del cuerpo de la diosa.

La cueva como útero de la diosa madre

Hace escasamente cien años nadie sabía que hubo vida humana en la época en que el mamut lanudo deambulaba por los páramos helados que cubrían casi toda Europa y

Asia. Se sucedieron entonces los descubrimientos asombrosos de las cuevas paleolíticas del norte de España y del sudoeste de Francia: primero, Altamira (1879); luego, La Pasiega (1911), Les Trois Frères (1972), Tuc d'Audoubert (1914), Niaux, Les Combarelles, Pech-Merle y Lascaux (1940), por mencionar sólo las más conocidas. Capa tras capa, cuidadosamente levantadas del suelo de esas cavernas, han revelado un flujo continuo de vida en su interior que se extiende a lo largo de un lapso inmenso de tiempo. Las excavaciones en El Castillo, por ejemplo, en el norte de España, han mostrado que el hombre de Neandertal (*Homo sapiens Neanderthalensis*), que precedió al hombre moderno (*Homo sapiens sapiens*), vivió aquí antes del período interglaciar Riss-Würm, esto es, antes del 186.000 a. C.⁴ Durante el siglo pasado se han descubierto más de cien cuevas decoradas, echándose abajo teorías anteriores sobre guerreros cazadores que prácticamente no eran humanos, acechando en los albores de la historia y durmiendo intranquilos en las profundidades del corazón humano.

La historia de una gran diosa primigenia se relata en las cavernas del sudoeste francés a través del arte y de los rituales que tuvieron lugar en su interior. Durante al menos 20.000 años (del año 30.000 al 10.000 a. C.), parece que la cueva paleolítica fue el lugar más sagrado, el santuario de la diosa y la fuente de su poder regenerador. Entrar en una de esas cavernas es como adentrarse en otro mundo, en un mundo que está *dentro* del cuerpo de la diosa. Para aquellos que hubiesen vivido en un mundo sagrado, la actual forma ahuecada habría simbolizado su vientre que todo contiene, que traía al mundo a los vivos y acogía de nuevo a los muertos. La cueva, como lugar de transformación, era el nexo que enlazaba el pasado y el futuro de los hombres y mujeres que vivían en su parte anterior y celebraban sus ritos religiosos en las profundidades de su santuario interior. Al fondo de la cueva se colocaban las piedras que representaban las almas de los muertos que renacerían de su matriz. Su imagen se esculpió en las paredes exteriores; en las interiores se pintaron animales machos y hembras, que pudieron haber encarnado los diferentes aspectos de su ser, así como los artistas chamanes que podían escuchar su voz en la voz del animal.

Justo antes de 1914, en la región de Ariège del sudoeste de Francia, se descubrió un vasto complejo de cuevas laberínticas a 18 m bajo tierra. Campbell indica que esta cueva-laberinto, que se extiende desde Tuc d'Audoubert hasta Les Trois Frères, se utilizó durante al menos 20.000 años y constituyó uno de los centros de religión más importantes, si no el mayor, del mundo⁵.

Todas estas cuevas paleolíticas, magníficamente decoradas, fueron protegidas por un acceso muy difícil. Al trasladarse de la luz del día a una completa oscuridad, resulta imposible no sentir un escalofrío de temor y sobrecogimiento cuando se recorre el mismo camino hacia el corazón de la tierra que la gente realizaba hace 30.000 años. Ellos únicamente contaban con lámparas de piedra hueca, con mechas de ramitas de enebro, y aceite de grasa animal para alumbrarse. ¿De dónde sacaron la valentía para deslizarse y arrastrarse por estrechos pasajes laberínticos, respirando entrecortadamente, recorriendo



16. Interior de la gran cueva de Lombrives, cerca de Tarascon-sur-Ariège, Francia

cavernas lo suficientemente amplias como para contener una catedral, hasta el santuario que se hallaba al fondo, a menudo a 2 o 3 km de la entrada de la cueva? Seguir el tortuoso sendero que lleva al santuario, o descender a una caverna-útero enorme, luminosa y espaciosa, tiene todas las características de una iniciación tribal del tipo que algunas tribus contemporáneas aún practican. La visión que, en Lascaux, uno se encuentra al final de este viaje —los deslumbrantes animales conocidos sólo gracias al campo y al bosque— se experimentó seguramente como un «segundo nacimiento» a una nueva dimensión. Herbert Kuhn describe su llegada a la última caverna en Les Trois Frères en 1926:

La sala en la que ahora nos hallamos es gigantesca. Dejamos que la luz de las lámparas ilumine techos y paredes; una habitación majestuosa... y allí, finalmente, están los dibujos. Del techo al suelo, toda una pared se halla cubierta de grabados. La superficie ha sido trabajada con herramientas de piedra, y allí vemos desfilar las fieras que vivieron en aquel tiempo en el sur de Francia: el mamut, el rinoceronte, el bisonte, el caballo salvaje, el oso, el asno salvaje, el reno, el glotón, el buey almizclero; también aparecen los animales más pequeños: la lechuza, blanca como la nieve; liebres y peces... Y uno ve dardos por todas partes, precipitándose sobre la caza. Una verdadera estampa de cacería; la imagen de la magia de la caza⁶.

Dentro de las cuevas, las alargadas estalactitas que pendían desde el techo hasta el suelo, así como las redondeadas estalagmitas que surgían del suelo, posiblemente hayan

inspirado el arte escultórico. Además, al observar y escuchar el constante goteo del agua sobre la roca, es posible que los moradores de la cueva establecieran la conexión entre lo que está encima con lo que está debajo como símbolo de una relación universal entre el cielo y la tierra. Al menos ciertas cuevas presentaban unas formas que estaban cargadas de significado: en Pech-Merle, en Francia, sin ir más lejos, se pintaron puntos rojos y negros alrededor de las estalactitas, transformándolas así en pechos.

André Leroi-Gourhan, el especialista pionero del Paleolítico en Francia, que analizó cientos de pinturas y esculturas de un gran número de cuevas, propuso que las figuras y los signos podrían dividirse en las categorías de lo que denominaba «femenino» y «masculino»; percibió además un énfasis fundamental, aunque muy complicado, en el «emparejamiento» de fuerzas situadas en polos opuestos. No todos los animales de cuantos sabemos que vivían en la época se retrataban; por lo tanto, aquellos que se habían seleccionado especialmente —concluyó él— se elegían por su papel dramático en una mitología específica, siendo los actores principales el bisonte y el caballo. Lo que resulta fascinante es su siguiente observación: las figuras, animales y signos que interpretó como femeninos estaban situados en una posición central, que era claramente «el corazón y núcleo especial de las cuevas»⁷. Sin embargo, los animales y signos masculinos complementaban los signos femeninos: o se colocaban a su alrededor, o bien figuraban sólo de forma periférica, dispuestos en las entradas estrechas que daban al santuario o en los estrechos túneles del fondo⁸.

La diosa como luna

Cuando tratamos de hacernos una idea de cómo vivían y pensaban los hombres del Paleolítico, imaginándonos a nosotros mismos en las bocas de sus cuevas, contemplando el exterior, ¿no vemos acaso como el fenómeno más misterioso la luna... y las caras de la luna, que constantemente cambian de un modo que siempre es constante? Los dos términos, el fijo y el variable, proporcionan la primera noción de secuencia, medida y tiempo. Este significado de la luna aún se esconde en nuestro lenguaje: el griego *mene* significa «luna», el latín *mensis* «mes», y *mensura*, con la misma raíz, significa «medida», de donde proviene el nombre del ciclo menstrual; pues los cambios de la luna hicieron posible el medir por vez primera períodos de tiempo que superasen el día (que podía calcularse por el sol).

Pero esto es lenguaje laico, no el lenguaje sagrado y simbólico del mito. Pues podríamos imaginar que, para estas gentes primitivas de la historia de la humanidad, la luna, al igual que la totalidad de la naturaleza, se experimentaba como la diosa madre, de manera que las fases lunares pasaron a ser las fases de la vida de la madre. La luna creciente era la joven, la doncella; la luna llena, la mujer encinta, la madre; la luna nueva, la anciana sabia, cuya luz estaba oculta en su interior.



17. Las fases de la luna

Existía una trinidad de diosas que se halló en la cueva de Abri du Roc aux Sorciers, en Angles-sur-l'Anglin, fechada entre los años 13.000 y 11.000 a. C. Tres enormes diosas se esculpieron en la roca de la cueva, resaltándose de forma definitiva su capacidad para dar a luz y desapareciendo de la vista sus cabezas y la parte superior de sus cuerpos. Las tres figuras se hallan de pie sobre un bisonte, recordándonos a la diosa de Laussel, que sujetaba el cuerno de bisonte como imagen de la luna creciente; su figura se esculpió cerca de 10.000 años antes. ¿Son éstas las diosas de las tres fases visibles de la luna que en épocas posteriores asumieron nombres y papeles diferentes? Laurens van der Post considera al bosquimano africano una de las razas más antiguas de la tierra. Él nos cuenta la historia de cómo, cuando iba viajando junto a ellos, de noche y con una larga jornada por delante, se asombró al ver que todo el mundo estaba bailando y nadie se iba a dormir. Cuando les preguntó la causa de tal proceder, le replicaron que bailarían toda la noche porque la luna comenzaba a menguar: «Debemos demostrarle cuánto la queremos, o no regresará», le dijeron⁹.

Hay cuentos sobre la luna por todo el mundo, y en muchos de ellos su ritmo cíclico representa un patrón que se siente como parte de la vida humana también; un sentimiento que se plasmó en la escultura de la diosa de Laussel. En las fases rítmicas de luz y oscuridad, las tribus del Paleolítico debieron de percibir un patrón de crecimiento y decadencia siempre renovado, y ello les proporcionaría confianza en la vida. En la fase creciente de la luna, sentirían crecer la vida y experimentarían el crecimiento de sus propias vidas; es posible que con luna llena se maravillasen del incremento de la vida que se desborda para dar lugar a nueva vida; en la fase menguante lunar, se lamentarían por la retirada de la vida, la marcha de la diosa; y en la oscuridad de la luna nueva, debieron de haber deseado ardientemente el retorno de la diosa y de su luz. Comenzarían a confiar en la reaparición de la luna creciente con el paso del tiempo y, por lo tanto, a reconocer la oscuridad como el tiempo de espera previo a la reaparición de la nueva vida. Mediante la experiencia de la muerte sintieron quizás que eran acogidos de nuevo en el oscuro vientre de la madre, y posiblemente creían que volverían a nacer, como la luna.

Esta experiencia permitió que en ellos brotase la capacidad de percibir la vida a tra-

vés de imágenes. La oscuridad no era antagonista de la luz, ni tampoco lo era la muerte de la vida; era un aspecto del ser de la diosa madre. Cuanto existía, ellos mismos incluidos, era una expresión de la diosa. Todo, por lo tanto, constituía una imagen que confirmaba la relación que les unía a ella. De esta capacidad para experimentar la vida a través de imágenes surgió la creatividad inagotable de la humanidad. El mito fue la expresión de esta experiencia primordial.

El espléndido libro de Alexander Marshack, *The Roots of Civilization*, muestra cómo los pobladores paleolíticos utilizaban un sistema de notación lunar ya desde el año 40.000 a. C. Esto nos permite percibirlos como más cercanos a nosotros, y nos impulsa a valorar su inteligencia y sus habilidades más de lo que hemos hecho hasta ahora. En 1963, Marshack examinaba un libro que versaba sobre los logros tecnológicos gracias a los cuales los seres humanos pudieron viajar a la luna en una nave espacial; sin embargo, sus estudios le dejaron con la sensación de que algo faltaba en el informe arqueológico. Le dio la impresión de que la humanidad no podía haber inventado «de pronto» la escritura, las matemáticas, la astronomía. ¿Qué fue lo que ocurrió antes de la Edad del Bronce que facilitó las bases para esos descubrimientos «repentinos»? Sus pesquisas le llevaron hasta una pieza de hueso de Ishango, cerca de las fuentes del Nilo. Examinándola atentamente, intuyó que las líneas grabadas en ella podían ser notaciones lunares. Lo que sigue es tan fabuloso como la historia de cualquier gran descubrimiento. Las notaciones lunares que encontró en hueso, piedra, cornamenta y figuras de diosas debieron —pensó— establecer las bases del descubrimiento de la agricultura, el calendario, la astronomía, las matemáticas y la escritura. En tal caso, todos estos logros se habrían desarrollado a lo largo de inmensos períodos de tiempo y no «de pronto», como habíamos asumido:

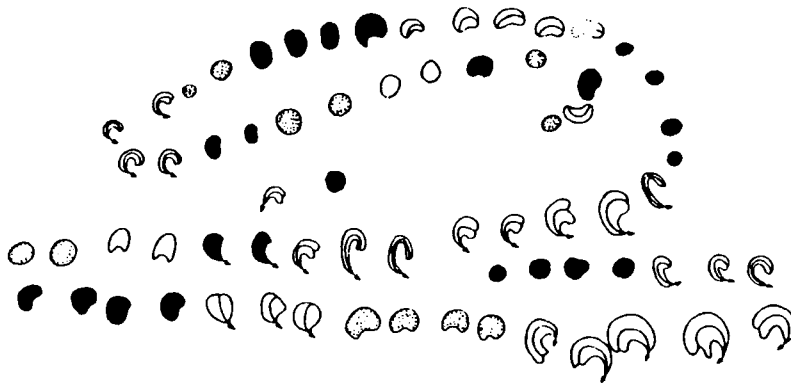
Parece ser que en un tiempo tan lejano como el año 30.000 a. C., el cazador de la era glacial de Europa occidental utilizaba ya un sistema de notación evolucionado, complejo y sofisticado, una tradición que parece haber tenido entonces miles de años. Parece que también lo utilizaban otros tipos de hombres modernos, como el hombre de Combe Capelle, de la cultura Gravetiense oriental checoslovaca y rusa, así como otros pueblos y subculturas en Italia y en España... La tradición parece haberse extendido tanto que nos asalta la pregunta de si podría remontarse al período del hombre de Neandertal... Estos hechos son tan nuevos e importantes... Suscitan profundas preguntas acerca de la inteligencia evolucionada y las habilidades cognitivas de la especie humana¹⁰.

Es posible que se desarrollase una habilidad para pensar de modo abstracto a partir del discernimiento de cuatro fases lunares, en vez de tres. A las tres fases visibles —la creciente, la llena y la menguante— se le añadió la cuarta fase, los tres días de oscuridad, cuando la luna no puede ser vista, sino sólo imaginada. La cuarta fase invisible debió de comprenderse como la dimensión invisible en la que la nueva vida se gesta, y desde la que la luna pasada renace como luna nueva. Cuando la fase de oscu-

ridad lunar se incluye como parte esencial del ciclo continuo de la luz, se hace necesaria la capacidad de mantener en la mente una imagen de lo que no es, de hecho, visible. Meandros y espirales (ver p. 43) constituyen la evidencia de un pensamiento abstracto y, más tarde, en la cerámica del Neolítico, las imágenes de una cruz de cuatro brazos representan las cuatro fases de la luna.

Cuanto observaban los pueblos del Paleolítico era definido por un ritmo estacional. Si miraban al cielo, veían las aves emigrar y retornar, entre ellas la grulla, el ganso, la garza y el cisne. Veían al salmón remontar la corriente en los grandes ríos en momentos determinados del año. Contemplaban las secuencias del brotar, florecer y dar fruto de los muchos y diferentes tipos de árboles, así como la caída de la hoja. Veían la gestación y el nacimiento, el crecimiento y la muerte de toda clase de animales en un ritmo previsible. Sus propias vidas seguían los mismos modelos rítmicos, como una estación sucede a otra. En verano seguían a los animales y sus vidas se centraban en la caza. En invierno, cuando los días eran más cortos y los fríos árticos dificultaban la caza, la vida se concentraba en torno a las cuevas, donde iban perfeccionando el arte de hacer herramientas. Había, pues, una estación para construir herramientas y otra para hacer uso de ellas; una para transformar pieles en ropa y mantas, y otra para matar a los animales que suministraban dichas pieles. En verano debían disfrutar del calor, más intenso, y de la expansión de la vida. En invierno, alrededor del fuego, probablemente se contaban las historias que nos han llegado en forma de mitos, leyendas y cuentos de hadas. Sus rituales estaban sintonizados con las estaciones y aseguraban la fertilidad de los animales, el éxito de la caza y la supervivencia al frío terrible del invierno. Las habilidades que desarrollaron observando las fases de la luna y el movimiento circular de las estrellas, las historias que contaban para acompañar estos rituales, todo ello expresa el instinto específicamente humano para establecer analogías entre los diferentes órdenes y dimensiones de la vida. Esta capacidad de pensamiento analógico debió de ser lo que les permitió percibir la relación entre el orden celeste, simbolizado por la luna, y el orden terrestre que veían a su alrededor.

La luna era indudablemente la imagen central de lo sagrado para estos pueblos primitivos; su ritmo dual, constante y cambiante, les proveyó de un punto de orientación desde el que medir diferencias, concebir patrones y establecer asociaciones. Su perpetuo regresar a los propios orígenes los impulsó a recomponer lo que en apariencia se había hecho pedazos. En todas las mitologías hasta la Edad del Hierro (c. 1250 a. C.) se percibía la luna, gran luz brillando en la oscuridad de la noche, como una de las imágenes supremas de la diosa, el poder unificador de la madre de todo. Ella era la medida de los ciclos temporales y de las conexiones e influencias celestes y terrestres. Gobernaba la fecundidad de la mujer, las aguas del mar y todas las fases de crecimiento y decrecimiento. Las estaciones se sucedían en secuencias, al igual que las fases de la luna. Constituía una imagen perdurable tanto de la regeneración en el tiempo como de la totalidad atemporal: lo que se perdía aparentemente con la luna menguante, se



18. Interpretación esquemática (a partir de un análisis microscópico) de las marcas talladas del refugio de roca de Blanchard que indican los trazos que estructuran la forma serpentina

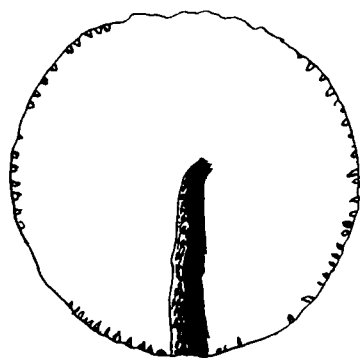
restablecía con la creciente. La dualidad, imaginada como la luna creciente y menguante, era contenida y trascendida en su totalidad. De forma análoga, por lo tanto, la vida y la muerte no tenían por qué ser percibidas como opuestos, sino que podían ser consideradas fases que se suceden la una a la otra en un ritmo sin fin. No resulta sorprendente, pues, que la mitología lunar precediese a la solar en muchas, si no en todas, partes del mundo.

En los fragmentos de hueso que han llegado hasta nosotros, las notaciones lunares tienen formas sinuosas; esto nos ayuda a comprender la antigua conexión entre la luna y la serpiente (figura 18). La luna moría y regresaba a la vida de nuevo; la serpiente mudaba la piel, pero permanecía viva. Posiblemente, la serpiente se había convertido ya en lo que siempre iba a ser para épocas posteriores: en una imagen de renacimiento y de transformación.

La diosa de la muerte y del renacimiento

Hace más de cien mil años, durante el período interglaciar Riss-Würm (186.000-75.000 a. C.), las sepulturas del hombre de Neandertal, que precedieron a las del *Homo sapiens sapiens*, en la Edad de Piedra, sugieren que la consciencia humana ya había desarrollado la capacidad para reconocer la muerte y otorgarle el rango de un misterio que requiere la realización de rituales en su honor. Se han encontrado cuerpos, algunos de 60.000 años de antigüedad, colocados en posición fetal, de cara al este —la dirección por la que salen la luna llena, la última luna creciente y el sol—, cubiertos de flores y salpicados con tinte de ocre rojo que imitaba, quizás, la renovación de la sangre y el bullir de la fuerza vital para la nueva vida¹¹.

Cuando el signo de la vulva aparece inciso en un disco lunar y se halla en una tum-

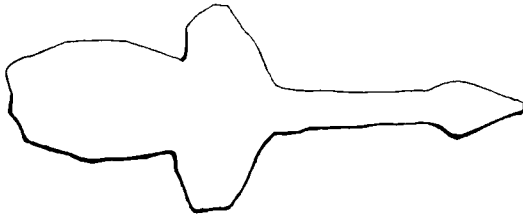
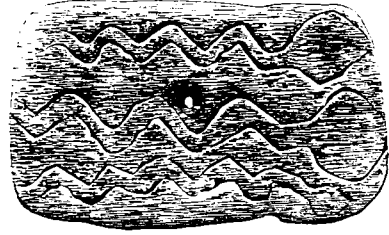
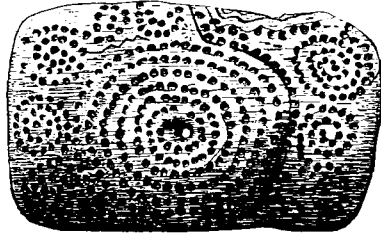


19. Disco lunar hecho de un diente de mamut (ampliado), (c. 20.000 a. C. Brno, República Checa)

ba (figura 19), es posible que exista una coincidencia de significados por la que la vulva que da la vida se convierte en el útero del renacimiento. ¿Simboliza también esta incisión el lapso de los tres días de oscuridad que transcurren entre la muerte de la vieja luna y su renacimiento como cuarto creciente del nuevo ciclo? Ciertamente, el modelo lunar sugiere que los seres humanos, cuando morían, se desvanecían como la luna del mundo de los vivientes, quizás para renacer en otro mundo, a lo mejor para regresar a éste. Aquí, la matriz de la diosa vuelve a tomar posesión de la vida que ha dado para que ésta pueda renacer de nuevo.

El lugar de enterramiento de Mal'ta, en Siberia, mencionado anteriormente (ver p. 31), es también interesante: muestra las figuras de la diosa colocadas en medio de muchas de las imágenes que la rodean siempre en tiempos muy posteriores: el pájaro y el pez, el meandro y la espiral, y los animales salvajes que le dieron el nombre de «diosa de los animales» o «señora de las bestias». Junto a las veinte diosas diminutas había una placa de marfil con el diseño de una espiral en una cara, y tres serpientes con cabezas semejantes a cobras grabadas en la otra (figuras 20 y 21). A su lado se encontraron un grupo de seis pájaros de marfil, cisnes o gansos, tallados en vuelo (figura 22) y un pez de marfil, con el diseño punteado de un laberinto o de un meandro grabado en uno de sus costados. También se halló el bastón de marfil de un chamán y los esqueletos de catorce animales sepultados ritualmente junto al cuerpo de un niño de cuatro años de edad, tumbado en posición fetal, de cara al este, para renacer con el sol. La ceremonia de sepultura del niño se nos manifiesta en la cueva profusamente coloreada de rojo y en la cuidadosa decoración del pequeño cuerpo: una corona de marfil de mamut alrededor de la frente, con brazaletes a juego y un collar de cuentas de marfil, de la que pende un colgante con forma de pájaro volando.

El lugar de enterramiento de Mal'ta, ocupado entre los años 16.000 y 13.000 a. C., es similar a los descubiertos en Rusia. Éste es, sin embargo, especialmente significativo porque, como afirma Campbell, era «el centro crucial de una secuencia cultural arcaica continua que se remonta, por un lado, hasta el refugio de roca auriñaciense de



20. (*arriba, izquierda*) Hebilla o placa con diseño en espiral (c. 16.000-13.000 a. C., 14 cm de longitud. Mal'ta, Siberia)

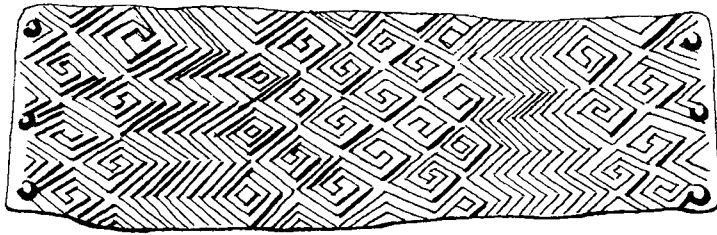
21. (*arriba, derecha*) Reverso de la placa, que muestra tres serpientes

22. (*abajo*) Ganso o cisne volando, tallado en marfil (c. 16.000-13.000 a. C. Mal'ta, Siberia)

Laussel, y, por otro, conecta con la danza del búfalo de los indios pies negros del siglo XIX d. C.»¹². En el Paleolítico existía un territorio intermedio entre Siberia y Alaska que los pueblos de la Edad de Piedra atravesaron para pasar a las Américas.

La espiral y el meandro

Al igual que el pasaje laberíntico a través de la cueva, la espiral y el meandro simbolizan la manera sagrada de acercarse a una dimensión invisible para los sentidos humanos. Se han encontrado grabadas en las estatuillas de diosas, así como sobre o alrededor de imágenes de animales talladas sobre cuerno, piedra o hueso, y también en las paredes de las cuevas. La espiral más antigua que se conoce es la que representa la figura 20, en la que una espiral formada por motas, realizada sobre marfil de mamut, se enrosca siete veces hacia un agujero central, o se desenrosca desde el mismo. El diseño de la espiral de siete vueltas tiene aspecto de haber sido realizado de forma deliberada, y el significado posible del número siete se incrementa; recuerda a las siete capas de muescas grabadas alrededor de la cabeza de la diosa de Willendorf. Por otro lado, alrededor del broche se enroscan serpientes, como olas. La arqueóloga Gertrude Levy, en su libro pionero *The Gate of Horn: A Study of the religious conceptions of the Stone Age, and their influence upon European thought*, escribe que las espirales son el motivo decorativo más frecuente hallado en las varas ceremoniales del Magdalenense, o *bâtons de com-*



23. Meandro inciso sobre un brazalete de marfil de mamut (c. 20.000 a. C. Mezin, oeste de Ucrania)

mandement, como Leroi-Gourhan las ha denominado¹³. La espiral se encuentra en los remolinos de agua, en las conchas marinas, en los intestinos, en la tela de araña y en las galaxias que giran en el espacio.

El agua y la serpiente están asociadas íntimamente a la espiral, como lo están al meandro y al laberinto. El laberinto se enrosca como una serpiente, o como el movimiento serpentino del agua a través del útero de la tierra, que es la cueva. El meandro más antiguo, conocido está tallado en un hueso que tiene 135.000 años de antigüedad, y proviene de Pech de l'Azé, en la Dordoña. Todo esto constituye una constelación perdurable de imágenes relacionadas con la figura de la diosa, pues simbolizan el intrincado sendero que conecta el mundo visible y el invisible, del tipo que las almas de los muertos habrían recorrido con el fin de volver a entrar en el útero de la madre.

Figuras de las diosas, imágenes de la luna, los cuernos en forma de luna creciente del bisonte y del toro, el pájaro, la serpiente, el pez y los animales salvajes, los galones del agua o de las alas de los pájaros, el meandro, laberintos y espirales... todos reaparecen en los mitos y en las imágenes de tiempos más tardíos, a menudo devolviendo claramente a la memoria sus orígenes más antiguos. Juntos dan cuenta de una cultura con una mitología ampliamente desarrollada que tejió todos estos elementos en largas historias perdidas hace siglos para nosotros, pero cuyas huellas pueden aún subsistir en las evoluciones fantásticas de las tramas de los cuentos de hadas. La supervivencia milagrosa de estas imágenes de la diosa madre a lo largo de 20.000 años es el testamento de una cultura sorprendentemente unitaria –o, en último extremo, de un nexo común de creencias–, mucho más duradera que las imágenes del dios padre que las sucedieron. Campbell lo resume de la siguiente manera:

Desde los Pirineos hasta el lago Baikal, ante nosotros están las pruebas de una mitología de la Edad de Piedra tardía, en la que resalta sobre las demás la figura única de la diosa desnuda... Ella era una patrona del nacimiento y de la fecundidad casi con seguridad. En esa Paleolítico ella fue de modo específico la diosa de la caza, pero también, aparentemente, de la vegetación... El enterramiento de Mal'ta sugiere que ella era también quien recibía a los muertos y liberaba sus almas a un nuevo nacimiento¹⁴.

Nuestros presupuestos sobre la naturaleza humana, en particular nuestras creencias sobre la capacidad humana para vivir en armonía con el resto de la naturaleza y formar un mundo pacífico, se relacionan de forma crucial con la cuestión de si realmente sabremos o no crear una manera mejor de ser. Si sostenemos que los seres humanos son y siempre han sido prioritariamente cazadores y guerreros, es más posible que pasemos por alto la evidencia de lo contrario y concluyamos que la agresividad guerrera es innata. No se ha encontrado prueba alguna de que los pueblos del Paleolítico combatieran entre sí¹⁵. Es conmovedor descubrir que nuestros antepasados paleolíticos tienen algo que enseñarnos, específicamente acerca de cómo hemos malinterpretado su arte, y por lo tanto sus vidas, forzándolos a ajustarse a una perspectiva que corresponde a la del siglo XX.

Es interesante el modo en que están relacionados los dos falsos conceptos. En primer lugar, las estatuillas de la diosa fueron clasificadas originariamente como arte erótico o pornográfico, una concepción que sería impensable si el principio femenino es reconocido como sagrado o, por decirlo de forma coloquial, si «dios» fuese madre tanto como padre, esto es, si nuestra imagen de la deidad contuviese las dos dimensiones, masculina y femenina. En segundo lugar, se asumió que las numerosas formas de palos y líneas grabadas en piedra y huesos y pintadas sobre las paredes de las cuevas eran armas para la caza, o signos masculinos, pero, tras un atento examen microscópico, quedó demostrado que eran plantas, hojas, ramas y árboles. De nuevo el descubrimiento se debe a Marshack, quien llamó la atención del mundo sobre las figuras de las diosas y del cálculo lunar, desviándose de la opinión predominante que veía esos dibujos como «objetos masculinos» y «signos puntiagudos». Significativamente, tanto la potencialidad simbólica de las figuras femeninas dando a luz como los millares de formas de la vida vegetal se han excluido durante los últimos 3.000 años de las categorías de lo sagrado. Como Riane Eisler ha observado en su importante libro, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, el arte paleolítico «habla a favor de tradiciones psíquicas que debemos comprender si es que hemos de saber no sólo qué fueron y qué son los humanos, sino también en qué pueden convertirse»¹⁶.

Los animales

La diferencia más llamativa entre la sensibilidad paleolítica y la contemporánea descansa en el temor pavoroso y en la reverencia que estos pueblos primitivos sentían hacia a los animales. En el comienzo de la tradición judía y cristiana, a los seres se les decía: «Sed fecundos y multiplicaos, y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves del cielo y en todo animal que reptá sobre la tierra» (Gn 1, 28). Semejante aislamiento de la tierra y del animal, pájaro o mundo marino, hubiese sido considerado sacrílego en el Paleolítico. Allí, los animales eran seres sagrados, maestros



24. Bisonte bramando, con piñas y plantas (cabeza de cierva en el reverso), (grabado realizado en un «cuchillo» o una «lima» de marfil de mamut, c. 10.000 a. C. Cueva de La Vache, Ariège, Francia)

de las leyes fundamentales a las que ambos, el humano y el animal, se sometían. En el arte de las cuevas el animal es el que reina, ser supremo, y se dibuja de modo exquisito y minucioso; está maravillosamente coloreado y vibra, lleno de vida. El padre Breuil, cuyo concienzudo trabajo de registro de estas imágenes ha servido para que muchas ellas hayan llegado hasta nosotros, describe la escena:

Cuando visitamos una cueva pintada, penetramos en un santuario donde han tenido lugar ceremonias sagradas durante miles de años, dirigidas sin duda por los grandes iniciados de la época, e introduciendo a novicios cuando eran llamados a recibir, a su vez, la necesaria instrucción fundamental para dirigir sus vidas¹⁷.

¿Cuál era la naturaleza del vínculo entre humanos y animales que hace de este arte algo tan conmovedor? Cuando más gruesas eran las capas de hielo y el suelo era tundra congelada, sólo la carne podía mantener la vida, por lo que las tribus paleolíticas tenían que cazar animales para sobrevivir. Los animales también les proveían de pieles y pelaje, que proporcionaban a los pueblos calor, refugio y vestiduras. Sus huesos, colmillos y cornamenta dieron a la gente el material necesario para construir herramientas y poder grabar o pintar sus imágenes sagradas, los instrumentos para poder calcular el paso del tiempo y hasta las agujas para coser sus ropas. Los huesos de los animales, sus dientes y garras se transformaron en collares y su grasa suministró aceite para los candiles. Los animales debieron de ser percibidos como la encarnación del poder divino, el don de la vida para la tribu. ¿Eran los animales vistos como los poderes generativos de la diosa que garantizaban la continuidad de la vida? Es posible que ya se considerasen expresiones diferentes de la realidad que todo lo abarca de la gran diosa madre, la cual se halla esculpida fuera de las cuevas que contenían en su interior, en sus paredes de aspecto uterino, imágenes de la desconcertante variedad de formas que ella había parido.

La identidad entre los animales y los animales humanos se quebró en algún momento a lo largo de los últimos tres millones de años cuando un nuevo tipo de pensamiento apartó a la humanidad del resto de la naturaleza. Pero en el arte de las cuevas

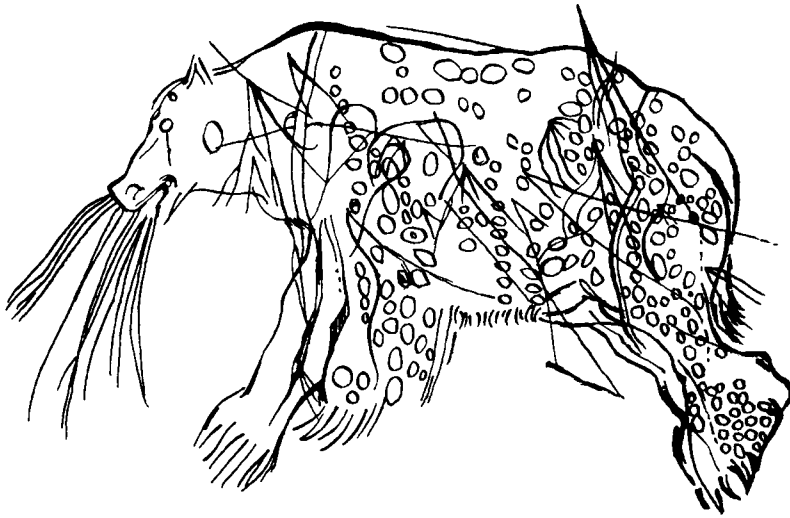
este vínculo antiguo fue rememorado y forjado de nuevo. A lo mejor, en los rituales celebrados en las cuevas, la gente experimentaba de nuevo la espontaneidad de la vida animal en ellos, que fue sacrificada con el nacimiento de la conciencia que reflexiona acerca de sí misma.

Los animales parecían vivir el momento sin ser conscientes aparentemente de un final, pero conocían el modo de armonizarse con las estaciones. Puesto que parecían responder a ritmos invisibles, también podían encarnar las almas de los antepasados tribales, de aquellos que vivían en «el tiempo onírico» de la eternidad. No existía evidencia escrita del pasado, por lo que únicamente la memoria humana podía proporcionar a la tribu el sentimiento de la continuidad. Mas la memoria tribal se revisa de continuo a medida que avanzan las generaciones, y los años, décadas y centurias pasados se comprimen en historias de los orígenes y se funden con el tiempo sagrado —lo que sucedió una vez, en otro tiempo— cuando se llevaron a cabo las proezas que dieron lugar al nacimiento del tiempo presente. Las historias transmitidas de generación en generación debieron de crear los orígenes de la tradición tribal. Contando y bailando las historias, al volver a representar el mito primordial, ponían en contacto el «tiempo onírico» del pasado inmemorial con un presente sacralizado.

En 1989 unos indios brasileños, cuyas naciones habían vivido en la jungla amazónica sin ser perturbadas durante muchos siglos, si no milenios, describieron su propia experiencia en términos muy similares: el gran jefe de la nación, que soñó el destino de los suyos en los orígenes, declaró entonces que había llegado el momento en que la tribu debía actuar para poner a salvo la selva y su hogar común. Ahora, como sus árboles y animales habían sido destruidos, los ancianos de la tribu no podían soñar más, y sin esos sueños la tribu perdería su camino. Talar la jungla y darles ganado para que paste sobre la hierba mutilada les proporcionaría únicamente «sueños de vaquero», no los sueños adecuados que guíen correctamente. Sólo sus propios animales, que, al igual que ellos mismos, pertenecen a la selva virgen, pueden darles sus «sueños». Como explicación los indios añadieron, en un lenguaje que el jefe Seattle habría comprendido, que los animales eran sus hermanos y los ríos sus venas; ellos fluían con su sangre; si se bloqueasen o se encerrasen en presas, se frenaría el flujo de la sangre en sus venas y entonces el corazón se pararía¹⁸.

La sensibilidad paleolítica no parece muy alejada de este entender. Es probable, por lo tanto, que los animales dibujados sobre las paredes de las cuevas hayan sido personajes de historias que se contaron una y otra vez desde el principio. De este modo, algunos animales podrían haberse transformado en animales totémicos esenciales para el sueño de la tribu; quizás incluso soñarían para la tribu como sus espíritus ancestrales y hablarían a los chamanes en trance, proporcionando al pueblo su sentido de unidad e identidad.

Al concluir el Auriñaciense (30.000-25.000 a. C.) habían desaparecido el mamut lanudo, el rinoceronte, el oso de las cavernas y el león de las cavernas, probablemente



25. Oso herido
(c. 16.000-12.000
a. C. Cueva Les
Trois Frères, Ariège,
Francia)

para convertirse en figuras de un pasado remoto en las leyendas del Paleolítico. Incluso en la actualidad ciertos animales «representan» a ciertas tribus o pueblos: el oso, a Rusia; el león, a Inglaterra; el águila, a América y Alemania. Los ositos de peluche aún celebran sus meriendas campestres en los bosques y los animales vuelven a asumir su naturaleza formidable de noche en los sueños.

En el santuario de Les Trois Frères hay entre 300 y 500 grabados de animales traslapados y superpuestos. En Lascaux existen 2.000 grabados y pinturas, algunos del año 30.000 a. C., aunque la mayoría pertenecen al Magdaleniense (15.000-10.000 a. C.). Es difícil percibir la inmensidad del lapso de tiempo en que fueron utilizados estos santuarios, dibujando los artistas posteriores sus propias imágenes sobre las que ya tenían miles de años de antigüedad. Esto nos lleva a preguntarnos por la causa y el modo en que perduró durante tanto tiempo esta «religión de las cavernas».

El animal del hemisferio norte más antiguo cazado para comer, y el más viejo a cuyos restos se les ha dado un significado ritual, es el oso. En ciertas cuevas que se encuentran en las cumbres de los Alpes suizos, se han hallado cráneos de osos, a 2.100 m por encima del nivel del mar, lo que significa que fueron colocados allí antes del inicio de la última era glacial —es decir, antes del año 75.000 a. C.— cuando las montañas se hicieron inaccesibles debido a los glaciares que las cubrieron. Los cráneos de oso están apilados en hondonadas formadas por planchas de piedra, reliquias de un ritual de sacrificio en el que, quizás, el alma del oso era enviada al otro mundo de mensajero, como la fuente de la vida, para que pidiese allí que se otorgase el derecho de poner fin a determinadas vidas durante la caza. En Les Trois Frères, la imagen tallada de un oso herido es fascinante (figura 25). Su cuerpo está cubierto de diminutos círculos. Dardos

y lanzas atraviesan sus ijadas y de su boca fluye sangre. Esta imagen habitualmente se entiende como parte de un ritual de caza donde se dibuja al oso con las heridas que se espera producirle con el fin de asegurar el éxito de la cacería: un ejemplo arcaico de satisfacción de un deseo mediante la magia. A esta idea se le añade otra que va más allá, la de que el dibujo es en sí un rito propiciatorio con el que se aplacaba la ira del animal y se concedía a la tribu atrapar a la bestia sin temer un castigo. El carácter completamente laico de este tipo de interpretaciones debería alertarnos de su impropiedad. Si, por otro lado, acabar con esa vida fuese comprendido como la ruptura del orden sagrado, entonces el grabado de la imagen sacrificial del oso serviría para un doble propósito: prepararía a la tribu para la monstruosidad de la matanza del animal, y al mismo tiempo pediría honorablemente al mismo que diese su consentimiento para ser matado. En esta última interpretación, el dibujo constituye un acto ético: rinde honor al vínculo entre el humano y el animal, así como al de ambos con la totalidad. En la primera interpretación, sin embargo, la pintura es sólo un recurso de supervivencia. Es importante no confundir los dos tipos de acción ni aplicar de nuevo nuestras propias simplificaciones a la interpretación de la historia, asumiendo que el sentimiento predominante hacia el oso era el interés propio.

Si nos imaginamos a nosotros mismos de regreso a un mundo en donde toda la vida está interrelacionada, sería un «delito de sangre» arrebatarse la vida a un «hermano» y, desde el momento en que los seres humanos y los animales constituyen parte de una misma unidad, ello ha de ser expiado mediante un ritual cuidadosamente efectuado. Cuando se mata a un animal, lo «Uno» es herido. Algunos cuentos de hadas narran la historia de un animal al que un héroe ha de matar, obedeciendo al mandato del propio animal. Él lo mata con pena y, para su asombro, el animal se transforma en un hermano desaparecido tiempo atrás, o en un príncipe apresado en una forma animal a causa de un encantamiento. Podría ser que esto fuese una antigua historia paleolítica donde la bestia a la que se le ofrecen los ritos debidos renace como ser humano y ocupa de nuevo su lugar junto a su hermano. La relación entre el hombre cazador y el animal cazado no es simple, ciertamente, puesto que, de las muchas figuras humanas halladas con animales en el arte del Paleolítico superior, ninguna lleva armas, a pesar de que muchas visten algún tipo de ropaje ceremonial o llevan objetos simbólicos, ya sea cubiertos con pieles de animales o desnudos.

En las cuevas de los Pirineos descubiertas hasta ahora, hay sólo treinta grabados o pinturas de un león o de una leona —una proporción diminuta en relación con el bisonte o el caballo—, y de éstas, cuatro se hallan en Les Trois Frères y una, grabada en un fragmento de costilla, pertenece a la cueva de La Vache, en Ariège. A la leona de Les Trois Frères (figura 26) se le ha dado el lugar de mayor importancia; está colocada de frente a quien se acerque al santuario más profundo de la cueva. En tanto que animal más feroz y «rey y reina de las bestias», el león, como guardián, debió de inducir más respeto que ningún otro. En contraste con los otros animales, la leona no está ta-



26. Leona (c. 25.000-12.000
a. C. Cueva de Les Trois
Frères, Ariège, Francia)

llada de perfil sino de frente. Sus penetrantes ojos parecen estar retando a quien se disponga a entrar en la cueva sagrada, como si custodiase los misterios contra los no iniciados. En tiempos posteriores, los leones son los guardianes de los templos por todo el mundo y en todas partes se concibe a la diosa sentada sobre un trono de leones, desde en la Anatolia del séptimo milenio a. C., hasta en la Europa del segundo milenio d. C., en la figura de la virgen María (ver capítulo 14, figura 21).

Un tercio de todos los animales de la cueva son caballos; más de 600 pinturas en total. Bisontes, uros, toros y bueyes salvajes constituyen cerca de otro tercio. En torno a un décimo del total de los animales son venados o ciervas. De modo extraño, los renos, que fueron cazados junto al mamut lanudo y cuyos huesos han sido encontrados profusamente en Lascaux, apenas aparecen en las pinturas. Ello hace que nos preguntemos la razón por la que el caballo, el bisonte, los toros (o uros) se representaban más que cualquier otro animal. Por supuesto, debieron haber permanecido cerca de los humanos y fueron esenciales para la supervivencia de éstos, mas también debieron poseer un carácter mítico. Son todos animales poderosos y de gran fertilidad, y los cuernos del bisonte y del toro, con la forma de la curva de la luna creciente, puede que simbolizaran las fuerzas regeneradoras de la vida, que más tarde tomarían una forma masculina como toro o como dios. Es posible que el mito de la Edad del Bronce que relacionó el toro con la muerte y la resurrección cíclica de la fuerza vital a través de la luna se originase en esta época, 15.000 años antes, y que primero hubiese adoptado la imagen de la diosa que sujeta en la mano un cuerno de bisonte, como aparece en Laussel. Este mito fundamental se tratará en el capítulo 4.

Al caballo es posible que se le haya otorgado un significado sagrado similar (figura 28). Muchos cuentos de hadas narran la historia del caballo como voz que guía, con-

27. Cabeza de un gran toro salvaje negro (c. 15.000-12.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia)
 28. Yegua con plantas o ramas (c. 15.000-12.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia)



duciendo al héroe o a la heroína a través de las pruebas y peligros de la búsqueda, como en la historia escocesa de Conneda, o en la de Fallada y la Pastora de gansos. En algunas zonas del mundo el caballo es el guía de las almas de los muertos y también transporta al chamán en el vuelo extático del alma hacia regiones prohibidas¹⁹. La yegua aparece casi siempre preñada en las pinturas de las cuevas, en ocasiones junto a una rama o planta; esto sugiere que cumplía una función simbólica en los rituales de fertilidad estacionales y de renovación de la fuerza vital.

El talento de los artistas paleolíticos era tal que a veces podían «ver» la forma de un animal en una protuberancia natural de la pared de la cueva, y «sacarla» esculpiendo los

ojos o situando los cuernos o cornamenta para completar la forma dada por la naturaleza misma. Hay muy pocos pájaros o peces en relación con otros animales, y ningún reptil. Pero todos ellos aparecen exquisitamente grabados en las varas chamánicas, cayados o *bâtons de commandement*, cuyo uso preciso nos es todavía desconocido. Poseen un agujero redondo en un extremo, en ocasiones en el lugar del ojo del animal o del pájaro.

El chamán

Mircea Eliade, el gran historiador de las religiones, escribió en su libro *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*: «Es imposible imaginar un tiempo en que el hombre no tuviera sueños y ensoñaciones, o no entrase en «trance»; la pérdida de la consciencia se interpretaba como el viaje de las almas al más allá»²⁰. A través de sus vuelos en trance, los chamanes visitaban una dimensión inaccesible para la consciencia tribal ordinaria; creían que el mundo vivo visible reposaba sobre el mundo invisible. Su tarea consistía en dar un significado infinitamente más profundo al ciclo humano de crecimiento, florecimiento y decadencia. Es posible que transmitiesen la creencia de que el animal aún vivía en los más antiguos y profundos recuerdos humanos, de modo que podía continuar transmitiendo su sabiduría en el ritual sagrado. Los pueblos del Paleolítico, que vivían entre animales, sabrían, como saben los bosquimanos, que los animales tenían poderes superiores²¹. Ellos podían encontrar su camino en la oscuridad; sabían reconocer el peligro; tenían una inmensa fuerza, patas veloces y una inexplicable percepción visual y auditiva. Los dones de los chamanes eran como los de los animales: ellos también podían «ver en la oscuridad»; esto es, podían ver con mayor alcance y mejor, más intensamente que la mayoría de la tribu.

Campbell, en *The Way of the Animal Powers*, cita este párrafo transmitido por un indio pani:

Cuando un hombre buscaba saber cómo debía vivir, se iba a vivir en soledad y lloraba hasta que la visión de algún animal le traía sabiduría. Era Tirawa, en verdad, quien le enviaba su mensaje a través del animal. Nunca hablaba al hombre mismo, sino que daba sus órdenes a la bestia o al pájaro, y éste iba a algún hombre elegido y le enseñaba cosas sagradas. De esta forma fueron las canciones sagradas y los bailes ceremoniales otorgados a los pani a través de los animales²².

Por encima de la multitud bulliciosa de animales en Les Trois Frères, destaca la figura alargada y sobrecogedora de lo que se denomina normalmente «el hechicero» o «maestro animal» (figura 29), de la que dejó constancia, como hizo con todos los animales del santuario, el padre Breuil. Mide 76 cm de altura y 38 cm de ancho, y es la



29. «Animal de poder» bailando (cueva de Les Trois Frères, Ariège, Francia)

única pieza de toda la cámara que ha sido pintada —con pintura negra— de modo que sobresale especialmente entre las demás. Podría tratarse del animal de poder, que está allí para transmitir a la tribu enseñanzas acerca del mundo animal, y que constituye el origen de la figura que más tarde se convertiría en «señor de las bestias». Sólo sus pies danzantes son claramente humanos. El cuadro en su conjunto confunde por la sensación que producen lo humano y lo animal; no sabemos si se trata de un animal con pies humanos, o de un humano vestido de animal. Tiene los ojos grandes y redondos de un león o de un búho, cuernos y orejas de venado, y las dos patas delanteras alzadas de león o de oso. Posee genitales de felino y rabo de caballo o de lobo. La «barba» suelta es en sí misma como la melena de un león, y parece humana sólo por la mirada numinosa de los ojos que la enmarcan, pues lo más llamativo de este magnífico ser, parecido a un dios, es su expresión, que parece fijarse en ti y en el más allá, como si nos invitase a adentrarnos en una dimensión insondable. ¿Es el ancestro animal, el alma de

la tribu o la encarnación de nuestra propia humanidad animal? Sus pies están posados firmemente sobre el suelo, posibilitando la postura erguida, una de las características que nos distingue de forma definitiva de los animales. Aunque parece estar bailando, su cara se halla fija, como si nos pidiese que penetrásemos el sentido de su misterio; ¿quizás la paradoja que supone ser humanos y animales al mismo tiempo?

El baile sagrado era otra manera de evocar el alma animal de la humanidad. La huella de pies formando un círculo ha sido descubierta en las cuevas de Tuc d'Audoubert y de Montespan en el sudoeste francés. Hombres y mujeres vestidos con pieles de animales pudieron haber bailado aquí los rituales de caza y fertilidad centrados en determinados animales, como el oso, el caballo y el bisonte (figura 30). El estudio de las culturas supervivientes de la Edad de Piedra ha mostrado lo vital que es el mantenimiento de una relación viva entre las costumbres humanas y los poderes invisibles de la vida encarnados en los animales. La danza del laberinto cretense, que evoca el misterio de la muerte y del renacimiento, el baile griego de los coribantes (bailarines rituales) al nacer el dios, el baile del oso de los indios siux y la danza de la mantis de los bosquimanos, todas ellas y muchas otras apuntan a la transmisión desde un pasado remoto de la tradición del baile sagrado que traía consigo la renovación de la vida. Los tamborileos de los pies humanos en períodos posteriores eran parte de un ritual de fertilidad y los bailarines enmascarados constituían un medio deliberado de aproximarse a las capas más profundas de la psique, donde tenía lugar la reunión estática de la naturaleza humana y la animal.

Cuando se entra en la gran rotonda de Lascaux, se halla a primera vista la figura de un animal con grandes óvalos y arcos dibujados en su costado y dos cuernos rectos, cuya longitud es igual a la mitad de su cuerpo (figura 31). Ha sido denominado «bestia hechicera» y «el doble unicornio», como para expresar la incredulidad propia del siglo XX ante la posibilidad de que tal animal haya existido en cualquier lugar, excepto en la imaginación humana. Su vientre preñado cuelga hasta el suelo, aunque todo el peso del cuerpo oscila en un movimiento que va hacia arriba y hacia fuera, gracias al efecto que provocan los cuernos desplegados y mediante la colocación en línea paralela del vientre y de la cornamenta. Esto crea una asociación inequívoca entre la vida visible y nueva que se halla dentro del cuerpo y la «vida» invisible y nueva que se halla más allá de la última punta de los cuernos. ¿Son estos cuernos entonces la imagen de una visión que es proyectada? ¿Está el animal señalando el camino hacia los vuelos chamánicos que tienen lugar en zonas más profundas de la cueva donde se provoca el nacimiento, de forma simbólica, de una nueva visión?

En la parte más secreta de la misma cueva en Lascaux, en el fondo de un pozo de 5 m, yace un hombre con cabeza y manos de pájaro, podría tratarse de un chamán en trance, volando como un ave, como hacen otros chamanes de tiempos posteriores y mejor documentados. Se han ofrecido numerosas interpretaciones diferentes de la extraña configuración de hombre, pájaro, bisonte y rinoceronte de Lascaux (figura 32),



30. Chamanes bailando (c. 14.000 a. C. Cueva de Les Trois Frères, Ariège, Francia)
31. (abajo) Animal con cuernos prolongados (c. 15.000-12.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia)



donde la detallada interrelación de las figuras sugiere que se estaba contando una historia concreta. El hombre pájaro yace estirado en el suelo con el pene erecto, una mano de ave señalando al bisonte a su izquierda y la otra al pájaro a su derecha, que se halla debajo, posado en lo alto de un cayado o de un palo. El enorme búfalo está herido



32. Escena de chamán, pájaro, bisonte y rinoceronte (c. 15.000-12.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia)

mortalmente, con sus entrañas cayendo al suelo en cascada; bajo su cola erguida, una lanza, el arma que lo hirió, abarca todo su cuerpo, desde el ano hasta el vientre, como si hubiese atravesado el cuerpo y hubiera sido lanzada desde algún lugar o por alguna persona que no figura en la imagen. La punta de la lanza apunta hacia el cayado ceremonial, que está en el suelo, del hombre pájaro. En el extremo izquierdo, un rinoceronte, que no está colocado de frente a la escena, eleva su cola hacia arriba; bajo la misma aparecen seis puntos negros, que sugieren una excreción reciente.

Si somos capaces de percibir qué provocan las líneas del dibujo a los ojos de quien lo contempla, caemos en la cuenta de que, sea cual sea la perspectiva desde la que nos adentramos en la imagen, nos vemos arrastrados en un proceso circular que une entre sí al bisonte, al pájaro y al hombre pájaro en un significado único. El ave en lo alto del largo palo o bastón ocupa la parte central del dibujo, que mide 2 m de largo. El pájaro conduce directamente a la mano ave del hombre dibujado sobre él; la mano, a su vez, lleva a la cabeza ave del hombre, sugiriendo que el hombre, al morir el bisonte, ha asumido el espíritu del pájaro que sobrevuela largas distancias hacia regiones desconocidas; se trata del ropaje metafórico de los chamanes de todos los tiempos.

Los bosquimanos describen en términos similares un ritual chamánico donde el animal dotado de poder es un alce:

El cuerpo da la sensación de estar estirado, alargado. El espíritu se eleva fuera de la cabeza hacia el mundo sobrenatural. Aquí el espíritu del chamán adquiere su fuerza de las criaturas poderosas. Se siente él mismo transformado en un animal. La fuente de su poder es el alce. A me-

dida que el moribundo alce libera su potencia, el chamán la absorbe y se adentra en el trance. El alce que se está muriendo es una metáfora del chamán «moribundo» que está empezando a ser como un alce. El alce es la fuente del poder del hombre y el chamán usa este poder para entrar en trance²³.

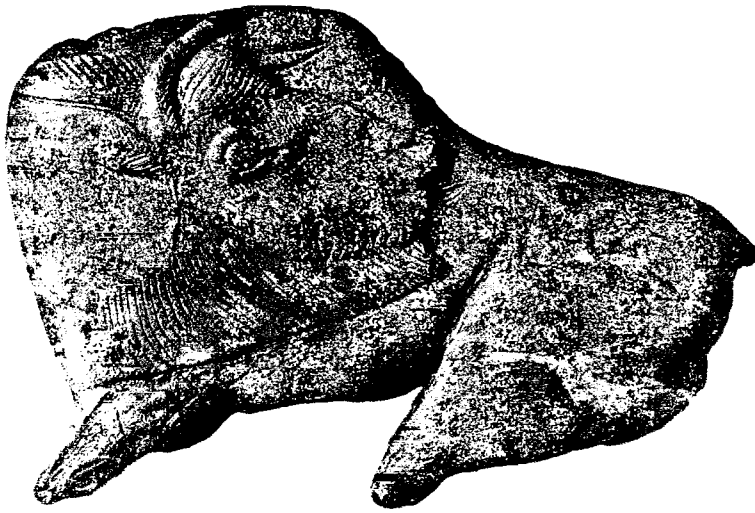
Los paralelismos entre el relato de los bosquimanos y el drama de la pintura paleolítica son muy llamativos, sobre todo en tanto que la muerte del bisonte y el «vuelo» del hombre están obviamente relacionados. La aparición del bisonte como el animal de poder que otorga la visión recuerda el cuerno de bisonte de la diosa de Laussel y el bisonte que se encuentra bajo las tres diosas en Angles-sur-l'Anglin; esto sugiere que la mitología lunar de transformación era un mito bien conocido; quizás incluso fuese una leyenda fundacional de la vida de las cuevas. En Niaux, en los Pirineos, cerca del año 12.000 a. C., se pintó un toro en el suelo de una cueva, con una gran luna creciente sobre los genitales y tres «huevos» redondos de tamaño creciente —en alusión a las fases del crecimiento lunar hasta que se alcanza la luna llena— moviéndose hacia su cabeza, que representaba un ritual de renacimiento²⁴.

¿Adónde, entonces, viaja este chamán y qué visión debemos entender que experimenta, allí tumbado, arrebatado y erecto? La posición de la mano del chamán apunta al espacio que hay entre los cuernos del bisonte, que gira su cabeza aparentemente para alcanzar a ver su herida, cuya gravedad es tal que precipitará su muerte. ¿Es posible que el chamán —curiosamente la única figura humana de toda la cueva— haya entrado en contacto con el alma del bisonte en el momento de su muerte para aprender del animal el misterio de la muerte y del renacimiento? Se da tal preeminencia a los excrementos del rinoceronte que están justo frente al pájaro como para sugerir que, incluso en el acto de abandonar, en apariencia, el ciclo de la vida, los excrementos aún contienen las semillas de los frutos o granos que iniciarán un nuevo ciclo.

El libro de Eliade sobre el chamanismo y los ritos de iniciación arroja mucha luz sobre el chamanismo del Paleolítico, en parte porque hoy día en Siberia se han preservado muchos rituales y mucha sabiduría popular chamánica. En esa región, el paso de 10.000 años no parece haber modificado casi en absoluto las creencias que datan de 20.000 años atrás. El autor destaca que tanto los chamanes siberianos como los esquimales y norteamericanos «vuelan».

Dos patrones mitológicos han contribuido a proporcionar al simbolismo del vuelo mágico su estructura actual: la idea de que las aves guían al alma a través del reino de los muertos y la imagen del alma en forma de pájaro. Esto podría añadir un nuevo significado a los seis pájaros volando de la escena de entierro en Mal'ta. Añade Eliade que «el pájaro posado en un palo es un símbolo frecuente en los círculos chamánicos. Se encuentra... en las tumbas de los chamanes de Yakut»²⁵.

El pasaje de una dimensión a otra diferente, o entre los mundos de la vida y de la muerte, es peligroso; así lo demuestran los senderos que conducen a los santuarios de



33. Escultura de bisonte del Magdaleniense (c. 12.000 a. C., 10 cm de longitud. Cueva de La Madeleine, sudoeste de Francia)

las cuevas. En el ritual chamánico el vuelo extático se suele simbolizar mediante un puente, o una escala, o con una espiral, y para poder realizarlo es necesaria una preparación, una esmerada iniciación. Resulta interesante que en Lascaux, en la misma cavidad donde el chamán yace en trance, se han encontrado los restos fosilizados de una sogá:

Al pasar extáticamente el puente «peligroso» que une los dos mundos, y que sólo los muertos pueden afrontar, el chamán demuestra, por una parte, que es «espíritu», que ya no es un ser humano, y trata, por otra parte, de restaurar la comunicación que existía *in illo tempore* entre este mundo y el Cielo²⁶.

Sin el arte no existiría ningún modo de imaginar el pasado. La que fue alguna vez la actitud generalmente asumida hacia nuestros más antiguos antepasados, la de «mirar de soslayo por encima del hombro hacia el terror primitivo»²⁷, ha tenido que ser completamente revisada a la luz de las magníficas pinturas sobre las paredes de las cuevas, que pocos podrían hoy realizar. Nuestra visión de la historia, y cualquier asunción de una idea puramente lineal del curso evolutivo de la naturaleza humana, se ha complicado enormemente con el descubrimiento de que los pueblos del Paleolítico eran unos artistas espléndidos, aparte de cazadores y recolectores «primitivos».

El artista y el chamán eran probablemente la misma persona, como han reclamado los artistas desde siempre con insistencia. A través de su poder mágico para recrear al animal en las paredes de las cuevas templo, ellos –los artistas chamanes– conectaban a la tribu con la fuente de vida que animaba tanto al hombre como al animal, transformándose ellos

mismos en vehículos de esa fuente, creadores de la forma viviente como la fuente misma. Leroi-Gourhan, que ha dedicado su vida a comprender el simbolismo del arte de las cuevas, dice de Lascaux: «Tras esta decoración podemos percibir hasta qué punto toda la comunidad estaba involucrada; mantenía a unos cuantos artistas de gran talento durante las largas semanas que pasaban preparando el andamiaje, el material que utilizaban como pintura y la iluminación»²⁸.

Mitología paleolítica

A partir de una consideración del arte paleolítico, la primera pregunta que surge es la siguiente: ¿por qué a la diosa madre sólo se la esculpía, y no se la pintaba, en las paredes de la cueva? ¿Cuál era su relación con los animales que habían sido pintados, pero no esculpidos? Una inferencia de este hecho evidente es que había dos tipos fundamentales de visión en la cultura de la Edad de Piedra. Una de ellas se expresa en piedra, hueso y marfil de mamut —los elementos perdurables en los que las esculturas de la diosa madre fueron talladas, tanto cinceladas en la misma estructura de la cueva de roca, como modeladas en pequeñas estatuas en los lugares de enterramiento. La otra se expresa mediante la pintura en las paredes interiores de las cuevas, donde reviven los animales, donde se dramatizaba el ritual de la caza y se reflexionaba sobre el mismo, y donde los chamanes humanos y animales ofrecen los ritos de iniciación.

¿Podemos deducir de esto que originalmente no había uno, sino dos mitos básicos: el de la diosa y el del cazador? Las figuras gestantes de las esculturas hacen pensar que el mito de la diosa madre tenía que ver con la idea de fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida en todos sus aspectos, y por lo tanto con la de transformación y renacimiento. Por contraste, el mito del cazador estaba relacionado sobre todo con el drama de la supervivencia; la acción de matar como un acto ritual llevado a cabo para vivir. La primera historia se centra en la diosa como la imagen eterna del todo; la segunda, en la humanidad que, en tanto que cazadora, ha de quebrar de continuo esta unidad para poder vivir la vida cotidiana de la temporalidad. Estas dos historias, ambas parte esencial de la experiencia humana, tienden a escindirse como reacción ante dos instintos humanos aparentemente diferentes: el instinto que impulsa a establecer relaciones y significados, y el instinto de supervivencia. Parecen, entonces, contar historias diferentes e incluso mutuamente excluyentes. En una, la vida y la muerte se reconocen como fases de un proceso eterno; en la otra, la muerte del animal y del ser humano pierde su relación con el todo y deja de ser sagrada, es decir, la muerte adquiere un carácter final, y nuestra experiencia de la vida se hace trágica.

En la historia de la diosa madre, el cazador humano y los animales cazados están ambos contenidos en una visión. Hay una continuidad de asociación en la que los dos, cazador y cazado, participan, con lo que el mito del cazador se incluye, en última ins-

tancia, en el mito de la diosa junto con todos los demás aspectos de la vida que forman parte del todo. Éste es el simbolismo de las pinturas del interior de la cueva experimentada como el útero de la diosa. Pero, desde el interior de la historia del cazador —que versa sobre la vida mortal en el tiempo—, puede llegar a olvidarse que sus cimientos están en el mito de la diosa. En el mito del cazador, animales y seres humanos compiten por la supervivencia y la vida del uno implica a menudo la muerte del otro. Las dos historias se ven entonces como opuestas. Cuando esto ocurre, la conexión con la dimensión invisible de la que provienen tanto la vida como la muerte, y que santifica a ambas, se pierde. El mito de la diosa contiene el mito del cazador, pero este último no puede contener al primero.

La presencia del chamán en la cueva indica que los pueblos del Paleolítico sabían lo vital que era para el bienestar de la tribu no olvidar la relación esencial entre estas dos historias y, quizá también, el continuar explorando los diversos modos en que puede entenderse su relación. Los chamanes mediaban entre dos mundos de experiencia humana y sus vuelos a la oscuridad tenían lugar necesariamente en la zona más secreta de la cueva, donde los límites ordinarios de la percepción podían ser más fácilmente trascendidos. Allí eran capaces de recordar, o «re-membrar», la relación fundamental entre estos dos mitos y de rendir honor a la necesidad esencial de asociar la caza con una visión más profunda del todo. Semejante interpretación puede ayudar a explicar la gran importancia de los rituales de caza, incluso en ciertas tribus de hoy en día.

De este modo, el mito de la diosa expresaba lo que podríamos llamar la visión moral de la era. Se mantuvo durante miles y miles de años, y adquirió consistencia en el Neolítico al incluir tanto la regulación de la vida vegetal y animal como los ciclos estacionales de la luna y el sol, del mes y del año. Pero a mediados de la Edad del Bronce (c. 2000 a. C.), con las continuas invasiones de las tribus guerreras nómadas provenientes de los antiguos terrenos de caza de las estepas del Paleolítico, el mito de la diosa perdió su lugar central en el sentimiento moral de la humanidad y se debilitó la conexión vital entre el mito del cazador y el mito de la diosa; a menudo dio la sensación de perderse. La vida temporal se separó de la visión de eternidad, como la parte que se desgaja del todo.

Durante la Edad del Bronce, el antiguo mito del cazador creció hasta convertirse en el mito del héroe guerrero; llegó a ocultar con su sombra al mito de la diosa, que gradualmente se relegó a la psique inconsciente de la humanidad. Aún así podemos hallar el perdido mito primordial diseminado por las imágenes simbólicas, los mitos y las fábulas de cada civilización, con frecuencia no reconocido, sus distintas manifestaciones a menudo desconectadas entre sí, pero siempre presente. La diosa, y la visión de la totalidad que encarna su imagen, no se ha perdido, sino que ha quedado ocultada por las reivindicaciones apremiantes de la otra historia, la del mito del cazador y su necesidad de sobrevivir.

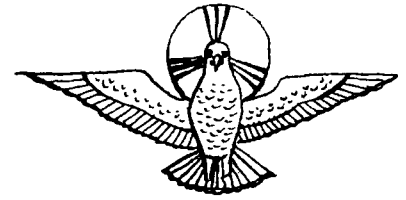
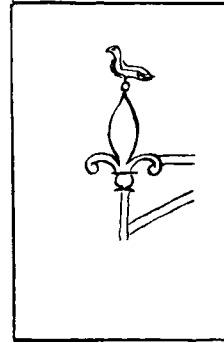
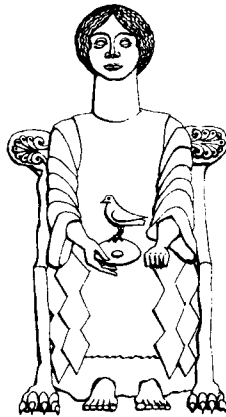
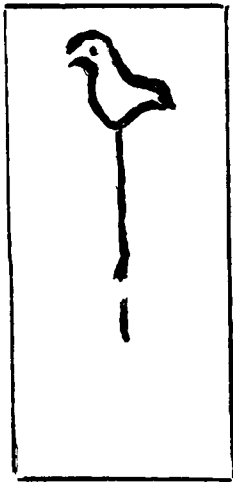
Podemos, entonces, recuperar aún el mito perdido de la diosa a través de sus imá-

genes. Dondequiera que encontremos la cueva, la luna, la piedra, la serpiente, el ave o el pez; la espiral, el meandro y el laberinto; los animales salvajes —el león, toro, bisonte, ciervo, cabra y caballo—; los rituales que tratan de la fertilidad de la tierra, de los animales y de los seres humanos, y el viaje del alma a otra dimensión, estamos en presencia de la imágenes que antaño representaron el mito original. Existen como testimonio vivo en la psique humana de su visión de la unidad de la vida, originalmente imaginada como la diosa madre que da a luz las formas de vida que son ella misma. Pues la psique, como escribe Jung, «no es de hoy»:

Su edad cuenta muchos millones de años. Pero la conciencia individual es sólo la inflorescencia y fructificación estacional que nace del perenne rizoma subterráneo, y esa inflorescencia y fructificación se encuentra en el mejor acorde con la verdad cuando incorpora a su cálculo la existencia del rizoma, pues la red de raíces es la madre de todo²⁹.

Las imágenes religiosas formales de nuestro tiempo son preeminentemente las del dios padre que creó el cielo y la tierra mediante su palabra, de modo tal que está más allá de su creación, no dentro de ella. Estamos habituados a una tradición mitológica en la que la naturaleza, la tierra, los animales, mares, ríos, pájaros y montañas no son sagrados. Este mito se analizará en los capítulos 7 y 10, por lo que en este punto sólo podemos llamar la atención sobre el hecho de que esta perspectiva vital sólo es «la flor y el fruto de una estación». La visión de la unidad y del carácter sagrado de la vida ha vivido en las raíces de la psique humana durante un inestimable número de años; durante más tiempo que este añadido tardío al pensamiento religioso, que parece inevitable sólo porque no hemos experimentado otra cosa, según las imágenes míticas oficiales de nuestro tiempo. La doctrina cristiana ha desechado, tachándolo de animismo, durante largo tiempo el sentimiento de las gentes para quienes la naturaleza está verdaderamente viva —por lo que no puede aprender de ellas— y asimismo pasa por alto en gran medida los descubrimientos contemporáneos de la psicología arquetípica, que nos enseñan que el conocimiento de toda la raza humana está almacenado en la psique, como el rizoma, por lo que es potencialmente accesible para cada uno de nosotros. El significado de este simbolismo arcaico está siendo sólo ahora reconocido, a medida que la psicología profunda explora las raíces de la consciencia en el «útero de la madre», el alma humana.

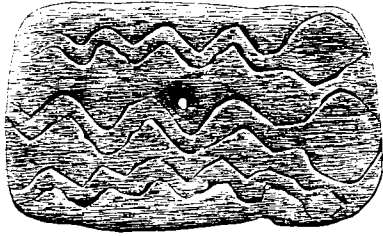
No deberíamos asumir que el orden moral Paleolítico murió con el Paleolítico. Aunque estamos habituados a pensar el pasado histórico como algo ya acabado y, por así decirlo, superado a medida que la especie avanza hacia su futuro, las investigaciones sobre el inconsciente llevadas a cabo este siglo podrían ofrecer otra manera de ver el fenómeno de la «memoria» y del «pasado». Jung propuso la idea de que los seres humanos no sólo tienen un inconsciente personal exclusivo para cada individuo, sino también lo que denomina un «inconsciente colectivo», una mente inconsciente here-



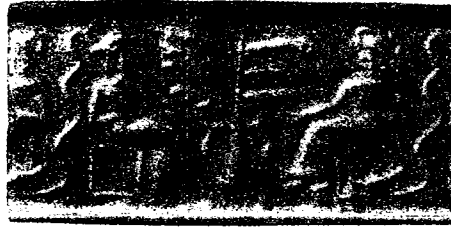
34. Detalle de pájaro del báculo de un chamán (c. 15.000-12.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia)
35. Perséfone con paloma (c. 450 a. C. Locri, Italia)
36. Detalle de un pájaro sobre el cetro de María (siglo XII)
37. Paloma de la Anunciación (dibujo de un detalle de *El cordero místico*, del retablo de Gante, Hubert y Jan Van Eyck, 1432)

dada por cada miembro de la raza humana, junto con todas las otras características físicas, mentales y espirituales en virtud de las cuales nos proclamamos humanos. De esta idea se deduce que una experiencia de la especie nunca se pierde, sino que se transmite a miembros futuros de la humanidad, al igual que los procesos instintivos y aprendidos más básicos. La consecuencia lógica es que, en cualquier tiempo particular, la experiencia de las generaciones más arcaicas, así como, en efecto, toda la historia de la humanidad, está de alguna manera siempre viva en la psique, como parte del ser humano. Es ésta una asunción del mismo tipo que la que Laurens van der Post hace cuando nos pide que busquemos al bosquimano que hay en nosotros mismos³⁰.

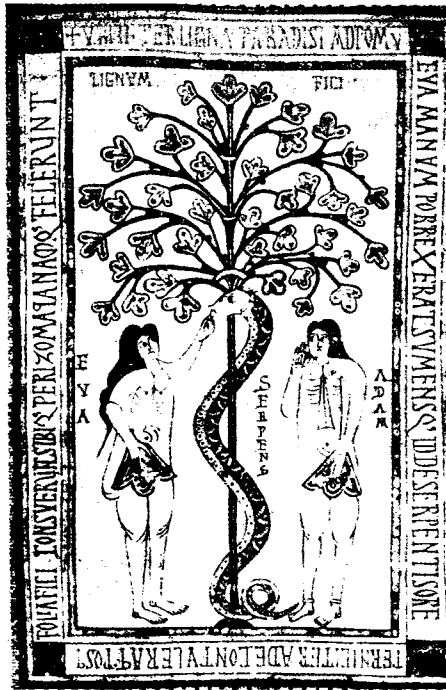
Podríamos imaginar una analogía geológica para el inconsciente colectivo en que la capa más antigua de la psique consistiese en los millones de años de vida animal instintiva. Tras ella, la primera y más antigua capa cultural sería la de la experiencia paleolítica, seguida de la capa correspondiente al Neolítico, seguida de la de la Edad del Bronce, y así a través de las eras hasta el presente; la capa superficial del siglo XX sería aún accesible a lo que llamamos memoria «viva»³¹. Jung sugiere con una metáfora diferente que la totalidad de esta conciencia humana podría ser descrita como:



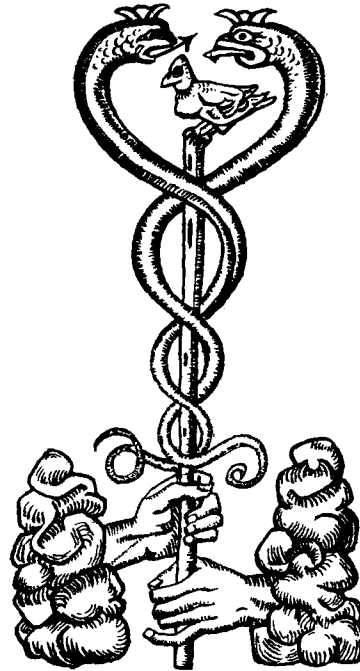
38. Serpientes en una placa
(c. 16.000-13.000 a. C. Mal'ta,
Siberia)



39. Diosa y dios con cuernos,
junto a un árbol y una serpiente
(sello cilíndrico sumerio, c. 2500
a. C.)



40. Adán, Eva y la Serpiente
(grabado español en madera, 976)



41. Caduceo (grabado suizo
en madera, 1615)

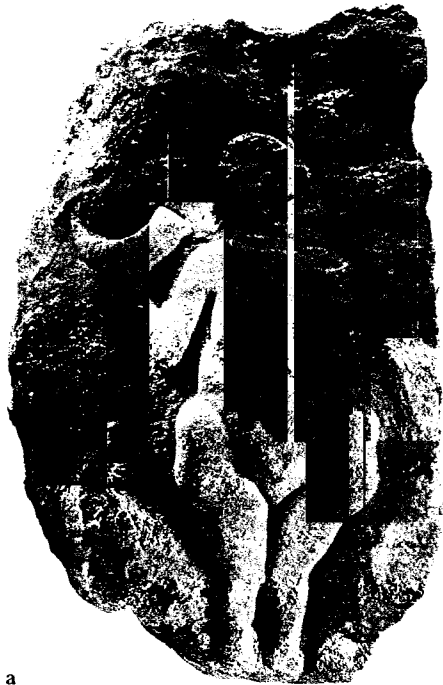
un ser humano colectivo, más allá de la singularidad sexual, más allá de la juventud y la vejez, del nacimiento y la muerte, y dispondría de una experiencia humana poco menos que inmortal de uno a dos millones de años. El presente significaría para él lo mismo que un año cualquiera del siglo XX antes de Jesucristo, tendría sueños seculares y, gracias a su incalculable experiencia, sería un pronosticador incomparable. Porque habría vivido incontables veces la vida del individuo, de las familias, de las tribus y de los pueblos, y poseería como algo intrínseco el ritmo del nacimiento, del desarrollo y de la muerte³².

De ser esto cierto, o válido como metáfora, no es sorprendente que haya rastros del antiguo mito de la diosa diseminados por cada religión del mundo, y que sea recordado o recreado de nuevo para analizar este sueño particular de la vida en la tierra. Siempre que aparezca una composición de piedras en forma circular, espiral o serpentina, como en Stonehenge o en Avebury, o dondequiera que se haya señalado una cueva o una cripta como lugar de revelación o de nacimiento, ahí está la tradición de la diosa madre, quien durante al menos 25.000 años fue concebida como origen y como destino: la que da la vida y la morada de los muertos; la que transforma la vida que sacó de sí misma y que tomó de nuevo para sí, en un ciclo temporal tan perpetuo y continuo como la luna.

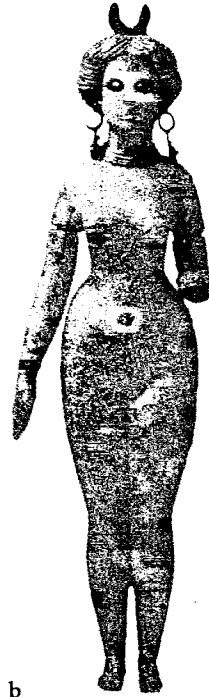
De las galerías laberínticas de las cuevas paleolíticas al laberinto trazado en el suelo de la catedral de Chartres, hay una distancia de veinticinco milenios en tiempo lineal, pero una identidad de imágenes simbólicas que anula el paso de los siglos. Las aves volando del lugar de enterramiento de Mal'ta conectan con la diosa pájaro del Neolítico, al igual que con las palomas pertenecientes a la diosa sumeria Inanna, a la Isis egipcia, a la Afrodita griega, y con la paloma del Espíritu Santo. El ave en lo alto de un báculo de chamán en Lascaux (figura 34) prefigura la paloma del arca de Noé, y también la que se acurruca en el regazo de la diosa griega Perséfone en el siglo V a. C. (figura 35), o el pájaro posado sobre el cetro de María del siglo XII d. C. (figura 36), y el cuadro de la paloma de la Anunciación, del siglo V (figura 37).

La serpiente de la placa de Mal'ta (figura 38) reaparece con el árbol de la vida sumerio, que se halla detrás de la diosa (figura 39), y más tarde se dirige a Eva desde el árbol del conocimiento del bien y del mal (figura 40). Serpientes entrelazadas forman el jeroglífico del dios sumerio Ningizzida, al igual que la espiral del caduceo del dios griego Hermes, guía de las almas (figura 41), y se enrosca una serpiente también al báculo de Esculapio, dios griego de la curación.

Desde la danza de los chamanes en Les Trois Frères, pasando por el baile del laberinto de Creta, hasta el baile circular de los discípulos de Cristo en los Evangelios gnósticos, hay una línea de transmisión continua con implicaciones mucho más amplias para nuestra concepción de la psique humana de lo que se ha reconocido. La luna creciente en la mano de la diosa de Laussel señala hacia la luna creciente de la cabeza de la babilónica Astarté del 200 a. C. (figuras 42 a y b) y, de nuevo, a la luna creciente



a



b

42. (a) Diosa de Laussel
(22.000-18.000 a. C.) y
(b) Astarté con luna
creciente sobre su cabeza
(siglo II a. C. Babilonia³³)
43. Virgen María con
luna bajo sus pies (*La
glorificación de la Virgen*,
Geertgen tot St Jans, 1490)



que yace bajo los pies de María (figura 43). Desde el santuario cueva paleolítico con los animales pintados en las paredes hasta el establo de Belén con el buey y el asno, desde la antigua diosa madre hasta la virgen María, corre un modelo de asociación antiguo y extraordinario que puede trazarse sólo mediante el conocimiento de la imagen simbólica. En el Neolítico, con el descubrimiento del cultivo y del arte de la agricultura, como veremos en el capítulo 2, estas imágenes exploran una nueva dimensión del mito de la diosa.

Si abrigamos la idea de Jung sobre el ser humano de dos millones de años de antigüedad —mujer y hombre— que está presente en cada uno de nosotros, entonces la visión paleolítica aún nos es accesible en la actualidad. Pues, como escribió Jung: «Nada de cuanto pertenece a la psique, o es parte de ella, se pierde nunca. Para vivir plenamente tenemos que inclinarnos, tender las manos y traer de nuevo a la vida los niveles más profundos de la psique a partir de los cuales ha evolucionado nuestra consciencia presente»³⁴.

2

La gran diosa neolítica del cielo, la tierra y las aguas*

Tú sabes que estoy esperando el retorno de la Luna, para poder regresar a mi hogar, para poder visitar a mi gente y escuchar todos sus relatos, para poder escuchar las historias que cuentan. La gente de la llanura escucha las historias de quienes viven lejos... Y yo puedo sentarme al sol, sentarme a escuchar las historias que vienen de allí, historias que vienen de lejos. Porque una historia es como el viento: viene de un lugar lejano, y la sentimos.

||Kabbo el Bosquimano¹

El Neolítico fue un gran período de descubrimientos, y el resultado de esto fue nada menos que una relación nueva con el universo. Fue el tiempo en que la humanidad se liberó de la necesidad de vivir en total acuerdo con lo que la naturaleza ofrecía, o se negaba a conceder. El ser humano aprendía ahora a participar en los misteriosos procesos de crecimiento. Con la comprensión de que ciertas semillas se convertían en trigo y maíz, que podían ser luego transformados en pan, y de que ciertos animales vivirían cerca del hogar, proveyéndoles de leche, huevos y carne, surgió un nuevo espíritu de cooperación consciente entre los seres humanos y su mundo.

La vida del cosmos se convirtió en una historia que incluía a la humanidad como uno de sus personajes. El papel era secundario, pero empezaba a contribuir a la dirección del drama, aunque a veces sólo fuese porque se escuchaba una voz nunca antes percibida. Sabemos esto no sólo gracias a pruebas de la existencia de agricultura y de domesticación de animales, sino gracias al arte, el archivo humano más antiguo. El arte de este tiempo posee un nuevo y fascinante sentido de la narración: las imágenes se entretajan para contar una historia, para separar y para encontrar formas nuevas de expresar las mismas ideas, en una continua búsqueda de la relación entre los diferentes órdenes de la creación. Estas historias han llegado hasta nosotros en el importante lega-

* Traducción de Susana Pottecher.



1. Decoración de jarrón con dibujos de serpientes y un diseño en forma de útero que contiene una figura femenina (jarrón Cucuteni clásico tardío, c. 4000 a. C. Noreste de Rumanía)

do de cuentos de hadas de todo el mundo; pues —como afirma ||Kabbo, un bosquimano del siglo XX— una historia «es como el viento: viene de un lugar lejano, y la sentimos».

El Neolítico, o Nueva Edad de Piedra, comienza en torno al 10.000 a. C. y finaliza hacia el 5500 a. C. Le sigue el Calcolítico, o Edad del Bronce, aproximadamente en el 5500-3500 a. C., aunque se suelen agrupar ambos períodos bajo la denominación de Neolítico². Lo que distingue a este período del número incalculable de años anteriores es el descubrimiento de la agricultura. Durante al menos dos millones de años los seres humanos habían cazado animales y recogido frutos, pero ahora aprendieron por vez primera a cultivar la tierra, a domesticar y a criar animales, a tejer telas y a hacer recipientes para contener la comida que por vez primera podían almacenar. Comenzaron a permanecer en un mismo lugar, a construir casas, templos y aldeas, así como a formar parte de una comunidad de vida permanente. Las tribus dejaron de tener que seguir las largas pistas que dejaban en la tierra los animales salvajes. Ahora dedicaban su energía a otra cosa: al cuidado preciso de los cultivos y a la dedicación constante a los animales domésticos. Los últimos glaciares habían desaparecido y el clima se hizo más cálido; comenzaron a crecer bosques donde antes sólo había tundra helada. El bisonte y el reno se retiraron a las regiones más frías del norte y del este, y la vida se asentó en los valles fértiles de los ríos y en los pastos del interior, donde pacían las más pequeñas variedades de caza salvaje.

La evolución de una era a otra no fue repentina, ni espectacular, ni «revolucionaria», como al principio se pensó, sino lenta e irregular. En Europa, durante el Magdalenense tardío (12.000-10.000 a. C.), los pueblos paleolíticos ya vivían en cuevas, que abandonaban únicamente para la caza estacional, pero a las que regresaban luego. Al cambiar el clima, y dejar de tener necesidad de cuevas para protegerse del frío, comenzaron a erigir moradas de verano, que posiblemente llegaron, con el tiempo, a

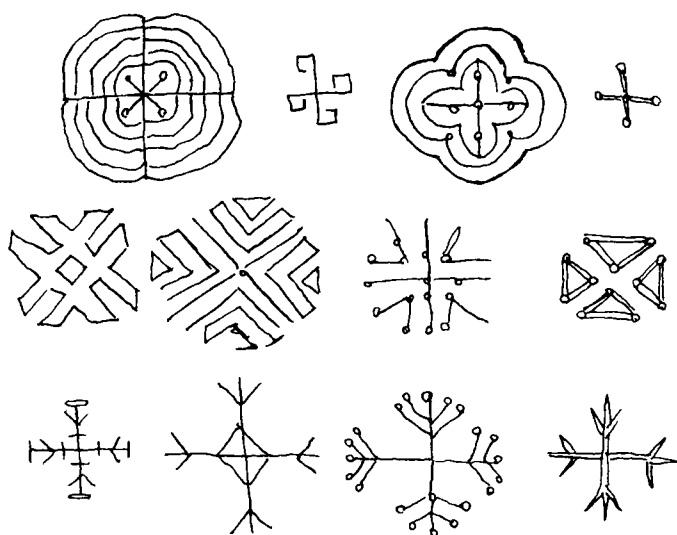
habitar todo del año. Durante el Mesolítico, o Edad de Piedra Media³ —se calcula que entre el 10.000 y el 8000 a. C.—, las tribus aún eran cazadoras y recolectoras, aunque comenzaban a asentarse y a sembrar semillas de grano. Entre el 10.000 y el 8000 a. C., la Edad de Piedra superior y la inferior se encuentran y fusionan, y una forma de vida arcaica, que había estado en uso a lo largo de incontables miles de años, se transforma gradualmente en una que parece más próxima a la nuestra.

El movimiento de la conciencia en el Neolítico es de diferenciación y de proliferación, mas no hay pérdida del sentido original de unidad, que se estudia ahora de manera explícita a través del mito de la diosa. La diosa madre del Neolítico es una imagen que, de modo más obvio que antes, inspira una percepción del universo como totalidad viva, sagrada y orgánica, en la que la humanidad, la tierra y toda la vida terrestre participan como «sus hijos». Como gran madre, preside como diosa de la vida, la muerte y la regeneración sobre toda la creación, conteniendo en sí misma tanto la vida de las plantas, como la de los animales y los seres humanos. Existe un reconocimiento idéntico de la relación esencial entre un orden invisible, que gobierna las fases rotatorias de la luna, y uno visible, terrenal, encarnado antes en los ciclos de la vida humana y animal, y ahora en los de las estaciones y en el del año agrícola.

La espiral ascendente y descendente sobre el útero gestante de la diosa de 6.500 años

2. *La dama de Pazardzik*
(civilización balcánica oriental,
c. 4500 a. C. Centro de
Bulgaria)





3. Imágenes neolíticas de la luna

de antigüedad que muestra la figura 2, hallada en una tumba, indica que es una diosa de la vida, la muerte y el renacimiento. Tiene una incisión en forma de rombo en las nalgas (que no se ve en la imagen); esta figura se pintaba tan frecuentemente sobre las diosas embarazadas que ha de tratarse de una imagen del crecimiento; cuando lleva un punto en el centro, es posible que simbolice la semilla sembrada en el campo fértil⁴. La espiral serpentina de su vientre indica la energía que bulle en su matriz. Ella se siente tan pesada como la tierra grávida; el trono en el que está sentada arrastra con más fuerza su centro de gravedad hacia abajo. Su cara se ha abstraído o se ha cubierto con una máscara; seis agujeros forman su labio inferior y le cuelga el largo cabello por la espalda. La diosa es aquí la diosa de la vegetación y de la abundancia de la naturaleza, cuyo útero es las profundidades de la tierra: de ella proviene la nueva vida, y es a ella a quien ésta regresa cuando alcanza la vejez.

La luna es aún la imagen primordial del nacimiento, del crecimiento, de la muerte, de la putrefacción y de la regeneración. El ciclo debió de ofrecer una manera de entender cómo de una semilla crece una flor y de ésta una fruta que, volviendo a hundirse en la oscuridad de la tierra, regresa como semilla regenerada. Las «cuatro» estaciones, que marcan los estadios de la vida vegetal y que trazan un recorrido del sol al regresar a su lugar de origen, reflejan las cuatro fases de la luna. La primavera, el verano, el otoño y el invierno son paralelos a la luna creciente, llena, menguante y nueva, que constituye la etapa de gestación durante la cual es invisible la vida creativa. Las cuatro fases lunares se dibujan a menudo en jarrones y vasijas como los cuatro brazos de una cruz, evolucionando hasta la esvástica de cuatro u ocho brazos; imágenes estas que volvieron a aparecer en la Grecia clásica cubriendo como estrellas los

mantos de las diosas Ártemis y Atenea, cinco mil años después (ver capítulo 8, figuras 10, 11 y 19).

Los pueblos de aquel tiempo no pudieron haber dejado de experimentar la analogía entre el curso de sus propias vidas y el de las semillas que, plantadas en la tierra, se gestaban y volvían a emerger como grano verde y dorado. Los rituales que evocaban el nacimiento, que lloraban la muerte y que celebraban el renacimiento del maíz muestran cuán vital era esta analogía para la imaginación humana, pues situaba a la regeneración en el núcleo de la vida. El patrón cíclico, durante el que crecía la vida invisible para tornarse visible, y decrecía la vida visible hasta volverse invisible de nuevo, podía seguirse ahora en el ciclo anual de la siembra y la siega, del mismo modo en que antes se le reconocía en el ciclo mensual de la luna. La fuente secreta de la vida permanecía todavía invisible: el útero oscuro de la diosa paleolítica había sido la cueva templo; ahora estaba escondido en las profundidades de la tierra. Los seres humanos aún nacían de ella, se alimentaban de ella y son acogidos de nuevo por ella. Siembran la semilla en su vientre y la recolectan como la sustancia de su cuerpo, transformándola ellos mismos en pan. Las plantas, la fruta, los cultivos y los animales que dan la leche, los huevos, la carne, la lana y las pieles son todos hijos de ella, al igual que los seres humanos, por lo que todos son sagrados.

Puede interpretarse que la luna, la mujer, la tierra —así como el ciclo de gestación en las tres— están gobernadas por cierto ritmo, cierto orden y una exacta secuencia de desarrollo. El proceso de formación de un bebé en el útero de una mujer está vinculado al tiempo exacto de diez meses lunares; la mujer continúa encarnando una sacralidad mayor, incluso, que la tenía en el Paleolítico. Campbell escribe que la mujer «participaba —a lo mejor incluso de forma predominante— en la plantación y cosecha de los cultivos; como madre nutricia de la vida, se pensaba que asistía a la tierra simbólicamente en su productividad»⁵. Por el propio hecho de que su cuerpo refleja los misterios de la creación cuando da a luz, se la dota en cierto sentido de poder mágico para encarnar la relación existente entre los órdenes visible e invisible, ayudando a los cultivos a crecer, a los árboles a dar fruto y a los animales a permanecer fértiles.

La siembra y siega del grano, su ulterior transformación en pan, la elaboración y cocción de vasijas de barro y de recipientes rituales, así como su decoración, el arte de teñir la lana y de tejer telas y la recolección de hierbas para transformarlas en pociones curativas, todo ello pudo haber sido en un principio inventado por las mujeres —concluye Briffault—, cuyas habilidades se transmitían de madres a hijas⁶. Todas eran actividades que reflejaban el poder de la diosa para alimentar, formar, tejer y transformar la vida. Eliade escribe que en este período

las mujeres y la sacralidad femenina se elevan a primera categoría. Desde el momento en que las mujeres toman parte decisiva en el cultivo de las plantas, se convierten en las dueñas de los campos cultivados, lo cual eleva su posición social y crea instituciones características, como por

ejemplo la matrilocación, por la que el marido quedaba obligado a vivir en la casa de su mujer⁷.

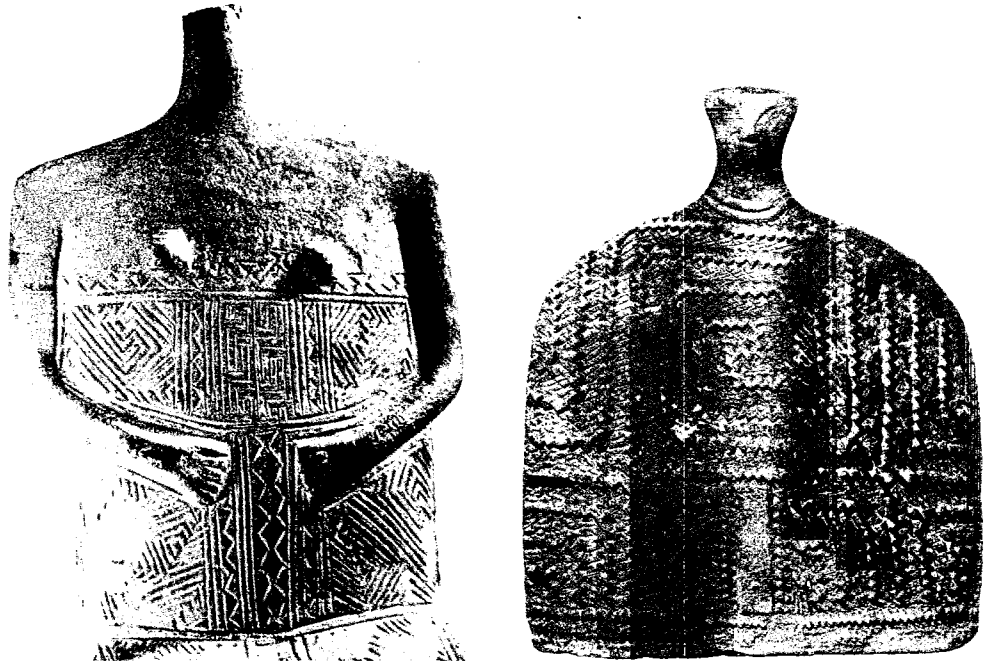
Es probable que las mujeres jugasen un papel esencial en el cuidado de las plantas y de los árboles, que nos dan la fruta, así como en el proceso mismo de descubrimiento de la agricultura. Al permanecer cerca de la casa para cuidar de los niños, debieron de percatarse de que las semillas de las hierbas salvajes reaparecían al año siguiente. Pudieron haber guardado las más fuertes, plantando sus semillas en un lugar especial de modo que diesen mejor grano a medida que se sucediesen las estaciones. Existe también evidencia de que sólo las mujeres elaboraban vasijas al comienzo, cociendo el barro en el hogar, e incluso en la época griega estas actividades eran competencia exclusiva de las diosas y no de los dioses.

Las innumerables formas de cerámica neolítica revelan el alcance imaginativo de los pueblos, que reflexionaban acerca del misterio del nacimiento asociándolo al más amplio misterio del nacimiento de toda la vida mediante el «cuerpo» de la diosa. Las imágenes de la diosa la muestran como la puerta, o umbral a través de la que penetra la vida o abandona este mundo. En la figura 4, la diosa tiene el diseño del laberinto o meandro inscrito por delante y por detrás. En la figura 5, está representada como diosa pájaro (la cabeza ha sido restaurada) y aparece como el recipiente que es tanto el laberinto como la puerta que da a la dimensión que se halla más allá de la vida humana. A lo largo de este período las imágenes del laberinto, la espiral y el meandro se hicieron muy complejas, labradas en piedra y pintadas sobre los recipientes rituales que se utilizaban en santuarios y hogares.

En el Paleolítico la decoración de la cueva con animales se consideraba tan vital para la vida de la tribu que algunos individuos eran mantenidos por el resto para que pudiera realizarse este trabajo. En el Neolítico, la acumulación gradual de un excedente alimenticio habría dado mayor libertad a cualquier miembro del grupo con inclinaciones artísticas para poder expresar su visión de la vida, además se contaba con un nuevo medio para ello: la cerámica. En cierto sentido, nada cambió. Los artistas del Neolítico continuaron explorando su sentido de la totalidad a través de la figura de la diosa madre, experimentando la tierra, los animales y las plantas como epifanía de su presencia. Al igual que antes, el pájaro y la serpiente ponen de manifiesto su divinidad. Ahora, sin embargo, se manifiesta a través de diseños muy intrincados y complejos realizados sobre muy diversas figuras. Las imágenes de la grulla, el cisne, la oca, el pato, la lechuza, el somormujo y el buitre se plasman todas en esculturas y dibujos, como las de la mariposa y la abeja.

En un sentido más específico, sin embargo, se había producido una revolución. Una nueva imagen entró en escena, la de la diosa de la vegetación, que sería la protectora de la siembra y de la cosecha del grano durante muchos milenios después, y que aún en la Europa de hoy puede entreverse en los rituales populares agrícolas. Al convertir-

4. La diosa entronizada de Szegvár (cultura Tisza, c. 5000 a. C., 22 cm de altura. Sudeste de Hungría)
5. Modelo de arcilla de un templo con cabeza de pájaro (restaurada), decorado con meandros (c. 5000 a. C. Sudoeste de Rumanía)



se la agricultura en el centro de atención, aparecen nuevos animales de todo tipo: algunos diminutos, como el erizo, la oruga, la comadreja y el sapo; y otros de mayor tamaño, como el carnero, el perro y el cerdo. Los animales paleolíticos –toro, vaca, león, oso, ciervo y serpiente– mantienen su papel central en la vida y en el arte, pero, curiosamente, desaparece el caballo.

Las serpientes se ovillan sobre jarrones y se enroscan alrededor del útero de las figuras de la diosa, formando ondas en los recipientes como la lluvia que cae de los cielos y las aguas que se elevan desde el interior de la tierra. Todo un lenguaje de signos y símbolos hace su aparición –diseños de espirales, galones, zigzags, meandros y redes– encarnando diversos aspectos del poder de la diosa. Componen, en conjunto –como sugiere Marija Gimbutas–, «un alfabeto de lo metafísico... con el que se transmite toda una compleja constelación de significados»⁸. Cuando no se comprende el simbolismo amplificador y unificador de la gran madre, es fácil cometer el error de creer que los pueblos del Neolítico utilizaban estos signos sólo como motivos decorativos sin especial significado, o que lo que estaban haciendo era rendir culto a los propios animales.



Mapa 2. El Neolítico de la vieja Europa
(7000-3500 a. C.)

g v d c S d o c a r p d s T h t c F i F H

La vieja Europa

Durante muchos siglos se consideró el Neolítico un período oscuro y borroso, pero el trabajo de numerosos arqueólogos en las últimas décadas ha comenzado a rescatarlo. A medida que se han hecho más precisos los métodos de datación, se ha situado en un pasado más remoto. Ahora parece que hubo centros aislados de cultura neolítica ya en el 7000 a. C., en lugares tan apartados entre sí como Europa oriental, el sur de Turquía, Egipto, Palestina, Mesopotamia y el valle del Indo. El panorama que está emergiendo es el de una única matriz cultural que subyace y relaciona entre sí todas estas áreas diferentes. Se han encontrado estatuillas y esculturas casi idénticas de la diosa en Europa oriental y en el valle del Indo (en un lugar llamado Mehrgarh). Quien hubiese recorrido la larga distancia que separa estos lugares entre sí habría reconocido las imágenes y comprendido su significado, incluso a pesar de no entender el lenguaje de una tribu diferente, pues en esta etapa de la evolución de la consciencia no había dioses tribales, sino únicamente una diosa universalmente adorada.

Las implicaciones que conlleva el descubrimiento de estas culturas altamente desarrolladas del Neolítico todavía no han informado la forma de pensar general de nuestra época; seguimos creyendo que la «cuna» de la civilización fueron la Sumer y el Egipto de la Edad del Bronce. En el mundo del arte siguen llamándose «ídolos» a las imágenes de las diosas neolíticas y paleolíticas, o se perciben como las más arcaicas expresiones del arte abstracto, a menudo sin ningún conocimiento de su significado, ni de la relación que mantienen con otras imágenes anteriores o posteriores.

En la última década, el trabajo de un solo individuo ha devuelto una de estas culturas a la vida, transformando completamente nuestro entendimiento de una fase de importancia vital de la evolución humana. Lo que Heinrich Schliemann hizo por Troya y Arthur Evans por Creta, lo ha hecho Marija Gimbutas por el Neolítico, desenterrando los tesoros de esa civilización sorprendentemente rica y avanzada que ha denominado «la vieja Europa». Su amplio estudio e interpretación de las imágenes proporcionan una visión única de las imágenes simbólicas de una cultura neolítica que floreció entre el 7000 y el 3500 a. C.

En sus dos libros, *Diosas y dioses de la vieja Europa* y *El lenguaje de la diosa*, Gimbutas analiza detalladamente el arte neolítico y calcolítico de la vieja Europa. Esta área incluye Hungría, la ex Yugoslavia central y meridional, Bulgaria, Rumanía y Austria oriental. Se extiende por el norte hacia el sur de la antigua Checoslovaquia y el norte de Polonia y, por el este hasta Kiev, en Ucrania. Hacia el sur incluye el sur de Italia y Sicilia, Malta, Grecia, Creta, y las islas Cícladas, Jónicas y Egeas, además de la región costera occidental de Turquía. El legado de esta civilización a la posterior de Creta y de Grecia y, a través de éstas, a la nuestra, es incalculable; la escultura y pintura de la vieja Europa del Neolítico constituyen la prueba evidente de una transmisión de imágenes del Paleolítico a la Edad del Bronce. Ello conecta dos períodos de la historia que

no se habían puesto en relación con anterioridad, ofreciendo una imagen de continuidad de la tradición humana cuya formación era antes imposible.

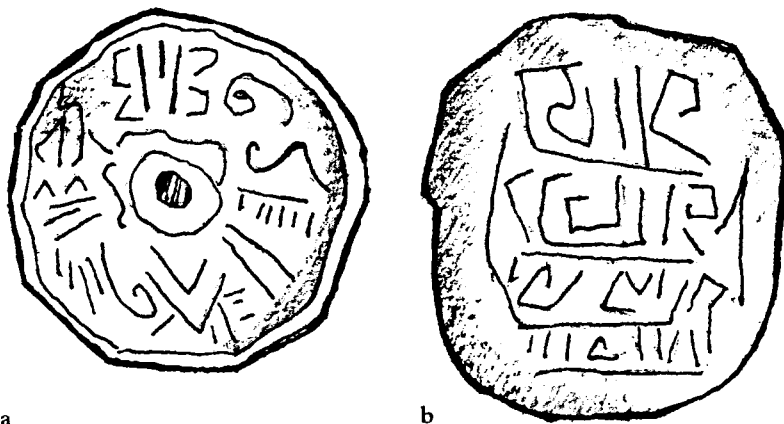
Se han descubierto en cerca de 3.000 lugares aproximadamente 30.000 miniaturas esculpidas en barro, mármol, hueso, cobre y oro. Un gran número de recipientes rituales, santuarios, altares e instrumentos de sacrificio, vasijas pintadas, objetos con inscripciones, y modelos de templos realizados en barro, además de los templos en sí, constituyen el legado de una civilización genuina. El centro de atención de esta cultura, hasta ahora desconocida –escribe Gimbutas–, era la figura de una diosa «que encarnaba el principio creativo como fuente y dadora de todo»⁹.

Los fascinantes libros de esta autora revelan la matriz cultural que subyace a las civilizaciones europeas mediterráneas y de Próximo Oriente. Lo que ella ha descubierto e interpretado es equivalente a los descubrimientos de otras culturas neolíticas, como la de Çatal Hüyük en Anatolia y las de las comunidades del valle del Indo. Antes de que se sincronizaran las dataciones realizadas con radiocarbono (este procedimiento se descubrió en 1952) y las calculadas a través de los anillos que se forman en los troncos de los árboles (dicha sincronización revolucionó la cronología del material prehistórico) se creía que el impulso cultural se había extendido hacia el oeste desde Próximo Oriente, en particular desde Egipto y Sumer, durante los milenios cuarto y tercero a. C. Pero el estudio de la vieja Europa demuestra que ésta era una cultura autónoma desarrollada paralelamente a otras culturas de Próximo Oriente y de Anatolia entre el séptimo milenio y el cuarto milenio a. C. Por otra parte, la asombrosa variedad, riqueza y el propio volumen del material recopilado de la vieja Europa sobrepasan con creces cuanto ha sido encontrado hasta ahora en otras culturas neolíticas.

En la civilización de la vieja Europa, los asentamientos crecieron hasta convertirse en pueblos y éstos en pequeñas ciudades que acogían a varios miles de personas. Sucedió muchos miles de años antes de que nada semejante ocurriese en el norte y el oeste de Europa –indudablemente debido al dominio creciente que se adquirió de la agricultura–, y alcanzó su cúspide en el quinto milenio a. C. Todo tipo de habilidades, como la elaboración de cerámicas y las técnicas de trabajo de la piedra y del cobre –incluida la formulación de una escritura lineal rudimentaria en el sexto milenio a. C.–, alcanzaron un excelente nivel antes incluso de que despuntase la Sumer de la Edad del Bronce. Una de cada cien estatuillas de la vieja Europa llevaba incisa esa escritura, como también recipientes, platos y, en los husos, el disco que sirve de eje y que estabiliza su movimiento¹⁰.

Tan avanzada estaba esta civilización que durante largo tiempo nadie supo cuán antigua era. En otras palabras, si una cultura se consideraba «avanzada», se asumía, con base en un modelo muy preciso de evolución lineal, que era tardía, antes que temprana; cercana, por definición, a la nuestra. La cultura balcánica de Vinca, por ejemplo, en la que se hallaron más de 2.000 estatuillas, se etiquetó como colonia romana o griega, hasta que el procedimiento de datación por radiocarbono dio como fechas precisas las

6. (a) Eje de huso decorado con escritura primitiva (civilización balcánica oriental, c. 4500 a. C.) y (b) recipiente llano inscrito con escritura primitiva (cultura de Vinca, c. 5000 a. C. Oeste de Bulgaria)



comprendidas entre el 5300 y el 4000 a. C.¹¹ En la cultura de Vinca, que se asentaba en las riberas de los ríos, se han descubierto ciudades —que no pueblos— de hasta 24.000 metros cuadrados de amplitud, con calles bordeadas por casas espaciosas de dos o tres habitaciones cada una, algunas de hasta 7.000 años de antigüedad.

En los recipientes pintados y en las imágenes de la vieja Europa parece haber una continuidad directa con las imágenes de las pinturas de las cavernas del Paleolítico del sudoeste de Francia. Algunos de los grupos de cazadores que siguieron a las manadas hacia el este, llegando incluso hasta el lago Baikal siberiano, pudieron haber decidido asentarse en los valles ribereños, ahora cubiertos de bosques, que encontraron a lo largo de su ruta. Los moradores de las cuevas de las riberas del Danubio y de otras zonas pudieron abandonarlas a medida que el clima fue haciéndose más cálido. Eligieron lugares que fuesen fértiles, con agua cerca y ricos pastos, amparados del viento y agradables a la vista. Allí recrearon la antigua cosmología a través de los nuevos medios de la alfarería, el arte de hilar y la escultura. Parece incuestionable una continuidad con el Paleolítico, particularmente en las esculturas de las figuras de diosas y en la construcción de santuarios y templos, que continúan la tradición del santuario de la cueva.

No resulta largo el período de 2.000 a 3.000 años que une el «final» de la vida en las cuevas y el «comienzo» de las comunidades asentadas en los valles de los ríos de la vieja Europa, dado el inmenso lapso de tiempo que abarcó el Paleolítico. Además, los pueblos parecen haber disfrutado de paz y prosperidad durante 2.000 años, ya que no existen indicios de trastornos en su cultura, hasta la primera invasión indoeuropea (kurganes) del 4500 a. C. Con anterioridad no se había hecho hincapié en la elección de lugares elevados, en construir muros de tamaño desmesurado, o armas para protegerse de los enemigos. Aún más, la colina o montaña se elegía como lugar de construcción de un santuario, no como campamento fortificado o ciudadela.

Hay otro rasgo de esta civilización probablemente asociado: las divinidades de estos

pueblos –como ha apuntado Eisler– no llevan lanzas, espadas ni relámpagos, ni se han hallado sepulturas de jefes especialmente lujosas que sugieran una organización jerárquica de la sociedad con líderes poderosos y una población sumisa. No existen imágenes que celebren la guerra, ni siquiera que la representen. Más bien, incontables ilustraciones de la naturaleza atestiguan el sentido que estos pueblos tenían de la belleza y de la santidad de la vida¹². El principal propósito de la vida no era, evidentemente, conquistar, saquear ni pillar, ni la relación con lo divino era de miedo y de obediencia¹³.

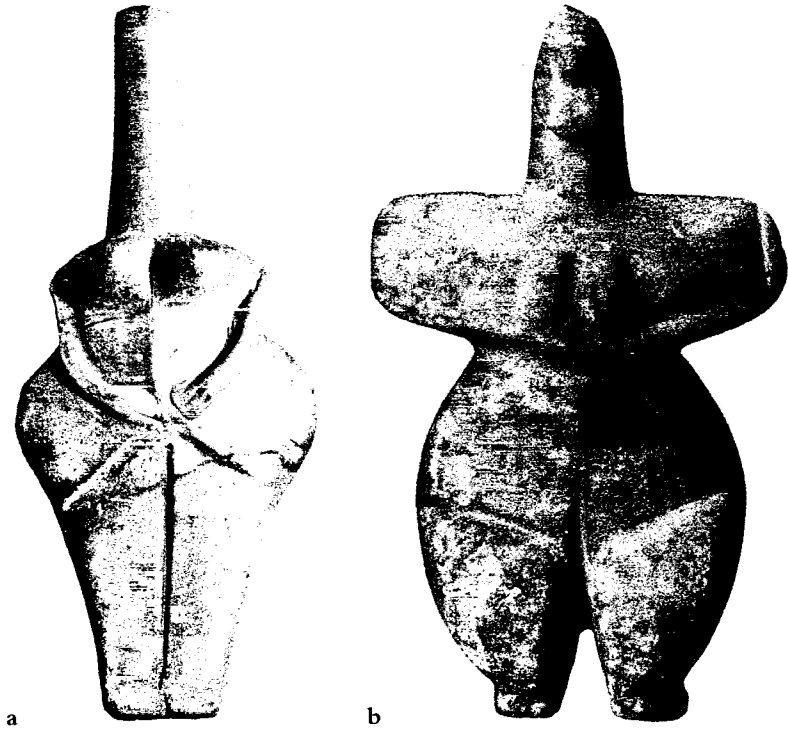
En cuanto a la relación entre mujeres y hombres en la vieja Europa, las pruebas arqueológicas indican que aparentemente no había una superioridad social de los hombres sobre las mujeres y que, en general, la distribución de los bienes en sus cementerios apunta a una sociedad igualitaria y claramente no patriarcal¹⁴. Observa Gimbutas que ésta era una sociedad matrilineal, en la que la descendencia y la herencia se transmitían a través de la madre¹⁵ y en la que las mujeres jugaban un papel esencial en los ritos religiosos:

En los modelos de santuarios y templos, las mujeres se representan en el acto de supervisar la preparación y ejecución de los rituales dedicados a los diversos aspectos y funciones de la diosa. Se invertía una enorme cantidad de energía en la elaboración de los instrumentos de culto y de los presentes votivos. En los modelos de templos se muestra cómo se molía el grano y se cocía el pan sagrado..., las mujeres realizaban y decoraban grandes cantidades de cuencos apropiados para cada rito diferente. Al lado del altar del templo se erguía un telar vertical en donde, probablemente, las mujeres tejían las vestimentas sagradas y demás accesorios del templo. Las más sofisticadas creaciones de la vieja Europa –las más exquisitas vasijas, esculturas, etc., ahora existentes– eran fruto del trabajo de mujeres¹⁶.

La gran madre: diosa de la vida,
de la muerte y de la regeneración

Las imágenes de la diosa madre –donde el cuerpo femenino ha sido estilizado para hacer que su capacidad de dar a luz trasluzca el propio misterio del nacimiento– se han encontrado por todos los valles de los ríos e islas de la vieja Europa. De hecho, se han hallado tantas imágenes de la diosa que sólo con ellas se llenarían muchos volúmenes. A lo largo de este capítulo, únicamente podemos vislumbrar de forma breve la herencia mitológica recuperada por Gimbutas. Algunas de las figuras de las diosas fueron modeladas en una fecha tan temprana como el 6000 a. C.; unas son diminutas, otras altas, llegando a medir hasta 30 cm. Habitualmente tienen cabeza y cuello en forma de pilar (figura 7 a), o están sus brazos cruzados sobre el pecho (figura 7 b), como las diosas paleolíticas de Lespugue y de Willendorf. En ocasiones llevan un triángulo genital inciso de forma marcada, como los que se perfilarán

7. (a) Diosa encinta con cabeza de columna (c. 5000 a. C. Cementerio de Cernavoda, Rumanía) y (b) diosa con brazos plegados (mármol, c. 6000 a. C. Zona del Egeo)



más adelante en las diosas cicládicas de las islas del Egeo. Estas figuras están hechas de barro, mármol blanco, hueso, e incluso de oro. A lo largo de aproximadamente 4.000 años no varía su estilo más que muy ligeramente y de forma gradual, culminando su evolución en las figuras cicládicas, que nos son más familiares, del tercer milenio a. C.

Las tallas fueron colocadas en santuarios y tumbas de forma individual, en parejas y hasta por docenas. Gimbutas interpreta los brazos cruzados de las diosas como el modo típico en que se enterraba al muerto en los cementerios de la vieja Europa. Los bebés y niños se depositaban dentro de urnas con forma de huevo, con los brazos fuertemente apretados contra el cuerpo, comenta la autora. Esta posición fetal en la urna matriz reproduce la del pequeño en el útero de su madre. También se llenaban de color rojo recipientes en miniatura y se colocaban en las tumbas, como sangre que devolvería al pequeño a la vida¹⁷.

Todavía no existe distinción alguna entre la diosa que trae la vida y la que trae la muerte, como habría en la Edad del Bronce, pues la tendencia del Neolítico, al igual que la del Paleolítico, era experimentar ambas como una unidad, a través de la imagen de la gran madre en tanto que totalidad de vida y muerte. Solían colocarse en las tumbas figuras de la diosa, transformando la experiencia de la muerte en una de renacimiento a otra dimensión. Se hallaron discos que sirven de ejes de husos junto a las es-



8. Diosa bicéfala (cultura de Vinca temprana, c. 5000-4800 a. C. Sudoeste de Rumanía)

tatuas, lo que indica una mitología de la diosa como hilandera de la trama que se entreteje en la telaraña de la vida, posteriormente hilada en Grecia por las tres Parcas lunares, o diosas del destino.

En ocasiones se esculpen imágenes de una diosa con un cuerpo y dos cabezas, con cara o máscara de pájaro, o marcada con los meandros y galones que nos son familiares desde el Paleolítico (figura 8). El meandro, como imagen estilizada de la serpiente, significa las aguas de la dimensión del más allá, que también simboliza el laberinto. Frecuentemente colocado sobre el vientre de la diosa, el meandro identifica el misterio central de la vida como misterio del nacimiento. Lo que se denomina con frecuencia la diosa dual, por la existencia de dos cabezas, se puede entender más bien como el principio de la unidad más allá de la dualidad. Este principio se manifiesta como una imagen de la fuente y la manifestación de esa fuente como una y única. La imagen se representa con frecuencia como la madre y la hija: la que dio la vida y la que lleva en su interior la vida que está por venir. Es éste uno de los sentidos de la luna llena y creciente, cuya historia se relata cientos de años después en el mito griego de Deméter y Perséfone. Cuando se imagina que la fuente es invisible, la «madre» es la totalidad del ciclo lunar y las fases cambiantes son la hija. (Analizaremos este tema en el capítulo 4.) La imagen de la diosa de la vida y la muerte, que comprende, como totalidad, la luna creciente y menguante, se representa a menudo con la imagen de dos de

hermanas: las mesopotámicas Inanna y Ereskigal, por ejemplo, o las egipcias Isis y Neftis, diosas de la luz y de la oscuridad, que juntas componen la totalidad.

La diosa pájaro:
la señora de las aguas superiores

La ruptura de aguas del útero precede el nacimiento de un niño para los pueblos de todos los tiempos. Durante el Neolítico se creía que la diosa era la fuente del agua sustentadora de la vida, que caía del cielo como lluvia y surgía de debajo de la tierra para constituir los manantiales, ríos y lagos. De la misma manera en que la luminosa franja de estrellas denominada Vía Láctea evocaba el flujo de alimento que manaba de sus pechos, la tierra se percibía como envuelta por aguas que, cayendo en forma de lluvia, la impregnaban para que pudiese dar a luz. El agua era ahora necesaria para las plantas y para los animales, como también para los humanos, por lo que debió de percibirse como la encarnación misma del poder generador de la gran madre: la fuerza vital que ella ofrecía o retenía para sí.

El recipiente que contenía el agua o la leche era, por lo tanto, una imagen primor-

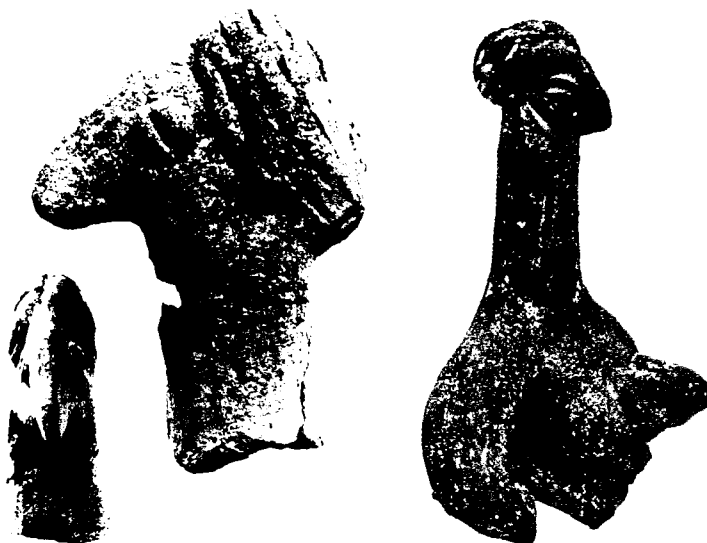
9. Vasija con máscara y pechos de diosa, marcada con galones y líneas triples que sugieren agua (finales del sexto milenio a. C. Noreste de Hungría)



dial de la propia diosa. Esta tradición se continuó en Egipto, donde el jeroglífico que representaba a la diosa del cielo, Nut, era un jarro de agua, y en Mesopotamia, donde se esculpió una diosa que sostiene en sus manos el recipiente de la vida, que es ella misma (ver capítulo 4, figura 5). Muchos recipientes están provistos de pechos alzados y están decorados con meandros y zigzags, que significan los movimientos del agua y los dibujos que forma la misma. También simbolizan a la madre del cielo, cuya lluvia cae como leche de sus pechos (figura 9). Jarras de agua pintadas y decoradas con pechos aparecen profusamente en la Creta de la Edad del Bronce.

El pájaro era la vida de las aguas, la epifanía de la diosa percibida como los profundos abismos acuosos del espacio cósmico y como los mares y ríos, pozos subterráneos y arroyos. El pájaro que sobrevuela la tierra a gran altura y el pájaro que nada en las aguas que descansan sobre la tierra enlazaban dos dimensiones que no constituían el elemento propio de los seres humanos, pero que los rodeaban por arriba y por abajo. La imagen del ave, para quien ambas dimensiones constituyen el elemento propio, hacía de las aguas superiores y las inferiores una sola dimensión, ofreciendo la imagen de un mundo unificado.

La diosa pájaro como aquella que trae la vida aparece como una imagen compuesta de mujer y pájaro, remarcándose su largo y esbelto cuello y su cuerpo en forma de huevo; unas imágenes que nos son familiares desde el Paleolítico. La imagen de la diosa pájaro como creadora primordial perdura durante unos 25.000 años, del trigésimo al quinto milenio a. C., descendiendo hasta todas las civilizaciones posteriores, especialmente a las de Creta y Beocia en Grecia. La diosa toma el aspecto de diversas aves: gru-



10. Cabeza de diosa pájaro (c. 6000 a. C., altura 6,1 cm. Aquileion, Tesalia)

11. Diosa pájaro, (terracota, c. 6000 a. C. Sesclo, Tesalia)

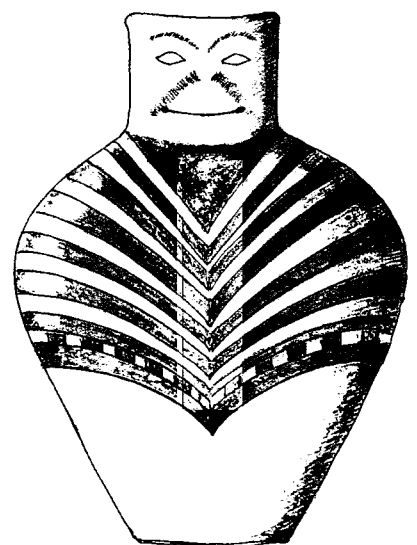
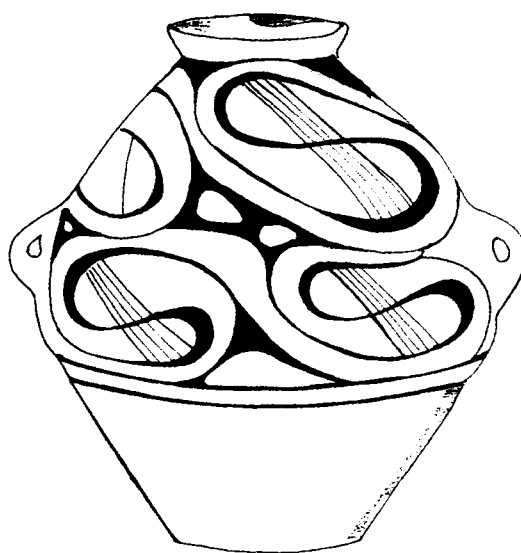
lla, cisne, somormujo, pato, ganso, paloma y lechuza. La figura 10, descubierta por Gimbutas en Tesalia en 1973, muestra una de las más memorables de estas imágenes. La diosa está también representada como un jarrón con los rasgos de un ave, o como una mujer que lleva la máscara de un pato, o de algún ave acuática.

La vasija o recipiente se convierte también en una imagen de la matriz de la diosa, de la que manan las aguas dadoras de vida. Su lluvia, leche o agua está esbozada como diseño de líneas paralelas, serpentinas u ondulantes (figura 12), y zigzags, espirales, o signos en forma de M¹⁸. Los galones simbolizan las alas o pico de un pájaro, aves en vuelo, o la estela ondulante que deja un pájaro al moverse por el agua. Añade Gimbutas que la V de los galones es también un jeroglífico del triángulo genital y de la vida que emerge del útero de la diosa¹⁹. El jarro o recipiente como símbolo de la diosa pájaro se muestra explícitamente en la figura 13, donde se perfila su cara sobre el cuello del recipiente y las ráfagas de lluvia hacen de alas en la decoración del cuerpo.

Podemos seguir las huellas de la tradición, antiquísima, que relaciona a la diosa y el pájaro, a través de la civilización egipcia, sumeria, minoica y griega. Las figuras de la egipcia Isis con su hermana Neftis custodian el sarcófago del faraón, como dos pájaros de grandes alas (ver capítulo 12, figura 4). La golondrina y la paloma son sagradas para la diosa sumeria Inanna y la egipcia Isis, y el cisne y el ganso pertenecen a Afrodita (ver capítulo 9, figuras 4, 5 y 7). En sus facetas como diosa que trae la muerte y la regeneración, aparece la diosa pájaro en la diosa sumerio-babilónica Inanna-Istar flanqueada por lechuzas, montada sobre un par de leones (ver capítulo 5, figura 30), y como la esfinge egipcia que custodia la tumba de los faraones. Isis toma también la forma

12. Jarrón con bandas en forma de serpiente (final del quinto milenio a. C. Oeste de Ucrania)

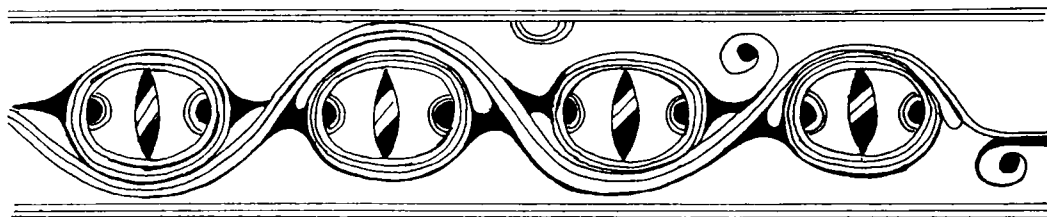
13. Jarrón con cara de diosa pájaro y bandas con forma de galones (cultura de Vinca, c. 5300-5000 a. C. Centro de Macedonia)



de un milano que devuelve a su marido muerto a la vida abanicándolo con sus alas inmensas. La lechuza, pájaro de la diosa Atenea, sigue siendo la mensajera de la muerte y el consuelo de los afligidos hasta el día de hoy. Sus redondos ojos miran fijamente desde las vasijas y jarrones neolíticos, al igual que hacían en la cueva paleolítica de Les Trois Frères. Habitualmente están marcadas con incisiones en zigzag, o con los signos de la red de la fuerza de la vida. En el siglo XV a. C., se depositaban crisálidas y figuras de la diosa búho en las tumbas abovedadas y las sepulturas que formaban galerías subterráneas en la Grecia micénica.

Aunque en la tradición judeocristiana la paloma es preeminentemente el ave de la epifanía, que descubre de la tierra y señala del fin del diluvio en la historia de Noé, y que constituye el símbolo del Espíritu Santo durante el bautismo de Cristo y en Pentecostés, hace mucho tiempo que se ha perdido la asociación original entre la paloma y la diosa. Aún así, existen muchas historias de doncellas cisne y de pájaros parlantes entrelazadas en los cuentos de hadas de Europa que podrían provenir de estos tiempos antiguos: la princesa cisne (y su homólogo negro) en el ballet *El lago de los cisnes*, el ganso del huevo de oro, y la madre oca de las representaciones teatrales navideñas inglesas que se basan en cuentos de hadas.

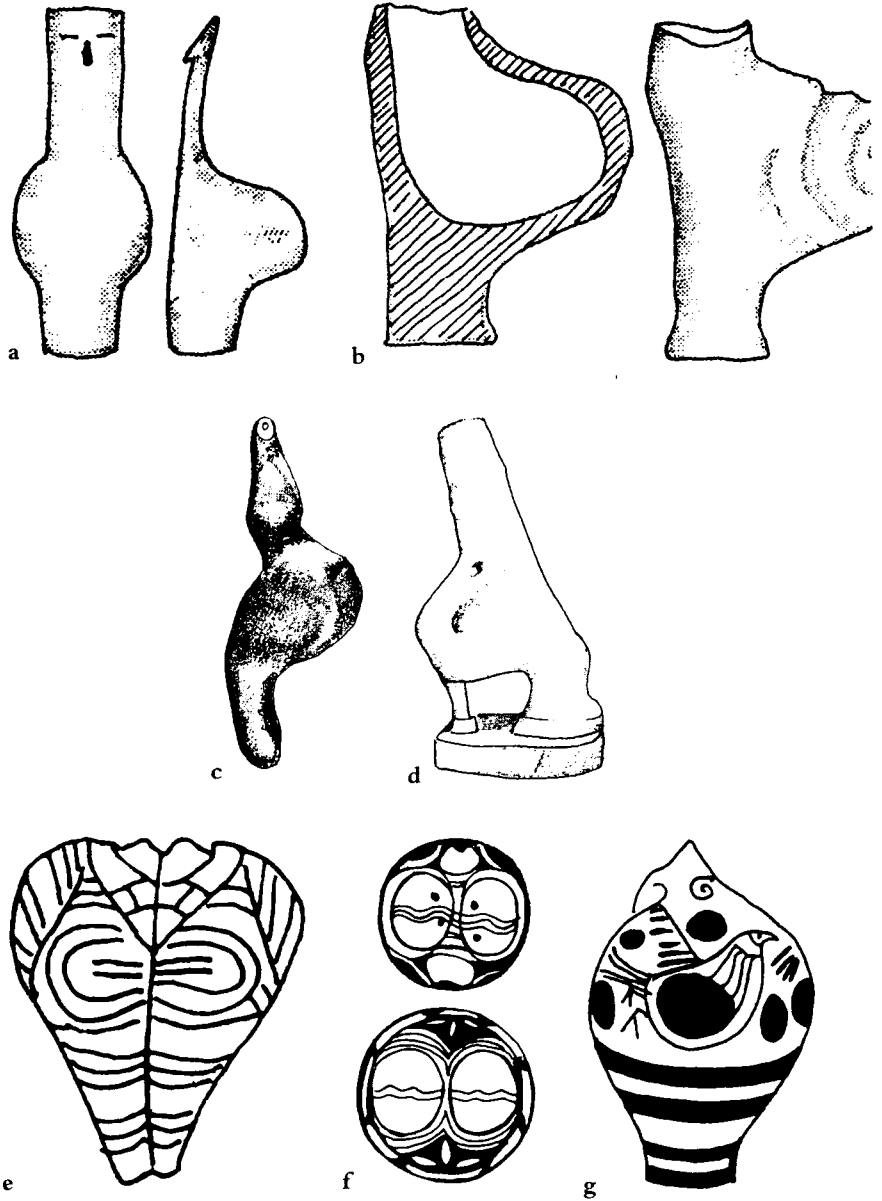
El huevo



14. Diseño de huevo (c. 4500
a. C. Oeste de Ucrania)

El huevo pertenece a la mitología de la diosa pájaro como fuente de la vida. También se halla relacionado con el agua como el elemento primordial en el que se gesta la vida, porque el huevo-feto despierta a la vida por vez primera en las aguas de la matriz. El huevo y el vientre con forma de huevo son imágenes del comienzo de la vida: se divide el huevo único, se convierte en dos, y de la separación de las dos mitades —femenino y masculino, cielo y tierra— proviene la creación. Este motivo, que se originó en el Paleolítico, está pintado de forma clara en los recipientes del Neolítico varios miles de años antes de aparecer en las grandes civilizaciones de la Edad del

15. Imágenes del huevo, años 16000-1500 a. C.:
(a) Mujer ave con nalgas en forma de huevo (Neolítico balcánico oriental, inicios del sexto milenio a. C. Proximidades de Sofía, Bulgaria), **(b)** estatuilla con un espacio hueco de forma de huevo en las nalgas y una serpiente enroscándose alrededor de las mismas (Neolítico balcánico central, comienzos del sexto milenio a. C. Norte de la ex Yugoslavia), **(c)** figura esculpida con nalgas en forma de huevo (c. 14.000 a. C. Petersfels, Alemania), **(d)** diosa sentada de cuello cilíndrico y nalgas en forma de huevo (cultura de Vinca, comienzos del sexto milenio a. C.), **(e)** doble huevo en el interior del útero de una estatuilla con motivos de huevos dobles incisos por delante y por detrás (finales del quinto milenio a. C. Ex Moldavia soviética), **(f)** serpientes enroscándose sobre huevos dobles (Cucuteni tardío, mediados del cuarto milenio a. C. Ucrania occidental), **(g)** diseño de un pájaro con un gran huevo en su interior, pintado sobre un jarrón minoico (c. 1450 a. C. Creta)



Bronce de Sumer, Egipto y Creta. El recuerdo de este mito perdura en la costumbre de los huevos de Pascua, así como en el cuento de viejas de la cigüeña que trae al niño.

El huevo como útero es una de las imágenes favoritas de los artistas de la vieja Europa. Huevos dobles en el interior de las nalgas de la diosa (figuras 15 a y b) las hinchan, dándoles formas redondeadas que indican gestación y que se estrechan hasta formar una cabeza alargada en un extremo y unas piernas afiladas en el otro. Las diosas pájaro se esculpen remarcando de forma especial el cuerpo con forma de huevo. Estilizados huevos adornan innumerables vasijas, entremezclados de forma intrincada con el simbolismo del agua y de la serpiente (figura 15 f). Las esculturas paleolíticas y los dibujos abstractos de las paredes de la cueva se transforman aquí en estatuillas y recipientes cuyas formas van evolucionando gradualmente hasta convertirse en las jarras y enormes tinajas, o *pithoi*, de la Creta minoica. La figura 15 g muestra una jarra cretense con un pájaro que contiene un huevo. La diosa, el huevo, el ave y la serpiente son cuatro elementos inseparables en las imágenes míticas de la vieja Europa.

El diminuto amuleto paleolítico de Petersfels (figura 15 c; ver también capítulo 1, figura 14), labrado en un pedazo de carbón, es una de las imágenes más antiguas de la diosa pájaro cuyo cuerpo contiene un huevo. La figura de la cultura de Vinca del Neolítico (figura 15 d), con su cuerpo en forma de huevo y cuello alargado y cilíndrico, continúa la tradición altamente esquematizada de la diosa paleolítica. La androginia de la diosa —la unión de formas femeninas y masculinas— se representa de modo exacto en el cuello alargado y en el cuerpo en forma de huevo que comparten las imágenes de Petersfels y de Vinca, a pesar de existir entre ellas una separación de unos 8.000 años.



16. Diseño de huevo útero
(c. 4000 a. C. Noreste de
Rumanía)

En mitos posteriores, el «huevo cósmico» era el comienzo de toda vida. En un mito egipcio de la Edad del Bronce, un gran ganso —el «gran Cacareador»— pone el huevo, y en el mito órfico griego el huevo-mundo lo puso la noche increada, a la que se imagina como un ave de alas negras. Numerosos mitos africanos y árticos hablan de un mítico pájaro acuático que puso el huevo del mundo del cual emergió la creación.

17. Diosas pez (piedra, c. 5800 a. C. Lepenski Vir, ex Yugoslavia)



La diosa pez

El tema del huevo aparece sobre las grandes piedras talladas que se encontraron en un lugar llamado Lepenski Vir, maravillosamente situado en la ribera del río Danubio, en el norte de la ex Yugoslavia (figura 17). Estas monumentales piedras —medio humanas, medio peces— se colocaban en la parte superior de santuarios triangulares, de pavimentos enlucidos con cal roja²⁰.

El elemento natural del niño antes de nacer, como el del pez, es el agua, y la señal del nacimiento inminente es la rotura de las aguas del útero. Estas deidades pez tienen la forma de un huevo o de una matriz. ¿Es esto así porque, al igual que el niño nacido de las aguas del útero, es el pez la nueva vida que surge del huevo de la matriz acuosa del mar o del río? El carácter humano de estas caras pez crea una identidad de sentimiento inusual entre las dimensiones humana y marina. En el mundo encantado de los cuentos de hadas, los peces hablan a los humanos y les traen grandes riquezas, como en el cuento de los hermanos Grimm del pescador y su esposa. En el mito caldeo del dios pez Oannes, el pez es aún la imagen de la fertilidad y del renacimiento que surge del mar para dar a conocer a los humanos las artes de la civilización. Un pez se tragó el falo del desmembrado dios egipcio Osiris, devolviendo el impulso de la regeneración a las profundidades de las aguas. El pez (*ikhthys*) fue también el antiguo símbolo cristiano de Cristo, pescador de hombres. A Cristo se le representa más adelante sentado sobre el óvalo en forma de pez que es tanto el huevo como la matriz, labrado en los pórticos de las catedrales románicas y góticas. El rey pescador herido de las leyendas posteriores del Grial pertenece a estos rituales de la regeneración cuyos orígenes pueden estar en el Neolítico.

La diosa serpiente:
la diosa de las aguas inferiores

El rastro de la serpiente, que se enrosca sobre sí misma al igual que los grandes ríos de la tierra serpentean de la montaña hasta el mar, traza la espiral de la energía de la vida al trasladarse de una dimensión a otra. La serpiente, con su forma y movimiento fluido y veloz, llegó a simbolizar los poderes dinámicos de las aguas que se hallan más allá de la tierra, bajo la misma y a su alrededor, y aparece en muy diversas mitologías como fuente creativa o generadora del universo. En el mito sumerio, Nammu, la gran diosa serpiente del abismo, da a luz a la tierra y al cielo (ver capítulo 5). La imagen de la serpiente que, con su cola dentro de la boca, forma un círculo cerrado —llamada en ocasiones *uróboros*— representa en muchas culturas a las aguas primordiales envolviendo a la tierra.

El cordón umbilical que conecta al feto con su madre tiene la forma de dos serpientes entrelazadas, y esta imagen de relación, universal y evocadora, podría estar detrás de la imagen del meandro serpentino y del laberinto que conectan a este mundo con el del más allá. Hasta el día de hoy, dos serpientes copulando constituyen una imagen de curación. Debido a su movimiento serpenteante y a su poder para regenerarse a sí misma al mudar la piel, la serpiente se convirtió en una imagen del poder renova-



18. Diosa entronada
sosteniendo a su hijo, con
serpientes en espiral (quinto
milenio a. C. Sesclo, Tesalia)

19. *La dama de Sitagroi*, con una espiral doble o dos serpientes grabadas sobre el vientre (c. 4500 a. C. Sitagroi, Macedonia)

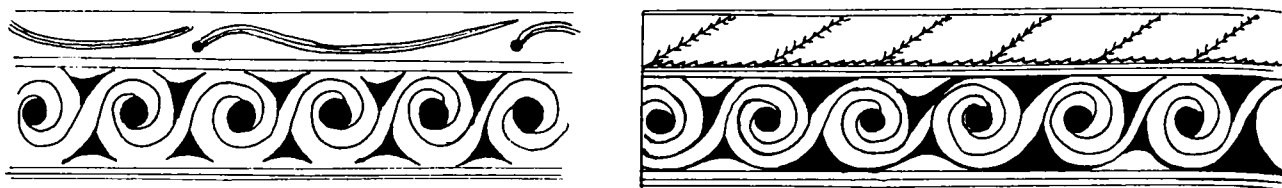
20. Figura andrógina de cabeza fálica y diseño de serpiente sobre el útero (c. 4500 a. C. Sitagroi, Macedonia)



dor de la diosa, especialmente de su poder para devolver a los muertos a la vida. Su patrón cíclico de hibernación pudo haber evocado también el continuo despertar de la vida del sueño temporal de la muerte. El meandro, como serpiente estilizada, significa la energía de transformación cuyas fuerzas descansan más allá del alcance de la conciencia humana, en la dimensión acuosa que sólo visitan los muertos. El río Éstige del inframundo constituye la versión latina (ampliamente reducida) de esta idea. El diseño de la red, representada en el Paleolítico, se pinta ahora sobre las estatuillas de la diosa y sobre recipientes hechos para contener agua, pudiendo simbolizar la matriz acuosa de la vida, la «red» cósmica en la que se contiene toda forma de vida.

En la figura 18, hallada en Tesalia, unas serpientes se enroscan alrededor del cuerpo de la diosa en el trono y del niño que sostiene en sus brazos. Esta podría ser una de las primeras imágenes de la diosa serpiente, que se halla en otras culturas neolíticas tan distantes de la vieja Europa como Ur, en Mesopotamia, así como en el valle del Indo (Mehrgarh). En algún momento del séptimo milenio a. C., se diferenciaron en masculino y femenino los atributos y poderes de la diosa, sobre la analogía del útero fértil y el falo fertilizador, con lo que la serpiente viene a personificar el poder regenerador masculino y autónomo. En los mitos de la Edad del Bronce, se imaginaba a la serpiente como consorte de la diosa que se unía a ella para traer fertilidad a la tierra.

Durante el Neolítico, en un período tan tardío como el de la Creta minoica, serpientes (representadas de manera abstracta) y espirales se enrollan alrededor de recipientes y esculturas, se retuercen sobre vientres preñados, nalgas y falos (figuras 19 y 20), u ondulan entre la luna, el sol, las estrellas y la lluvia, como principio dinámico de la energía vital que nunca se agota. Espirales que dibujan el movimiento del agua decoran vasijas y tarros. Las imágenes de la figura 21 sugieren que la serpiente es el po-

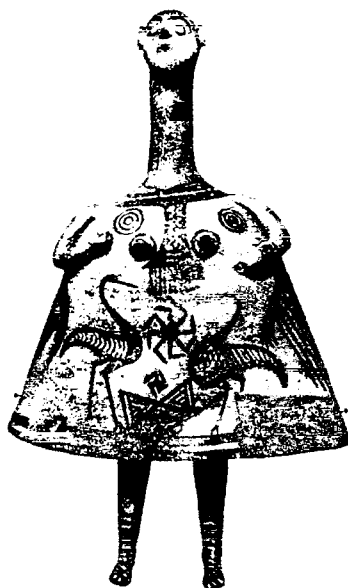


21. Espirales serpentinas con formas vegetales y serpientes (mediados del cuarto milenio a. C. Oeste de Ucrania)

der subterráneo que hace crecer las plantas. El término «poder de serpiente», en la acepción que designa la energía «enroscada» de «Kundalini» en la base de la espina dorsal en el sistema indio de yoga Kundalini, podría derivar de esta idea.

Una fascinante imagen proveniente de los Pirineos (figura 22) muestra el poder persistente de este simbolismo, pues aquí, mucho más cerca de nuestro tiempo, se ha tallado a la diosa dando a luz a la vida a modo de serpiente que cría con sus pechos. En la ciencia moderna la imagen de la serpiente aparece una vez más en la forma en espiral del ADN.

Las tres asombrosas diosas beocias (figuras 23 y 25), fechadas entre el 750 y el 700 a. C. (4.000 años más tarde) han entretrejado imágenes que en el Neolítico aparecen separadamente.

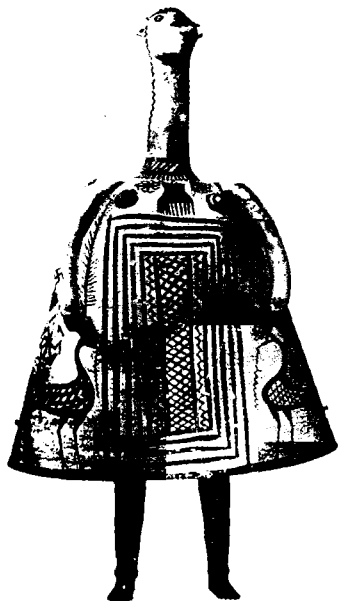


22. Figura esculpida que muestra a la diosa pariendo y amamantando a una serpiente (fecha desconocida, posiblemente galorromana. Pueblo de Oò, de la región de Luchon en los Pirineos, sudoeste francés)

23. Diosa beocia con esvástica y aves acuáticas (siglo VIII a. C.)

24. Diosa beocia con laberinto y pájaros acuáticos (siglo VIII a. C.)

25. Diosa beocia con útero en forma de pez, animales y pájaros (siglo VIII a. C.)

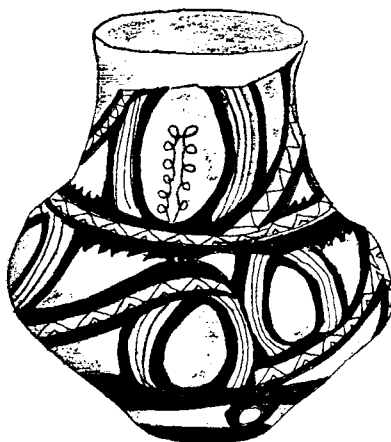


La diosa de la vegetación

Una nueva imagen de la diosa surge en el Neolítico: la diosa del trigo y del maíz, guardiana de los ritos de la siembra y de la cosecha, a quien se ofrecían los primeros frutos de la cosecha. Resulta difícil separar la diosa de la vegetación y la gran madre, dado que, como la luna, toda planta, salvaje o cultivada, nace, muere y se regenera en

26. Forma vegetal en el interior de un huevo o de una vulva (jarrón pintado, marrón oscuro sobre rojo anaranjado, Cucuteni tardío, c. 4000 a. C. Oeste de Ucrania)

27. Figura de diosa gestante con un rombo inciso sobre el vientre (c. 4500 a. C., 10 cm de altura. Centro de Bulgaria)





28. Diosa de la vegetación con cabeza de cerda (cultura de Vinca, c. 4500 a. C., 9 cm de altura. Oeste de Rumanía)
29. Diosa cerda egipcia, precursora de Isis (c. 3000 a. C.)

un nuevo ciclo. En particular, la diosa gestante de la vegetación (figura 27) establece la relación entre la fertilidad de la mujer y la de la tierra. El abdomen se halla típicamente realzado y tiene un diseño en forma de diamante o de rombo —del tipo que habitualmente se encuentra trazado sobre el cuerpo— que hace pensar en un campo; a veces, éste se divide en cuatro «campos», o secciones, con agujeros a modo de semillas²¹. En esta figura el punto se halla colocado en el centro como si fuese el ombligo.

Dado que el cerdo crece muy deprisa, tiene numerosas crías y parece «arar» la tierra al horadarla con el hocico, su ciclo vital constituía una imagen de la fertilidad de la tierra. Pertenecía inevitablemente a los ritos lunares de la agricultura, que se creía que ayudaban a la diosa de la vegetación a dar a luz. En la figura 28 tiene la diosa cabeza de cerda, una imagen transmitida por la diosa cerda egipcia de la figura 29, que se anticipa a Isis; más tarde, esta última se representa pariendo sobre el lomo de un cerdo (ver capítulo 6, figura 15). A la muerte también se la imaginaba mediante el cerdo como parte del ciclo de la cosecha que se marchita, cuya semilla ha de caer de nuevo en el cuerpo de la tierra para renovarse. En muchos países el jabalí trae la muerte: en Babilonia, en una versión de la historia de Tammuz, amante de la diosa Istar, a éste le mata un jabalí; lo mismo le ocurría a Atis en Anatolia. En Egipto, Set, quien ya había dado muerte a su hermano Osiris, estaba cazando el jabalí en una noche de luna llena, cuando descubrió el cuerpo de Osiris en las marismas y lo desmembró. En Grecia, Adonis, el amante de Afrodita, en una tradición similar, fue corneado y matado por un jabalí mientras cazaba. En el festival de la cosecha de las Tesmoforias, en Grecia, se

arrojaban cerdos a fosas y se desenterraban los restos del cerdo ofrecido en sacrificio el año anterior. En los Misterios eleusinos se sumergía en el mar a lechones que eran sacrificados después, en representación, quizá, de la vida vieja que tenía que morir para que el iniciado pudiese renacer.

La diosa de los animales

Los animales esculpidos de la vieja Europa pueden ser considerados, según Gimbutas, como epifanía de la diosa madre, encarnando los diferentes aspectos de sus poderes²². Buffie Johnson, en su libro *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*, estudia intensamente los diversos animales en que se percibía la imagen de la diosa, por lo que sólo esbozaremos aquí algunos de ellos. Se han encontrado en muchos lugares que, al parecer, se utilizaban como santuarios o templos, máscaras rituales de animales de toda especie, cubriendo a menudo las cabezas de cuerpos femeninos. Dibujos de animales decoran vasijas y recipientes, y éstos a menudo tienen forma de animales, con frecuencia la de la liebre y el oso. Parecen haber constituido parte esencial de un ritual.

Se ha sugerido en el capítulo 1 que podría interpretarse que las cuevas paleolíticas cuyas paredes estaban cubiertas de imágenes de animales simbolizaban la matriz de la diosa²³, particularmente porque se han hallado esculturas de la diosa en el exterior de las cuevas (Laussel), o en sus inmediaciones (Lespugue), lo que indica algún tipo de relación entre las diosas del exterior y los animales pintados en el interior. En el Neolítico, el arte de la vieja Europa y de Çatal Hüyük, en Anatolia, explora la relación precisa que vincula la diosa y el animal, invitando a utilizar el término de «diosa de los animales» o «señora de las bestias» como una manera de entender en qué sentido los animales se percibían como realidades inmanentes, llenas de la presencia divina.

El oso

El oso es probablemente el animal sagrado más antiguo, conocido por los cráneos cuidadosamente dispuestos en las cuevas de las montañas utilizadas por la raza Neandertal, antes del comienzo de la última Edad de Hielo, en torno al 75.000 a. C. La figura 30 podría constituir la imagen más antigua de la madre con su hijo y expresa un sentimiento que no ha sido encontrado en el Paleolítico. El escultor ha tomado la notable dulzura de la madre osa hacia su oseño como imagen de la maternidad humana, creando una asociación entre los mundos animal y humano. El afecto del animal por sus crías es percibido como un sentimiento tan propio del animal como del ser humano; esto podría explicar la emoción, tan llamativamente humana, que evoca esta



30. Diosa y bebé como osa madre y su cachorro (cultura de Vinca, c. 4500 a. C., 5,7 cm de altura. Kosovska Mitrovica, ex Yugoslavia)

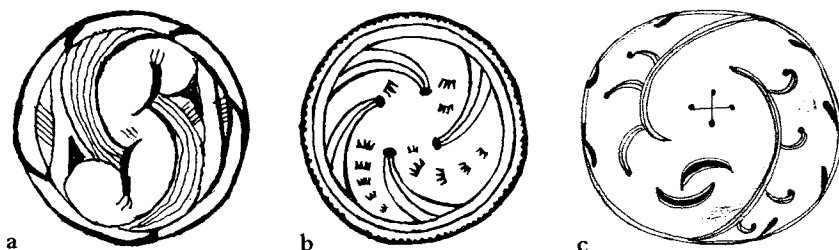
imagen de la osa y su cría, que se mantiene aún hoy en el amor que siente el niño hacia su osito de peluche.

La madre animal con su cría, ya sea oso, ave o serpiente, ilustra la imagen dual de la gran madre como fuente y lo que proviene de la fuente: el hijo como ciclo de la vida constantemente renovado. La imagen posterior de una diosa madre «humana» con su hijo, celebrando el misterio del nacimiento, es común a todas las civilizaciones, desde la diosa cretense que sostiene a su hijo, a la Isis egipcia con su hijo al pecho, a la María cristiana con el niño sobre sus rodillas. La figura madre hijo se inspira también en la experiencia de humanidad mecida como un bebé en el regazo de «la madre», en su dependencia primordial de la «naturaleza».

La cierva

Era la cierva una de las epifanías de la diosa como madre de la vida; arcaica tradición esta que nos ha sido transmitida a través de leyendas y recuerdos populares de todo el mundo. El carácter sagrado de la cierva podría provenir de la importancia vital del ciervo y del reno como fuentes de alimento en el Paleolítico. Debido a la rapidez con que crece su cornamenta, el ciervo, como el toro, cuyos cuernos también crecen con rapidez, simboliza la fase creciente de la luna y, por lo tanto, el principio generador de la vida. Los chamanes, hombres y mujeres, siempre han llevado las astas de los ciervos como parte de su atuendo y hasta este siglo los usaban los pueblos de Europa oriental y de Inglaterra en las ceremonias rituales con las que celebraban la llegada de la primavera²⁴. Los cazadores de las zonas más remotas del norte de Europa aún poseen

31. (a, b) Cuencos pintados, quizá con dibujos de ciervas en forma de luna creciente (cuarto milenio a. C. Oeste de Ucrania) y (c) cuenco pintado con un diseño de formas crecientes, posiblemente cuernos, y un diseño central de la cruz lunar (Cucuteni tardío, comienzos del cuarto milenio a. C. Noroeste de Ucrania)

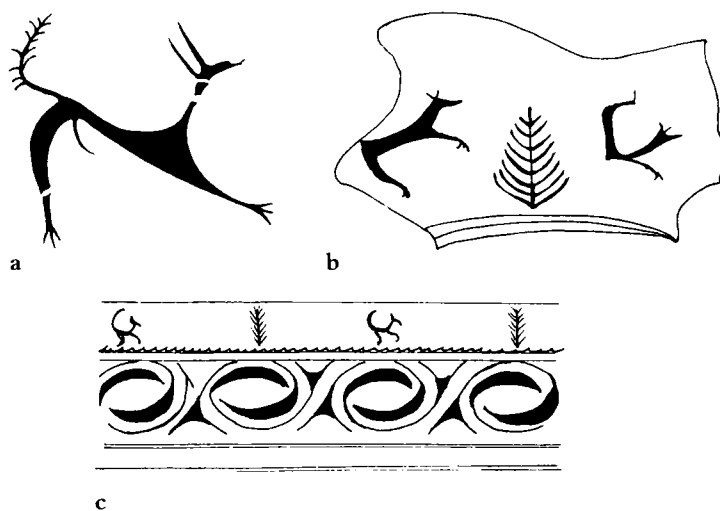


una imagen de la gran madre del universo en forma de hembra de alce o de reno, y sus mitos hablan de madres, embarazadas y con aspecto de ciervas, con la cornamenta de un reno sobre sus cabezas y pelo de ciervo cubriendo sus cuerpos. Los platos bellamente pintados de la figura 31 muestran dos o cuatro ciervas trazando un movimiento circular según un diseño de lunas crecientes, sugiriendo una asociación de la cierva con la luna. Uno de los platos muestra la imagen de la diosa por un lado y, por otro, dos ciervos de cornamenta estilizada que realizan un movimiento circular alrededor de una cruz de cuatro brazos.

El perro

El perro es uno de los animales más antiguos que pertenece a la diosa como guardián de sus misterios. En Grecia, el animal consagrado a Hécate, la diosa de la fase oscura de la luna, de las encrucijadas y del inframundo, era el perro. La cultura de la vieja Europa revela el origen remoto del vínculo entre el perro, la luna nueva, la negra noche y la diosa. Los mejores materiales —mármol, cristal de roca y oro— se utilizaban para realizar estatuillas de perros o recipientes con la forma de estos animales²⁵. En las vasijas Cucuteni del este de Rumanía y del oeste de Ucrania, unos perros custodian un árbol, situado en el centro para representar al árbol de la vida (figura 32 b).

Las imágenes neolíticas son las primeras en mostrar la relación entre estos animales guardianes y el árbol que alguna vez simbolizó a la diosa misma. Mas el perro también aparece con la oruga sobre las vasijas de la vieja Europa, con lo que se convierte en una imagen de la muerte y del renacimiento. En civilizaciones posteriores los perros cus-



32. (a) Perro pintado sobre jarrón en forma de pera (c. 3500 a. C. Ex Moldavia soviética), (b) perros custodiando el árbol de la vida pintados sobre un jarrón (mediados del cuarto milenio a. C. Sipintsi, oeste de Ucrania) y (c) perros y árbol de la vida pintados sobre un jarrón (cuarto milenio a. C. Sipintsi, oeste de Ucrania)

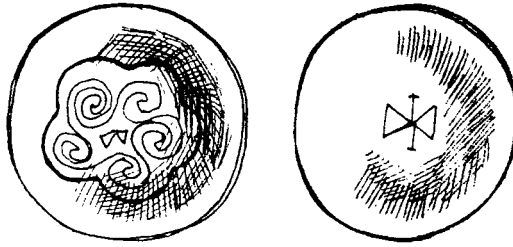
todían el umbral que separa los reinos de los vivos y de los muertos: en Egipto, el dios chacal, Anubis, se convierte en el guía de las almas de los fallecidos cuando se dirigen hacia el inframundo, y toma parte activa en sus transformaciones; en Grecia, el perro tricéfalo, Cerbero, guarda la entrada al reino de los muertos.

La mariposa y la abeja

Una de las imágenes de transformación más antiguas es la de la mariposa. Nadie que, de niño, haya permanecido a la espera para ver a una oruga convertirse en mariposa puede olvidar el momento en el que se transforma la terrestre oruga en una hermosa criatura alada que se aleja volando. Hace unos 8.000 años la oruga y la mariposa daban a entender que existían dos aspectos en una misma forma de vida, la una «nacida» de la otra. De ahí que se convirtiera en una de las más antiguas imágenes de regeneración de la vida a partir de una forma ya gastada y, análogamente, de la supervivencia del alma tras la muerte del cuerpo. Las dos imágenes de mariposas de la figura 33 son las más antiguas conocidas en Europa.

Las abejas, al igual que todo insecto que hila capullos o que teje telas, sirven de imágenes de la milagrosa interconexión de la vida. La estructura celular intrincada que segrega la esencia dorada de la vida es una imagen de la red de naturaleza invisible que relaciona todas las cosas entre sí conformando una estructura ordenada armónicamente. Quizá sea éste el significado del relato que cuenta cómo a Zeus, de niño, se le alimentaba en Creta con miel y por qué es esta sustancia el néctar de los dioses. Más aún,

33. Grabados de mariposas sobre jarrones del Neolítico (cultura de la cerámica lineal, quinto milenio a. C. Ex Checoslovaquia)

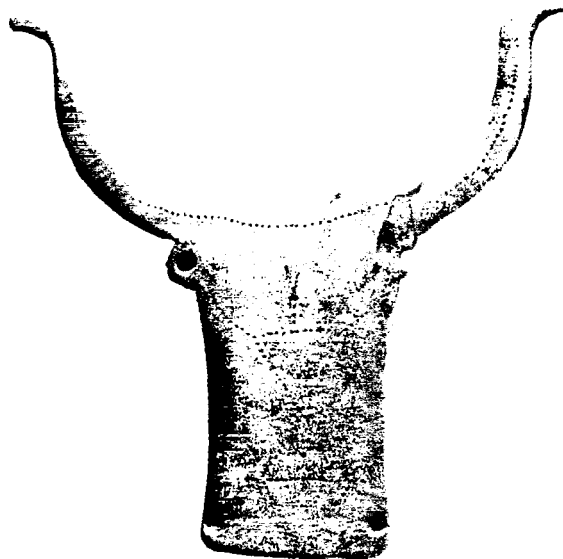


la atareada abeja, siguiendo el impulso natural de polinizar flores y de recoger su néctar para hacer miel, era un ejemplo de la continua actividad que desarrollan los humanos para recoger las cosechas y transformarlas en comida. En el Neolítico, la abeja madre, a la que el resto de las abejas sirve durante su breve vida, era una epifanía de la misma diosa. El establecimiento de una relación entre la abeja y la diosa debió de pa-

34. Friso parcialmente reconstruido de la diosa abeja (?), pintado sobre un jarrón (c. 6400-6200 a. C. Otzaki, Tesalia)



35. Diosa con cornamenta de toro en forma de abeja, punteada sobre una cabeza estilizada de toro, realizada en hueso (Cucuteni tardío, cuarto milenio a. C. Oeste de Ucrania, hoy Polonia)



recerle irresistible al observador atento; 4.000 años después, en la Creta minoica, la diosa y sus sacerdotisas, vestidas de abejas, fueron representadas bailando juntas en un sello de oro sepultado junto a los muertos. La colmena era su útero y a lo mejor también una imagen del inframundo. Con posterioridad reaparece en las tumbas colmena de Micenas²⁶.

La imagen más antigua de la diosa en forma de abeja está grabada con muescas que forman puntos sobre una estilizada cabeza de toro del oeste de Ucrania (figura 35). Muestra la asociación más antigua entre la abeja y el toro —imágenes ambas de renovación—, que más adelante será básica en las mitologías griega y cretense. Fue creencia común en Grecia y en Roma la idea de que la abeja nacía del esqueleto de un toro sacrificado y de que ambos pertenecían al poder regenerador de la luna²⁷.

El dios

Dado que todas las cosas se hallaban contenidas en la gran madre, durante largo tiempo encarnó tanto atributos masculinos como femeninos. El principio femenino se halla claramente reflejado en la forma de huevo de su «cuerpo», o cuando se hace hincapié en el aspecto redondeado de su cuerpo preparado para dar a luz, como se refleja en algunos objetos elaborados del Paleolítico. El principio masculino se da en el cuello fálico y alto y en la cabeza. Muchas de las figuras compuestas andróginas expresan el sentido de la fuente que se autogenera continuamente; el sentido original de «virgen».

Una de las maneras en que evoluciona la conciencia es a través de la diferenciación de lo que antaño se experimentó como una unidad. Parece que se diferenciaron las características femeninas y masculinas de la diosa andrógina europea, de cuello fálico y cuerpo oval (ver figura 7) de acuerdo con esto último, a lo largo del séptimo y sexto milenio a. C.; el macho se convirtió en poder fertilizante y la hembra en útero preñado. La imagen del dios aparece casi simultáneamente en la vieja Europa y en Anatolia. El principio masculino diferenciado se encarna en el falo, en el toro, en el animal provisto de cuernos —carnero y macho cabrío— y en la serpiente de forma fálica. También se personificó en una figura mitad hombre, mitad animal (toro o cabra), y en la figura de un hombre representado como un dios.

El toro fue la epifanía animal principal del dios. O bien el cuerpo entero es el de un toro, o se trata de un cuerpo de toro con cabeza humana, o de un cuerpo masculino con cuernos de toro. Todas esas composiciones son imágenes del poder dinámico y fertilizante que llama o despierta a las nuevas formas que se hallaban latentes en las antiguas. Los mitos posteriores sumerios, egipcios, minoicos y griegos escenifican al dios toro como «hijo» de la diosa madre, y a menudo se sacrificaba un toro verdadero como epifanía del hijo que regresa a la madre con el objeto de renacer, renovando de esta manera la fuerza vital que encarnaba.

36. Falo de barro (c. 6000
a. C. Tsangli, Tesalia)



Las formas humanas del dios son particularmente fascinantes en la vieja Europa, no sólo por su belleza formal, sino también por las características humanas que elegían como rasgos de divinidad. El dios emerge con forma humana más claramente en la cultura de la vieja Europa que en la Çatal Hüyük del Neolítico (véanse pp. 115-117). Una figura de terracota de un dios de Tesalia (figura 37), con una de sus manos sobre el miembro erecto, eleva la otra hacia su cabeza a la manera del joven dios minoico; otra

37. Figura itifálica de un
dios sentado (mediados del
quinto milenio a. C. Dimini,
cerca de Volos, Tesalia)

38. Dios entronado (cultura
de Seslo, sexto milenio
a. C. Píraso, Tesalia)





39. (a) Diosa y (b) dios
(cultura Tisza, c. 5500-5000
a. C. Sudeste de Hungría)

figura de un dios entronado (figura 38), hallada también en Tesalia, se anticipa a la bella figura cicládica de un hombre tañendo un arpa.

En otra escultura del año 5000 a. C., encontrada en Hungría, la diosa (figura 39 a) y el dios (39 b) necesitan ser colocados una al lado del otro, o frente a frente, ya que forman una unidad. El dios aparece sentado en un trono; lleva un cinturón ancho y muy ornamentado y brazaletes en ambos brazos. Sujeta una gran hoz sobre el hombro derecho que le convierte en el segador del maíz, o, quizá, en una expresión más compleja, podría tratarse de una imagen del propio maíz, que se siega y renace siguiendo el ciclo agrícola. Es posible que personifique también al dios del ciclo anual, que se «siega» con el paso del año, pero renace al mismo tiempo como año nuevo (el tiempo, el segador). La hoz se anticipa a la hoz ritual que era parte de los Misterios eleusinos, en que su forma de luna creciente simbolizaba el renacimiento o la renovación de la fuerza de la vida.

Las figuras de la diosa y el dios (figuras 40 y 41) de apariencia curiosamente moderna, del cementerio de Cernavoda, en Hamangia, a orillas del mar Negro (hoy Rumanía), aparentemente esculpidas por la misma mano, podrían ser una de las representaciones más antiguas de dios como consorte de la diosa. La actitud reflexiva del dios recuerda al *Pensador* de Rodin.

La figura 42 es la más temprana imagen del matrimonio sagrado entre la diosa y el dios, que perduró durante cinco mil años hasta su muerte formal con el monoteísmo hebreo y cristiano. La ternura en la actitud de las figuras enmascaradas de una mujer y un hombre —él rodeándola a ella con su brazo derecho— es intensamente humana; no es ni remotamente divina. Se subraya la fertilidad de su unión sexual, pero aparece como fundamental la cualidad humana del sentimiento transmitido por la posición de sus cabezas y brazos, y la estrecha proximidad de sus cuerpos.

40. Diosa (c. 5000 a. C.,
11,3 cm de altura. Cernavoda,
este de Rumanía)





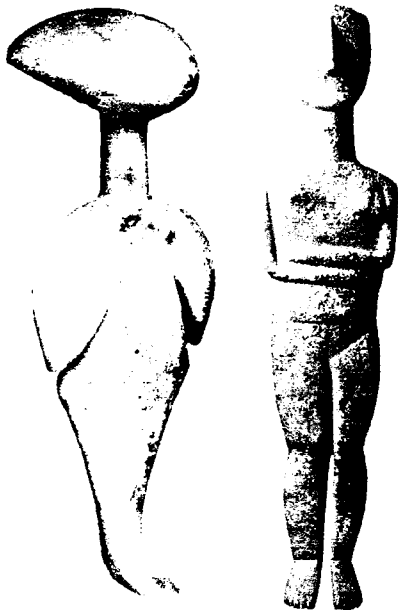
41. Dios (c. 5000 a. C., 11,3 cm de altura. Cernavoda, este de Rumanía)

42. *Los amantes de Gumelnitsa*
(civilización balcánica oriental,
c. 4500 a. C., 6,8 cm de altura.
Casciorele, Rumanía)



La brillante civilización de la vieja Europa floreció sin conmociones a lo largo de dos mil años, del 6500 al 4500 a. C., hasta que, de repente, fue perturbada por la llegada de tribus nómadas del este —la primera oleada de pueblos más tarde denominados indoeuropeos (o arios), que no eran, de hecho, ni indios ni europeos. Gimbutas los llama los pueblos kurgánicos (o pueblos del *kurgan* o túmulo) y sugiere que su residencia eran las estepas entre los ríos Dniéper y Volga. Estas gentes, que llevaban una vida predominantemente nómada, rendían culto a los dioses del cielo que blandían el rayo y el hacha, y montaban a caballo; lo habían domesticado ya en el 5000 a. C., y les permitía cubrir largas distancias a una velocidad hasta entonces inconcebible. De pronto, el hacha de combate y el puñal aparecen en los emplazamientos de la vieja Europa; simultáneamente, sucede algo acerca de lo cual escribe Gimbutas:

Se truncaron tradiciones milenarias; ciudades y pueblos se desintegraron, desaparecieron piezas de cerámica magníficamente pintadas, al igual que santuarios, frescos, esculturas, símbolos e inscripciones. Se debilitó el gusto por la belleza y la sofisticación en el estilo y en la rea-



43. Diosa pájaro (escultura en mármol, c. 2700-2400 a. C.

Península de Gallipoli)

44. Diosa cicládica (escultura en mármol, cultura de Keros-Siros, c. 2500 a. C.)

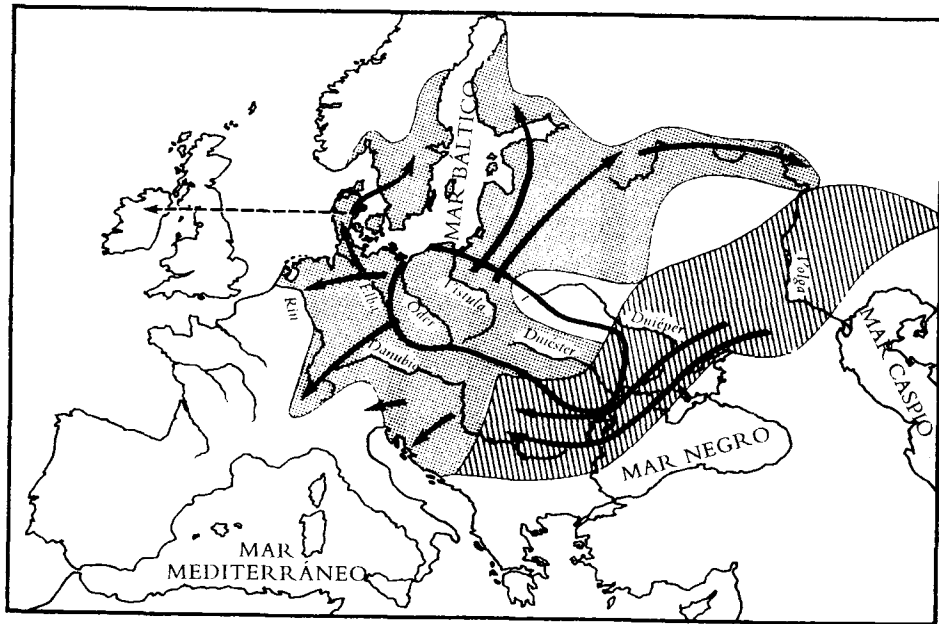
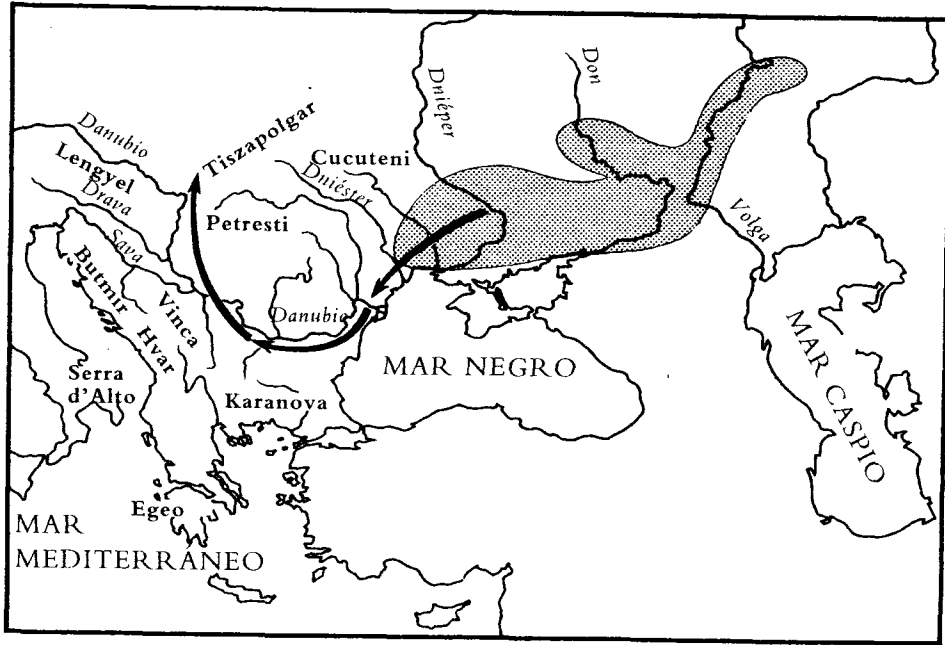
lización de las piezas. Desapareció el uso de los colores brillantes en casi todos los territorios europeos, excepto en Grecia, las Cícladas y Creta, donde las tradiciones de la vieja Europa continuaron durante tres milenios más, hasta el 1500 a. C.²⁸

El parecido de las esculturas de diosas de las figuras 43 y 44 con las de diosas de la vieja Europa muy anteriores, así como entre sí, demuestra que la cultura de la vieja Europa no desapareció del todo, sino que prosiguió de alguna forma en la costa occidental de Anatolia y en las islas Cícladas del Egeo, pasando a la cultura minoica y micénica y, después, a Grecia. En ambas figuras el hecho de perfilarse el triángulo genital destaca en la escultura el misterio del nacimiento. Los brazos divididos y curvados de la diosa de Anatolia evocan las alas de la antigua diosa pájaro, tanto como la nariz afilada de su rostro.

Mas la despiadada imposición de una mitología foránea, una ética guerrera, y costumbres jerárquicas sobre los pueblos agricultores de la vieja Europa prácticamente eliminaron la cultura precedente. El trastorno y el sufrimiento causados por las tribus nómadas, la «huida incesante» de pueblos desplazados durante todo el cuarto milenio a. C.²⁹, pueden imaginarse sólo comparándolos con los sucesos transcurridos en el siglo XX en la Europa central y oriental —curiosamente, se trata casi de la misma área que la vieja Europa—, cuando tantos pueblos aterrorizados, atrapados entre ejércitos altamente mecanizados, no tenían hacia donde huir. Según Gimbutas, las tribus kurganes que penetraron en el área de la vieja Europa en tres oleadas de infiltración (4300-4200 a. C.,

Mapa 3. Primera oleada (c. 4300-4200 a. C.). Las flechas señalan las rutas más importantes de las invasiones principales de las primeras incursiones kurgánicas en las culturas de la vieja Europa, de Karanova, Vinca, Lengyel y Tiszapolgar

Mapa 4. Tercera oleada (c. 3000-2800 a. C.). Las flechas y áreas en sombra muestran las incursiones tardías de los pueblos kurganes, desde las estepas (zonas orientales que aparecen rayadas) y desde las culturas entremezcladas (área oblonga del centro del mapa). La flecha discontinua indica una posible ruta hacia Irlanda



3400-3200 a. C., 3000-2800 a. C.) cambiaron el curso de la prehistoria europea, al imponer una cultura que era «estratificada, pastoril, nómada y orientada a la guerra» sobre una cultura que era «agrícola y sedentaria, igualitaria y pacífica»³⁰. Su sistema social estaba jerarquizado y dirigido por los más poderosos varones, y su sacerdocio era masculino. Practicaban sacrificios humanos y animales, eligiendo para ello particularmente el caballo, e inmolando vivos a las viudas e hijos de sus jefes muertos junto con ellos.

Los pueblos de la cultura de la diosa contaron con escasa defensa frente a los invasores que eran más altos, más fuertes, mejor armados y jinetes, con lo que sucumbieron a ellos de modo gradual³¹. Los pueblos kurganes se expandieron hacia el sur en la planicie macedonia y en Anatolia occidental, construyendo ciudadelas y enormes murallas de piedra en su camino, de las que las de murallas de Micenas y Tirinto son un ejemplo tardío. Una vez que se estableció la ruta de la invasión, tuvo lugar una migración continua de nuevas generaciones que reforzó los trastornos culturales³². Las invasiones dorias, que destruyeron finalmente la civilización minoica, constituyeron quizás la última fase de un proceso histórico iniciado tres mil años antes. Las imágenes cíclicas y lunares de la cultura de la diosa fueron reemplazadas gradualmente por divinidades predominantemente masculinas y la mitología solar de los pueblos kurganes, o bien se fundieron con estas últimas en una convivencia, a menudo difícil, que fue transmitida a las culturas griega y celta posteriores. Lo que se desarrolló posteriormente, c. 2500 a. C., concluye Gimbutas, fue una «mezcla de dos sistemas míticos, el propio de la vieja Europa y el indoeuropeo»³³.

Se nos ha enseñado que nuestras percepciones más sublimes provienen de la civilización griega. Sin embargo, los orígenes de los logros artísticos de los griegos, en su búsqueda de un modo de vida en armonía con la vida del universo, son 6.000 años más antiguos. Nosotros somos los descendientes, a través de la Edad del Bronce y la Edad del Hierro, de dos visiones del mundo absolutamente diversas, cuyas mitologías han de ser diferenciadas antes de que el legado de su largo conflicto pueda transformarse.

Çatal Hüyük, Anatolia

La diosa madre de Çatal Hüyük se sienta en un trono que parece una roca; sus manos descansan, en el acto de dar a luz, sobre los animales salvajes que la acompañan en culturas posteriores (figura 45). Esta figura modelada en terracota de 8.000 años de antigüedad, de voluminosa cabeza y gruesas caderas y piernas, mide de hecho sólo 11,8 cm de altura y fue encontrada en un granero, lo que pone en relación el acto de parir con el «nacimiento» de los cultivos de la tierra. La diosa madre junto a sus felinos guardianes es la antecesora de las grandes diosas de la Edad del Bronce: Inanna-Istar en Mesopotamia, Isis y Sekhmet en Egipto, y la diosa minoica sin nombre caminan con leones, o sobre ellos, o se sientan sobre un trono de leones. Durante la Edad del Hierro,

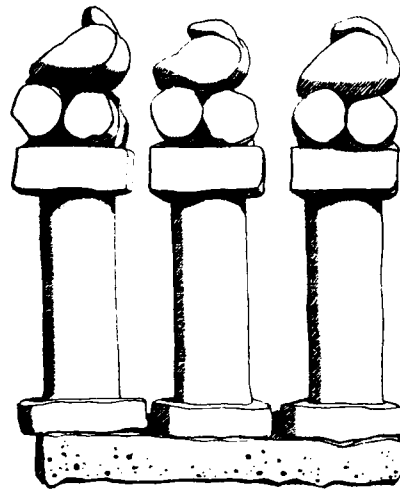
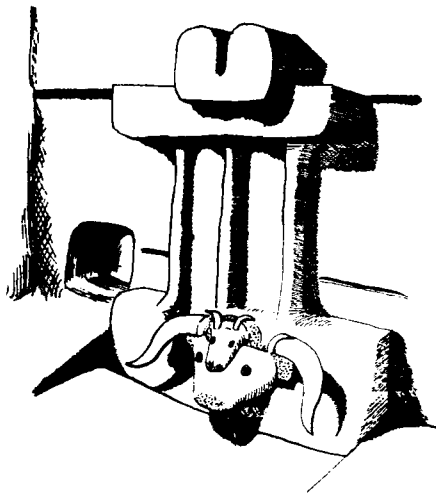
45. Diosa madre dando a luz entre leones o leopardos (escultura de terracota, c. 6000-5800 a. C. Santuario en el Nivel II, Çatal Hüyük)



Cibeles, la gran diosa de Anatolia y de Roma, conduce un carro arrastrado por leones, en línea de descendencia directa de la diosa de Çatal Hüyük. Un himno a Cibeles del siglo II d. C., en Pérgamo, la evoca como «madre de los dioses inmortales», sentada en un carro arrastrado por «leones capaces de matar toros... que ocupa el trono central del cosmos y, por lo tanto, de la tierra... que reina sobre los ríos y el mar entero»³⁴.

Çatal Hüyük, en la llanura de Konya del sur de Anatolia (actualmente Turquía), es el emplazamiento neolítico mayor de Próximo Oriente, cubriendo unas 13 hectáreas, a pesar de haberse excavado únicamente una vigésima parte. Ofrece una imagen muy antigua de otra cultura desarrollada y particular que, al igual que la de la vieja Europa, se centraba en la figura de la diosa madre. Fue próspera entre los años 7000 y 5000 a. C., cuando el lugar fue abandonado sin que se conozca la causa. Çatal Hüyük fue descubierta en 1957 por el arqueólogo James Mellaart, quien la describe tan reluciente «como una supernova entre las galaxias más bien borrosas de las culturas campesinas actuales»³⁵.

La gran llanura de Konya estaba cubierta antaño de árboles y praderas abiertas, manadas errantes de ciervos rojos y reses salvajes, comida en abundancia para los pueblos neolíticos de Çatal Hüyük. Hacia el séptimo milenio a. C., 3.000 años antes del ascenso de Sumer, la poblaban numerosos grupos establecidos cuyo trabajo era ya altamente especializado: labores tales como la talla de la piedra, tejer, teñir paños, la alfarería, la ces-

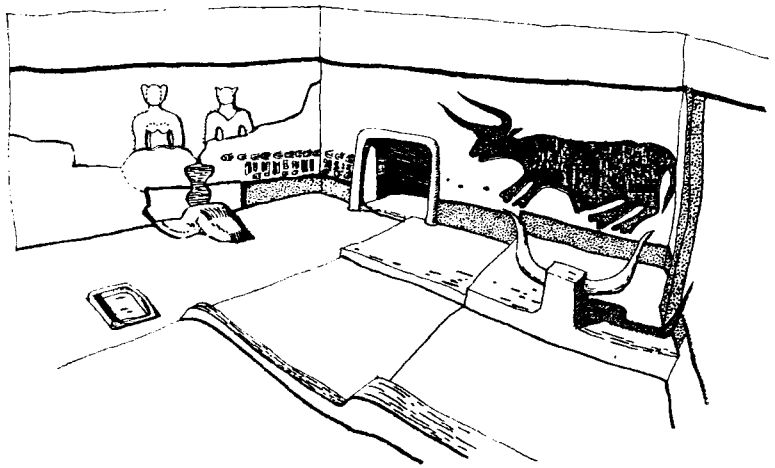


46. Restauración del relieve de las diosas gemelas y su hijo imaginado como un toro (c. 5800 a. C. Santuario VI.14, Çatal Hüyük)
47. Santuario minoico con palomas (c. 1500 a. C.)

tería, hilar, el cultivo de las cosechas, y la construcción de casas y santuarios. ¿Cuándo y dónde —se pregunta Mellaart— aprendió el pueblo de Çatal Hüyük a fundir cobre y plomo? Ciertamente ocurrió en torno al 6400 a. C., mucho antes de que se descubriese el cobre en el Calcolítico.

La cornamenta del toro (*bucranium*), así como las cabezas gigantes, relieves de yeso y pinturas del toro, aparecen en muchos de los santuarios y casas excavadas en Çatal Hüyük. Los cuernos del toro de la consagración eran ya propios de la cultura de la vieja Europa, pero, puesto que ningún altar de la misma ha permanecido intacto, desconocemos con exactitud el modo y el lugar en que se colocaban. Aquí están llamativamente dispuestos en las paredes de muchos de los santuarios. Los pilares que vemos en la figura 46 representan a la diosa, mientras que el cornudo toro encarna el poder regenerador de ella o el poder del dios, su hijo. La consistencia de las imágenes de la diosa y de los cuernos del toro y del carnero muestran una afinidad llamativa no sólo con la civilización coetánea de la vieja Europa, sino también con la cultura minoica micénica.

La imagen central de la religión de Çatal Hüyük era la diosa madre, que aparece bajo tres aspectos: el de mujer joven, el de madre dando a luz y el de anciana. Sobre las paredes de los santuarios únicamente se pintó o se esculpió en relieve a la diosa; al dios se le representaba como toro. Las imágenes y estatuillas de la diosa sobrepasan en número ampliamente a las del dios. Mellaart comenta la ausencia de imágenes específicamente sexuales —la del falo o la de la vulva— en Çatal Hüyük y supone que la religión podría haber sido invención de las mujeres, que elaboraron una mitología donde se realizaba la capacidad de dar a luz y alimento de la imagen de la diosa y donde el principio masculino se representaba a través del animal con cuernos. La sacerdotisa que podía haber dirigido la celebración de los ritos de la diosa dio mayor importancia a la

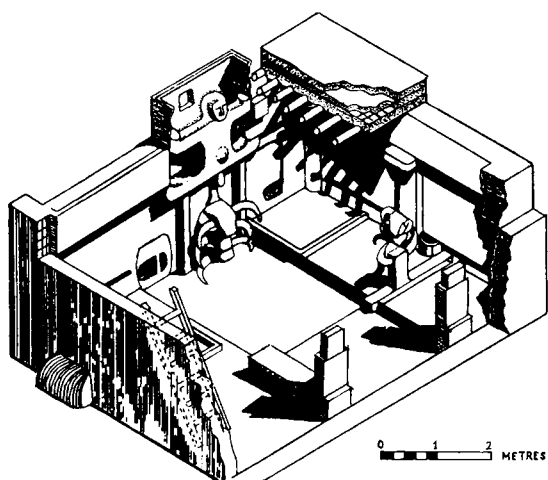


48. Figura en mármol blanco de la diosa dual (santuario VI.A.10, Çatal Hüyük)
 49. Las dos diosas y el toro (c. 5800 a. C. Reconstrucción de las paredes norte y este del santuario VII.8, Çatal Hüyük)

experiencia más numinosa para ellos: el nacimiento y la regeneración de la vida. «En algún momento a lo largo del siglo LVIII a. C. —escribe Mellaart—, la agricultura triunfó finalmente sobre la ocupación inmemorial de la caza y con ello el poder de las mujeres se incrementó. Esto, al menos, parece deducirse claramente de la casi total ausencia de estatuas masculinas en el culto»³⁶.

La diosa de la figura 48 tiene dos cabezas y dos pares de pechos, pero sólo dos brazos, dando a entender que ella es madre y doncella y, por lo tanto, la antecesora de la figura micénica de marfil de la madre y la hija con el niño (ver capítulo 3, figura 38), así como de las griegas Deméter y Perséfone. Podría representar a la diosa en su aspecto doble de fuente de vida y manifestación de la misma.

Figuras de la diosa gemela aparecen en diversos santuarios. En la figura 49, dos figuras aparecen sentadas una al lado de la otra, de nuevo quizá personificando a la diosa en tanto que madre e hija, al igual que las «dos damas» de los textos minoicos posteriores de Cnosos. La estatua de la derecha no tiene pechos; la forma en V bajo el cuello podría ser un collar o un pliegue de la túnica; así aparece en una estatuilla de piedra de la diosa hija (ver figura 54). A juicio de Mellaart, dicha estatuilla de piedra pertenece originariamente a este santuario, a pesar de que fue hallada en otro. En la pared perpendicular, un enorme toro se enfrenta a las dos figuras, cargando todo el santuario de su energía.



50. La diosa que da a luz (c. 5800 a. C. Restauración de las paredes norte y oeste del santuario VI.A.10, Çatal Hüyük)

La diosa que da a luz

La postura física del parto es el tema por excelencia de muchos de los santuarios de Çatal Hüyük. En la figura 50 la diosa, con las piernas extendidas en la posición estilizada propia del parto repetida en muy diversos santuarios, parece haber dado a luz a tres cabezas de toro colocadas debajo de ella. La forma que emerge de su matriz podría ser el hocico de un cuarto toro, dando la impresión de estar pariendo perpetuamente. Resulta curioso que en la vieja Europa las imágenes de la diosa en el acto de dar a luz son muy escasas, mientras que aquí son extremadamente numerosas, como si esta cultura quisiese captar la vida en su momento más dramático. Por ello, podría haberse reservado un santuario especial en donde las mujeres fueran a dar a luz, denominado por Mellaart el «santuario rojo», debido a que sus paredes enlucidas y suelos estaban pintados por todas partes de rojo, el color de la vida³⁷.

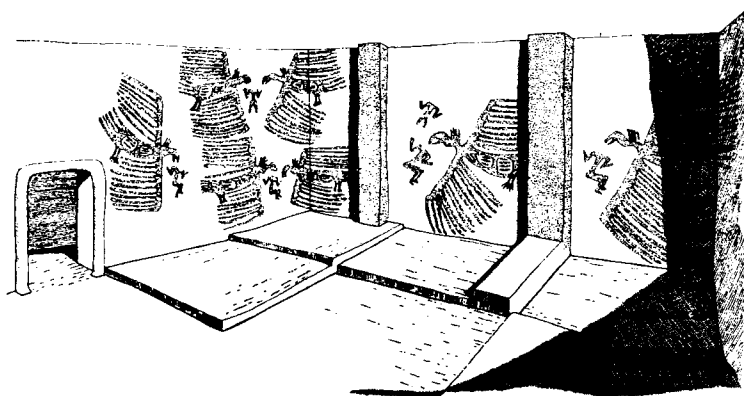
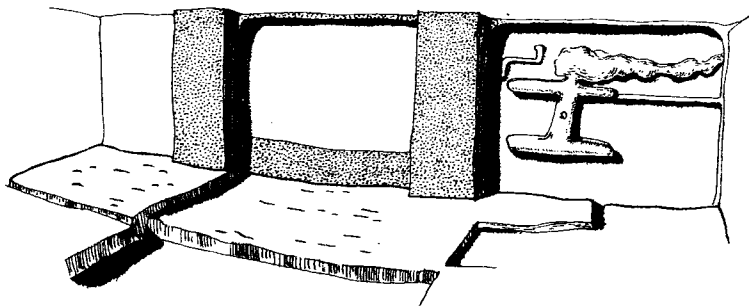
A veces el cuerpo de la diosa está marcado con formas florales gigantes y, en una ocasión, aparece entre las jambas de una puerta, dando la impresión de estar atravesándola como si estuviese apareciéndose ante sus fieles. En el llamativo relieve de yeso de la figura 51, la diosa es retratada tal y como la describe Mellaart:

con cabeza y cuerpo de perfil, su largo cabello flotando al viento tras ella. Brazos y piernas están extendidos y sus extremos acortados, intensificándose así la impresión de movimiento veloz. La diosa parece estar corriendo, bailando o haciendo piruetas...³⁸

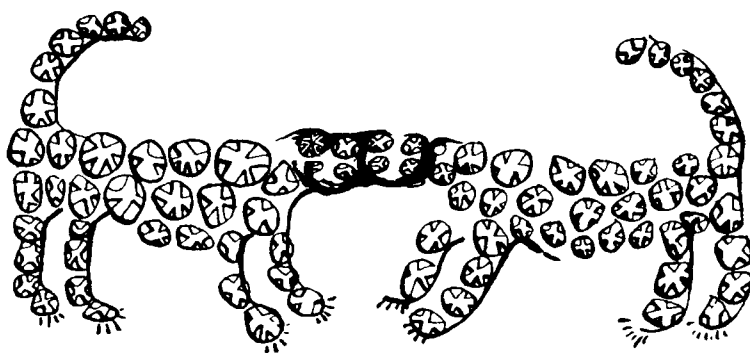
El santuario de los buitres es la imagen más impresionante de la diosa de la muerte

51. Diosa de cabello ondeante (c. 6100 a. C. Pared este del santuario VII.31, Çatal Hüyük)

52. Las pinturas de buitres más antiguas (c. 6100 a. C. Pared norte y este del santuario VII.8, Çatal Hüyük)



y de la regeneración en el arte neolítico. Resultan abrumadores los siete inmensos buitres de la figura 52. Pintados no de color negro, sino de rojo sangre sobre un fondo de color rosa, planean sobre seres humanos carentes de cabeza; sus alas, de tamaño natural, cubren dos de las paredes. Las figuras carentes de cabeza que forman con sus brazos alzados los gestos que suelen acompañar una epifanía parecen estar saludando a la diosa en su forma de buitre; es posible incluso que estén volando con ella, pájaros a su vez, en el mundo que está más allá de la muerte. Este gesto de reconocimiento crea un modo de experiencia tal que, a pesar de la imponente presencia de los buitres, la escena transmite la certeza de que la diosa en su forma de buitre tiene tanto el poder de regeneración como el de muerte. El buitre, que se alimenta de carroña, transforma lo que está ya muerto, devolviéndolo a la vida. Más que «traer» la muerte, lo que hace es comenzar un nuevo ciclo al asimilar el final del ciclo antiguo. En este sentido, la diosa de la muerte y la diosa del nacimiento son inseparables³⁹.



53. Pintura de dos leopardos (c. 5.900 a. C. Pared norte del santuario de los leopardos VI.B.44, Çatal Hüyük)

La diosa de los animales

En Çatal Hüyük el leopardo constituía el animal sagrado de la diosa. Únicamente aparece en las paredes de uno de los santuarios, aunque la diosa posa sus manos sobre ellos al dar a luz en algunas esculturas pequeñas (figura 45), o los lleva sobre los hombros, o bien se viste con sus pieles. Una de las más memorables decoraciones de pared de los santuarios, que fue remodelada y vuelta a pintar unas cuarenta veces, representa a dos leopardos frente a frente —la hembra a la izquierda, a la derecha el macho— con un diseño floral dibujando las manchas del pelaje y sus colas alzadas en perfecta simetría (figura 53). Es como si los leopardos, al igual que los leones paleolíticos, actuasen como guardianes de un misterio que no debe profanarse.

En la figura 54 hay dos diosas detrás de los leopardos, como si los estuviesen acariciando. Están vestidas con pieles de leopardo. La de la derecha es la figura de una mujer más mayor, una madre, tallada en piedra caliza marrón, y la de la izquierda, esculpida en piedra caliza azul, es la de una joven, la figura de una hija. La tercera figura del grupo, cincelada en la misma piedra que la madre, pertenece a un muchacho que cabalga sobre el lomo de un leopardo. La relación entre estas tres esculturas evoca de inmediato al trío de dos diosas y un joven dios de Micenas, esculpido en 1300 a. C. (ver capítulo 3, figura 38). Existe una semejanza parecida entre la figura de la diosa hija de Anatolia y la diosa de Micenas de la figura 55, fechada en 1500 a. C. Ciertas esculturas de diosas micénicas llevan también este mismo atuendo y tienen la misma postura (ver capítulo 3, figura 11). Unos 4.000 años separan a estas dos diosas, tan similares en forma y en la gracia de su línea, indicando que existía una relación entre Anatolia y Creta que favoreció una transmisión de imágenes que no hubo de interrumpirse a lo largo de ese espacio de tiempo tan dilatado.



54. Diosas madre e hija,
con joven dios y leopardos
(c. 5800 a. C. Çatal Hüyük)

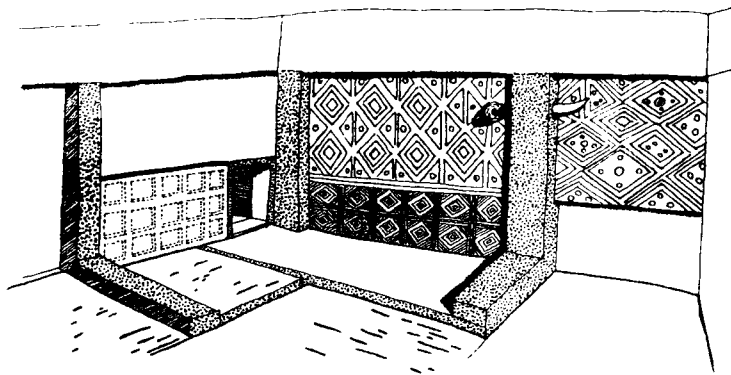
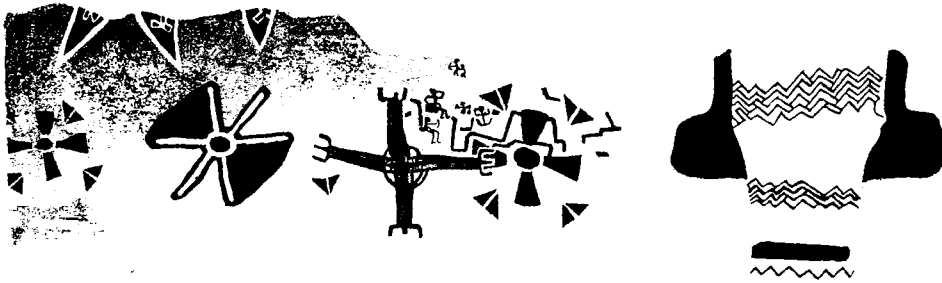
55. (abajo, derecha) Diosa
de marfil (c. 1500 a. C.
Micenas)



La diosa de la vegetación

La asociación de la diosa con la vida de las plantas y con la agricultura queda bien clara en los diseños florales y vegetales dibujados sobre las figuras de la diosa, o en las paredes de los santuarios, así como por la disposición de las esculturas en contenedores de grano.

Las hermosas pinturas de Çatal Hüyük varían desde frescos de la caza del toro o del ciervo hasta pinturas de flores, plantas, insectos, e incluso de textiles. En una pintura, un diseño rectangular en forma de colmena coloreada en rojo tiene algunas de sus celdas vacías. Al desplazar la vista a la derecha, otras celdas se llenaban con formas florales e insectos (figura 56); algunos de estos últimos —abejas, quizás— eran alados, y otros,



56. Copia de una pintura de insectos y flores en las paredes del santuario VI.B.8 (6000 a. C. Çatal Hüyük)
57. Mariposa, imágenes rituales de cuatro brazos, y dos «diosas» con líneas de energía o agua fluyendo entre ellas (c. 5800 a. C. Santuario VI.A.66, Çatal Hüyük)
58. Reconstrucción de la pared norte y este del santuario VII.1, con pinturas de textiles similares a kilims en las paredes (c. 6100 a. C. Çatal Hüyük)

no. Enmarcando las susodichas formas de flor e insecto, y el diseño en forma de columna, había dos líneas de huellas de mano; la superior era de color rosa y negro; la inferior, rosa y blanca.

Para nuestra sorpresa, la labor de tejido de kílimes podría retrotraerse 8.000 años; las pinturas de las paredes de los santuarios indican que ya por entonces se trataba de un arte muy desarrollado en Çatal Hüyük y que las pinturas de las paredes se copiaron de los kílimes tejidos, y no al revés. Uno de los más tardíos de estos kílimes, pintado de colores brillantes sobre un fondo color beis, es tan complicado como un kílím tejido moderno⁴⁰. Quizás en los santuarios pendiesen kílimes de las paredes y puede que éstas estuvieran tapizadas literalmente con los colores y complejos diseños que aún se tejen hoy en Turquía. Algunas de las paredes están cubiertas casi por entero con estos diseños (figura 58), como si los artistas que los pintaron estuviesen colgando una única pieza de tejido alrededor de toda la estancia. Es posible que los diseños hayan cambiado muy poco a través de los milenios y que en aquel tiempo, al igual que en la actualidad, cada nudo contase una historia.

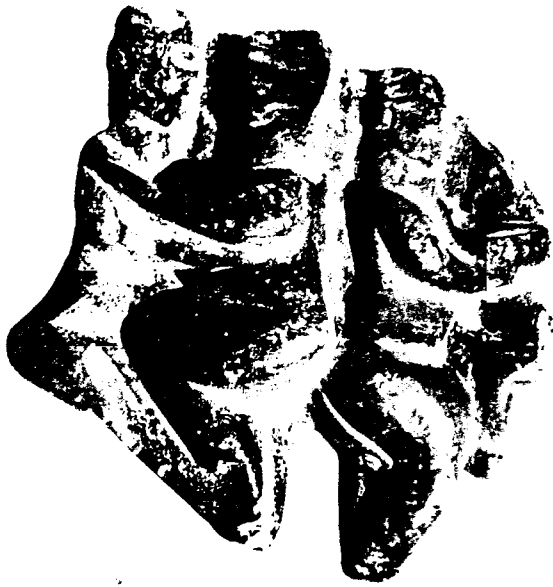
Ciertos santuarios decorados con intrincados modelos geométricos e imágenes florales parecen haber estado reservados exclusivamente a mujeres, que podrían haberlos decorado, pues se han encontrados sus paletas con restos de los colores utilizados para pintar las paredes enterradas junto a ellas⁴¹.

El dios

A pesar de que el mito de la diosa preside todas las celebraciones de la comunidad de Çatal Hüyük, el mito del dios no estaba ausente; aunque sólo se han encontrado allí ocho estatuillas del dios (en comparación con las 33 de la diosa), su historia está entre-

59. Figura de un dios en mármol blanco (c. 5800 a. C. Encontrado en el santuario de los buitres, el VI.A.25, Çatal Hüyük)
60. Figura de un dios en mármol blanco, con una gorra de piel de leopardo sobre la cabeza y brazaletes en el antebrazo (c. 5800 a. C. Çatal Hüyük)





61. Placa única de roca estratificada, de color verde, que muestra cuatro figuras en marcado relieve (c. 5800 a. C. Santuario vi.A.30, Çatal Hüyük)

verada con la de ella, como puede observarse de la relación del niño toro con la diosa que da a luz. Las diminutas estatuillas cuentan una historia de los diversos aspectos de las vidas de las deidades, que es también una historia de los episodios cambiantes del ciclo vital de las estaciones, los cultivos y las vidas de los seres humanos en relación con la vida más grande que los contenía⁴².

Como principio masculino que emerge de la diosa, el dios aparece bajo la forma de un toro en los santuarios. En las estatuillas se le representa con la forma de un muchacho —quizás una figura con nombre y función definida en una historia—, como en la figura 54, donde se sienta sobre un leopardo. También se le representa como un cazador que lleva un sombrero de piel de leopardo y se sienta sobre un toro. En la figura 59, es el hijo de la diosa; en la 60, su consorte. De forma que cada deidad, diosa y dios, tenía dos aspectos: madre e hija, hijo y consorte. La unidad esencial de estas cuatro figuras se muestra en el relieve magníficamente tallado en el que la diosa y el dios se abrazan y la diosa lleva en brazos a su hijo (figura 61). Mellaart comenta que «la diosa permanece igual, mientras que el varón aparece o como marido o como hijo»⁴³, un drama este al que se vuelve más adelante en el mito de la Edad del Bronce de la diosa madre y su hijo-amante.

No existen pruebas de que Çatal Hüyük fuese conquistado por invasores, pero parece que la civilización desapareció en el sexto milenio a. C. Los fragmentos que se han desenterrado dejan una imagen sugerente de los tesoros que aún podrían yacer escondidos bajo la planicie de Konya o bajo otros emplazamientos que todavía no se hayan descubierto. Mas incluso estos fragmentos se añaden, completándola, a la imagen de la

cultura neolítica en un escenario donde le fue posible evolucionar sin ser perturbada. Más aún, la vitalidad y fuerza de esta cultura podrían haber servido de fundamento para la pervivencia del culto de la diosa madre en Anatolia, que analizaremos en el capítulo 10.

Los megalitos

Las piedras gigantes de la cultura megalítica⁴⁴ esparcidas por Europa se yerguen como preguntas sin respuesta ante cualquier intento de sumergirse en el pasado con una mente moderna. Como observó Eliade, «la desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas» y por ello nos es más difícil «reencontrar las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas»⁴⁵. Lo que hemos perdido es su creencia de que la vida del cosmos y de la vida de la humanidad constituyen una sola vida. De forma que podemos aproximarnos a la intencionalidad de esos pueblos sólo si tratamos de ver a través de sus ojos: experimentando el suelo que pisaron y el aire que respiraron como pertenecientes a un mundo que era totalmente sagrado. Incluso ahora, pocas personas pueden mirar piedras como las de Callenish (figura 62), por ejemplo, sin sentirse profundamente conmovidas por ellas.

62. Las Piedras de Callenish (c. 2000 a. C. Isla de Lewis)



En algún momento a lo largo del quinto milenio a. C., y posteriormente, pueblos con conocimientos considerables de ingeniería, geometría y astronomía levantaron piedras gigantes para formar círculos, alineaciones y cámaras mortuorias; todo ello requería una cantidad extraordinaria de tiempo, trabajo y conocimientos de construcción. Malta parece haber sido una isla especialmente sagrada: en ella se encuentran las ruinas de hasta treinta templos. Las sobrecogedoras alineaciones pétreas de Carnac, en Bretaña, cuentan con unas 3.000 piedras colocadas en posición vertical y dispuestas en filas que abarcan casi 4 km. Es posible que formasen parte de un observatorio lunar o de la vía procesional de un rito estacional desconocido. Las piedras de Avebury, en Wiltshire, estuvieron antaño dispuestas de modo que formasen la silueta de una serpiente enorme con dos «huevos» en el interior de su vientre (figura 69). La colina de Silbury (ver pp. 125-126), que constituía parte de este templo lineal, es la estructura prehistórica más alta de Europa. Michael Dames la describe como una efigie de la diosa «dispuesta con una deliberación formidable»⁴⁶.

Stonehenge (ver p. 126) formaba parte del complejo del templo de Avebury y, aunque sabemos que se sucedieron tres fases de construcción —la primera en torno al 2800 a. C. y la última alrededor del 1500 a. C.—, el grado real de su importancia astronómica sólo se puede suponer aún hoy en día⁴⁷. En cualquier caso, su construcción constituyó seguramente una tarea sacramental significativa para toda la comunidad, como la construcción de Chartres, cuyas piedras se remolcaron en carros tirados por ricos y pobres juntos. Es muy improbable que el levantamiento y emplazamiento de estas inmensas piedras haya sido una tarea impuesta al pueblo por una casta sacerdotal poderosa y autocrática empeñada en mantener su poder mediante sus conocimientos astronómicos. Interpretar la construcción de templos de esta manera es ver el pasado neolítico a través del velo de nuestros propios prejuicios culturales.

La gran madre era el foco espiritual de la cultura megalítica de Europa occidental, como lo fue de las culturas neolíticas de la vieja Europa y de Çatal Hüyük. El profesor Glyn Daniel escribe que los constructores de las tumbas megalíticas de Europa occidental

estaban imbuidos de fe religiosa, eran los fieles de una diosa cuya mirada nos fulmina desde la vasija y desde el ídolo de hueso, desde las sombras oscuras de las paredes de la tumba, y cuya imagen se retuerce para incorporarse a la geometría de las placas portuguesas de pizarra y los ricos grabados de Gavrinis (Bretaña) y de New Grange (Irlanda)⁴⁸.

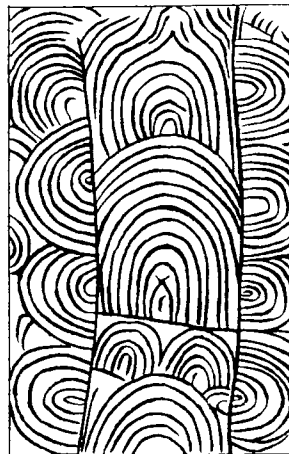
Tan sólo hace treinta años solía fecharse la cultura megalítica en el segundo milenio a. C., pero el descubrimiento del radiocarbono y la datación calculada según los anillos que se forman en los troncos de los árboles han permitido desplazar sus orígenes al quinto milenio a. C. Actualmente sabemos que las comunidades agrícolas del Neolítico se establecieron en Francia y en la Península Ibérica ya en el sexto milenio

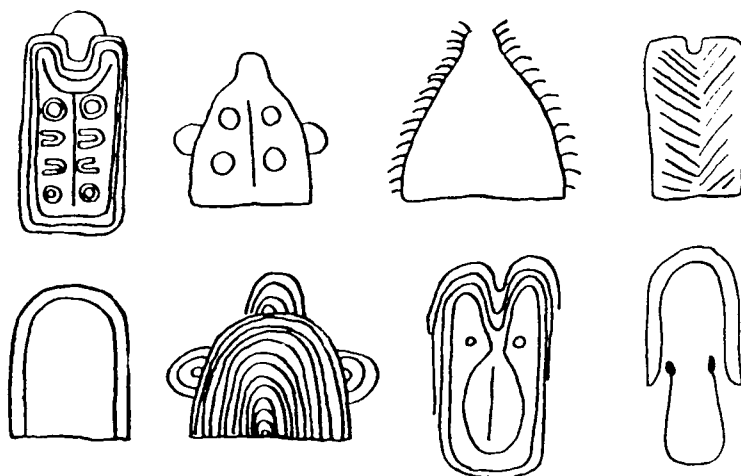
a. C. y, en Gran Bretaña e Irlanda, hacia el final del quinto. Luego, en torno al 4500 a. C., comienza a aparecer la práctica de la sepultura colectiva a lo largo de las costas sudeste y oeste de la Península Ibérica, en Gran Bretaña y, cerca de 500 años después, en Irlanda.

Se han hallado tumbas que nos revelan el ritual de la sepultura colectiva en lugares tan distantes entre sí como Irlanda, la Península Ibérica y Malta; aún pueden visitarse los grandes templos de piedras y las tumbas de los templos que se erigieron en Irlanda, Gran Bretaña, Malta y Bretaña entre el 3500 y el 1500 a. C. El misterio de sus orígenes no se ha resuelto del todo. Templos y tumbas podrían haber sido construidas por navegantes que se aventuraban más allá del Mediterráneo recorriendo la costa occidental europea, trayendo con ellos los conocimientos geométricos y astronómicos aprendidos de otras culturas; podrían haberlas construido comunidades agrícolas del Neolítico ya asentadas en Europa occidental, o unos y otras de forma conjunta. Y cabe la posibilidad de que los pueblos megalíticos de Europa occidental fuesen los herederos culturales de sus antepasados paleolíticos. (La cámara de piedra megalítica con forma de «celda» de colmena en la tumba corredor puede entenderse como la primera articulación de un templo, que por sí mismo puede percibirse como una forma exteriorizada, realizada en piedra, de la cueva paleolítica. El «techo de la cueva» podría reconocerse en las piedras planas colocadas de forma horizontal sobre las piedras erigidas para formar un pasadizo; cuando se recubren de tierra, como lo estuvieron muchas, la zona oscura encerrada recrea la experiencia uterina de la cueva. El templo no nos es «dado», como la cueva; los propios seres humanos construyen ahora la cámara de piedra como útero de la diosa donde depositan a sus muertos a modo de simiente de la cual brotará la vida nueva.)

Francia posee más de 5.000 tumbas megalíticas desplegadas en una línea que va de Bretaña al Mediterráneo. De todas ellas, la tumba corredor o tumba templo de

63. Piedra grabada del pasadizo de Gavrinis (c. 4000 a. C. Golfo de Morbihan, Bretaña)





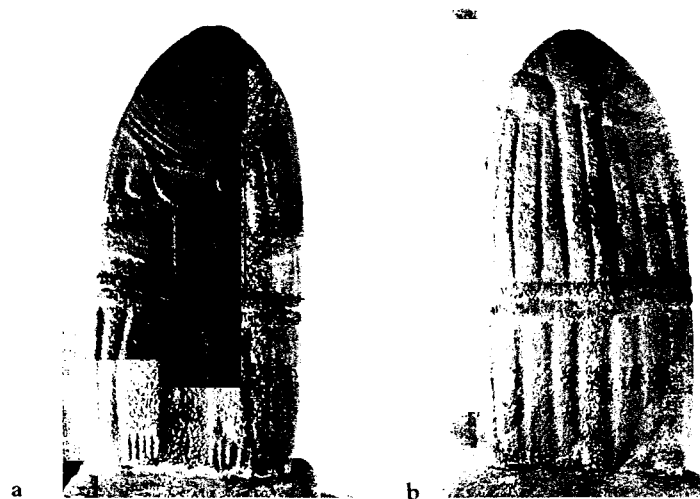
64. Figuras de diosas incisas en cámaras mortuorias (c. 4000-3000 a. C. Francia y España)

Gavriniş, en el golfo de Morbihan, en Bretaña, es la más llamativa. A pesar de estar alineada con el sol naciente en el solsticio de invierno, la orientación básica del corredor está en función de una posición extrema que adopta la luna al salir⁴⁹. Veintitrés de las veintinueve grandes piedras erguidas que trazan el camino del pasaje se hallan cubiertas de extraños diseños que parecen huellas dactilares de un ser gigante, o aguas turbulentas, o patrones de energía; posiblemente de la inextinguible fuerza vital de la diosa y de sus «aguas primordiales», aunque quizás también representen un sendero en espiral que conecta este mundo con el de los muertos ancestrales (figura 63). Los zahoríes, quizás las personas más cercanas a la manera de comprender la tierra propia del Neolítico, han observado que el patrón de energía que emerge de las antiguas piedras podría tomar la forma de una espiral.

En el interior de algunas de estas tumbas, o situadas en la entrada de ciertas tumbas talladas en la piedra, o bien aisladas, sin relación aparente alguna con los lugares de enterramiento, se han encontrado imágenes de la diosa (figura 64). Daniel escribe que «estas figuras constituyen sin lugar a dudas la imagen de la diosa que apareció en los objetos de culto y sepulcros ibéricos y, de forma diferente, en los menhires estatua del sur de Francia»⁵⁰. En ocasiones se señala una diferencia entre una diosa «funeraria», como las que se han encontrado grabadas en las piedras que cercan un sepulcro, y la diosa de la «fertilidad», que se halla en otros lugares. Pero distinguir estos dos aspectos de la diosa es pasar por alto lo significativo del emplazamiento de su imagen en el interior, o en las proximidades, de una cámara mortuoria; pues, de leerse este hecho simbólicamente, promete la fertilidad de la vida venidera.

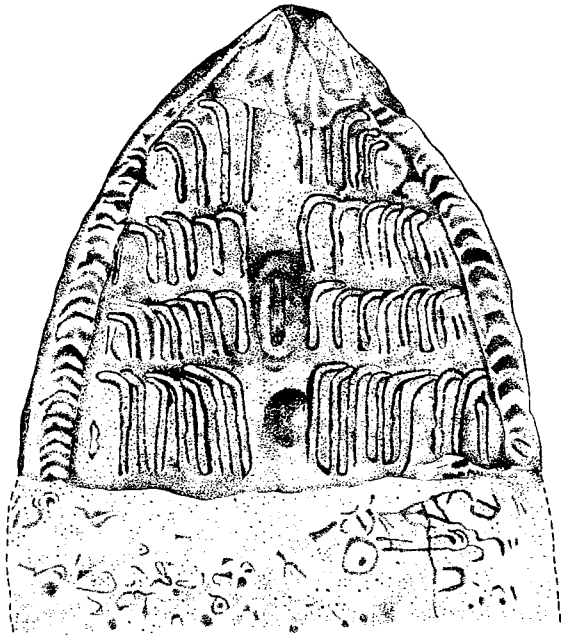
Se han encontrado piedras erguidas esculpidas con los rasgos de una diosa en lugares aislados de Francia, marcando, quizás, un lugar de enterramiento o lugar sagrado (figura 65). La piedra, que por durar tanto parece atemporal, ofrece la imagen de una

65. *La dama de St. Sernin*,
(a) vista frontal y
(b) trasera (c. 3000 a. C.
Rodez, Francia)



realidad que sobrevive al paso del tiempo. Ahora damos a esta realidad el nombre de «eternidad» pero, tanto en el Neolítico como en el Paleolítico, pudo haberse contenido antaño en la imagen de la diosa. La piedra simbolizaba el ser esencial: el alma o el espíritu de la vida animada no sujeta a la descomposición, que proseguía bajo toda apariencia y más allá de ella. «El culto megalítico a los muertos –comenta Eliade– parece incluir no sólo la certeza de la supervivencia de las almas, sino, por encima de todo, la confianza en el poder de los ancestros, así como la esperanza de que protegerán y ayudarán a los vivos»⁵¹. Se creía que los menhires, o piedras verticales, eran la «morada» o «cuerpo» de los muertos, cuyas almas, al ser invocadas, «habitarían» la piedra erigida para recibirlas. La creencia en que las piedras podían provocar la fertilidad tiene su origen en la idea de que el espíritu del antepasado «animaba» la piedra; se mantiene hasta nuestros días en la costumbre de las mujeres de tocar o frotarse contra la piedra para aumentar las posibilidades de quedarse embarazadas. Por encima de todo, el erigir la piedra constituye un acto conmemorativo. Un eco lejano de esta creencia original perdura en nuestra costumbre de marcar el lugar de sepultura de los muertos con una lápida o, en el caso de los caídos en combate, con un monumento conmemorativo que se halla a menudo en el centro de pueblos o aldeas.

La piedra triangular levantada al final de la tumba corredor ha desconcertado a numerosos arqueólogos. Su forma sugiere una colina o montículo, la imagen de la diosa misma, el lugar sagrado de la vida. Un diseño de ganchos u hoces se halla inciso en ella, parecido a otro que se encuentra en muchos menhires diosa de otros lugares de Francia y de toda la vieja Europa. Estos diseños aumentan en número a medida que se ensancha la piedra. Los dos grupos están divididos por un espacio central marcado por un diseño oval, al que Gimbutas ha identificado como una vulva. El gancho o la hoz es tan parecido de forma a una serpiente y tan ubicuo en las imágenes neolíticas que



66. La gran piedra de la cámara sepulcral de La Table des Marchands (c. 4000-3000 a. C. Locmariaquer, Bretaña)

no sería descabellado afirmar que se trata de una imagen de regeneración del tipo que aparecería normalmente en un lugar de enterramiento. Estas imágenes en forma de garfios podrían, pues, interpretarse como emanaciones de la energía que emerge de la vulva de la diosa, y de forma simultánea como imágenes de muertos que han vuelto a la vida: serpientes que se han desprendido de sus pieles, imágenes de espíritus ancestrales (figura 66).

Irlanda cuenta con alrededor de 500 tumbas megalíticas o tumbas templo, de las cuales la gran tumba corredor de New Grange, en el río Boyne, es la más fascinante (figura 67). Construida hace cerca de 5.000 años, en torno al 3200 a. C., ningún otro templo neolítico ilustra de manera más gráfica la reacción de los pueblos de aquel tiempo ante los movimientos misteriosos de la luna, las estrellas y el sol. Es posible que todos los eventos de su vida comunal estuviesen alineados, de alguna manera, con el drama cíclico que tenía lugar en el cielo.

Horizontalmente, frente a la entrada, yace una enorme piedra decorada con espirales triples, rombos y líneas onduladas que recuerdan a las de la vieja Europa (figura 68). La tumba corredor se construía de modo tal que, durante unos días del comienzo y del final del solsticio de invierno —y únicamente durante ese tiempo—, un rayo de sol pudiese penetrar a través de la estrecha apertura de piedra tallada sobre el dintel de la puerta de acceso y discurrir por el corredor interior, hasta iluminar el rincón más apartado en el extremo final de la cámara recubierta de ménsulas. Al llegar ahí, iluminaba suavemente el borde de un cuenco labrado en piedra blanca y las triples espirales gra-

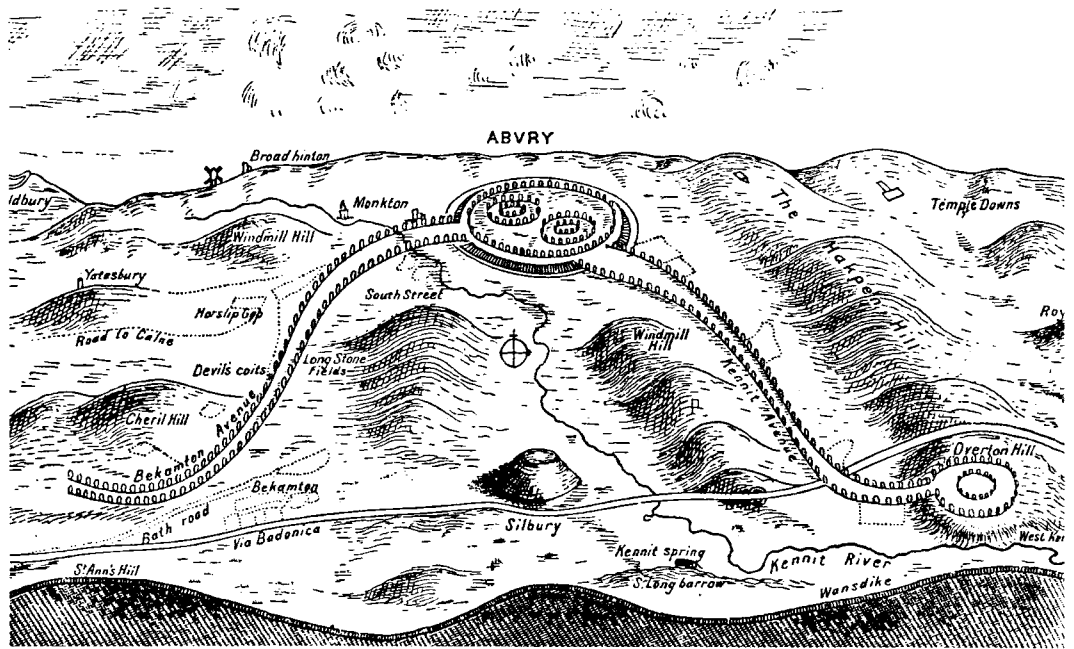
67. El templo sepulcro de New Grange, Irlanda (c. 3200 a. C.)

68. La gran piedra frente al pasaje de entrada



badas en la superficie de una gran losa de piedra. Durante el resto del año el interior del templo permanecía a oscuras. El ritual celebrado conmemoraba probablemente la acción del sol al fertilizar el «cuerpo» de la tierra, despertándola de su sueño invernal al ciclo renovado de la vida. Podría también haberse tratado de un ritual para la regeneración de los muertos, dormidos como el invierno, pues en todas las imágenes neolíticas la muerte es inseparable de la regeneración.

En Gran Bretaña han sobrevivido, o al menos se sabe que han existido, cerca de 900

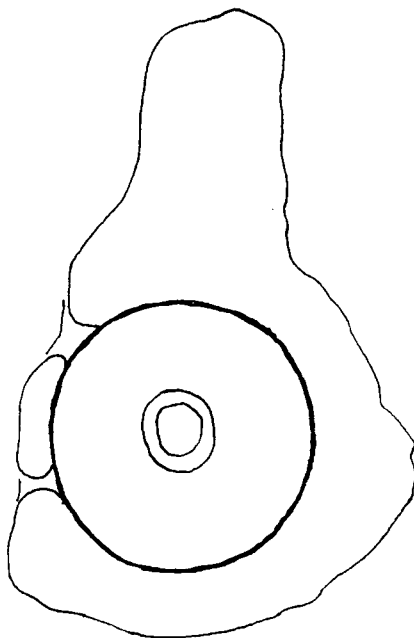


69. Diagrama de Avebury tal y como lo dibujó sir Thomas Stukeley en 1740

círculos de piedra o espacios sepulcrales, muchos de los cuales parecen haber sido cons-truidos durante un momento de gran actividad acaecido entre el 2600 y el 1500 a. C. Avebury fue el mayor de todos, a pesar de haber sido expoliado y destruido en la Edad Media, y hasta en los siglos recientes, por cristianos empeñados en acabar con todas las huellas de los rituales paganos, o simplemente al utilizar sus piedras los aldeanos para la construcción de sus casas. La totalidad del complejo de Avebury es un testamento de la mitología neolítica de la gran diosa: el túmulo funerario adyacente elevado en West Kennet, cuya entrada marcan grandes piedras en forma de cuerno, los montículos de tierra y las alienaciones de piedras, con la colina de Silbury en las proximidades.

Para nosotros, como observó el profesor Henri Frankfort, el mundo fenoménico es fundamentalmente un «ello», pero para los pueblos que construían los megalitos, «ello» era un «tú»⁵². Deambulando entre las piedras que quedan en Avebury, observando cómo los zahoríes modernos pueden aún hallar la posición exacta de una piedra perdida con sus varas, parece incuestionable que el poder de este «tú» impulsó a gentes equi-padas aparentemente sólo con sílex, picos de cornamenta y palas de hueso a llevar a cabo un trabajo realizado con devoción durante muchos años. Y no es difícil imaginar los dramas rituales que tenían lugar durante el año: las danzas realizadas dentro de los

70. La imagen de la colina de Silbury como diosa



círculos y a lo largo de los caminos procesionales, imitando, acaso, la danza cósmica de las estrellas, los rituales de nacimiento en primavera, la ceremonia del matrimonio a comienzos de verano, y los rituales de muerte y renacimiento en otoño y a mediados del invierno.

La colina de Silbury, en Wiltshire, con su aplanada cima elevándose 39,6 m del suelo, fue la parte más antigua del complejo que conforma este templo después del túmulo funerario de West Kennet, y hoy tiene el mismo aspecto que cuando fue construido hace cerca de 4.600 años. Es probable que se requiriesen para su construcción quinientos hombres y quince años⁵³. No se trata de un túmulo funerario propio de la Edad del Bronce que oculte a un gran rey o jefe, como al principio se pensó; está formado con tierra, a imagen de la diosa sentada en la posición de dar a luz, como tantas esculturas neolíticas. Según la brillante interpretación de Michael Dames, el montículo es el útero preñado de la diosa, y su «cuerpo» es la zanja llena de agua que lo rodea (figura 70). No se trata de una zanja cavada de modo apresurado, sino que, según Dames, fue «trabajada de forma impecable»⁵⁴.

Durante la luna llena de finales de julio o de comienzos de agosto, que bañaba de plata las cosechas preparadas para la siega, la diosa cobraba vida y comenzaba a jugar su papel en el drama sagrado creado por la colaboración de la luna, la tierra y la imaginación humana. El nacimiento anual de su hijo, de gran importancia, se iniciaba cuando la luna se reflejaba en las quietas aguas del foso, apareciendo como la cabeza del ni-

ño que surgía de su útero. Al elevarse la luna en el cielo, su reflejo tocaba su pecho, como si pusiese en marcha el amamantamiento de su hijo. Luego, cuando la luna subía aún más en el cielo, la «leche» era liberada, y el foso se volvía opaco con la luz lunar. Obviamente se necesitaba una noche clara para que tuviese lugar este drama; de haberla, el momento tenía que ser numinoso para todos los que veían su colina dar a luz y sabían que, con el «corte» del cordón umbilical, se daba la señal para que comenzase la siega: el niño se había gestado en el montículo de tierra durante los meses de crecimiento que seguían a la siembra de la semilla.

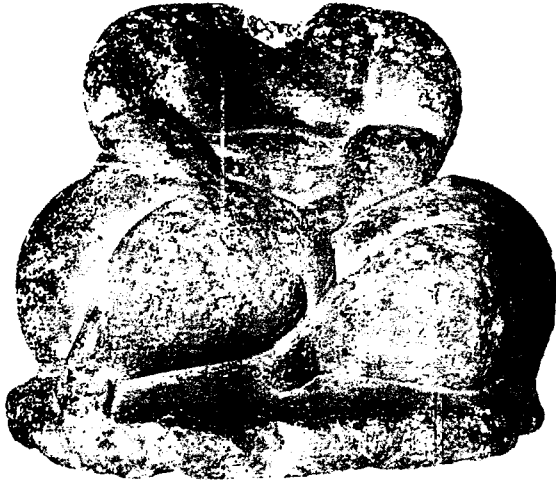
Stonehenge es el más espectacular de los templos megalíticos. Inevitablemente, ha atraído más atención que el resto porque es el más completo de los templos que nos quedan. Pero, de hecho, había varios templos construidos en Stonehenge y lo que podemos ver hoy son sólo fragmentos del último de ellos, levantado en torno al año 1500 a. C. El primer templo se erigió cerca del 2800 a. C. con una orientación de tipo lunar, según se cree, pero fue reemplazado alrededor del 2400 a. C. por un segundo templo con orientación solar.

Los templos de New Grange, Avebury y Stonehenge, así como el gran montículo de Silbury, revelan que el cielo constituyó un misterio de incalculable fascinación para los pueblos neolíticos y paleolíticos. Inspiró sus mitos, estimuló su inteligencia y reguló sus ritos y fiestas. Existen suficientes pruebas para confirmar que la sociedad que construyó estos templos vivía inmersa en un universo imaginado como una diosa y estuvo inmensamente preocupada por participar en sus ritmos terrestres y celestes. Los profesores Alexander Thom y Gerald Hawkins han sugerido que el conocimiento geométrico y astronómico de los pueblos megalíticos podría haber sido mucho más amplio de lo que hasta ahora se ha imaginado. Al vivir tan próximos a la tierra y el cielo, tuvieron la oportunidad de observar los movimientos de la luna, del sol y de las estrellas, y de erigir piedras para que les facilitase ver y medir de modo más preciso. No hay razón para suponer que el conocimiento astronómico desarrollado en el Paleolítico simplemente desapareció en el Neolítico; es mucho más probable que se ampliase y extendiese.

Malta

En el museo de La Valetta, en Malta, hay una piedra megalítica plana donde se han labrado un sol, una luna y estrellas; se han trazado entre ellos unas líneas muy claras que sugieren que los constructores del templo de Malta también se interesaban por los cielos.

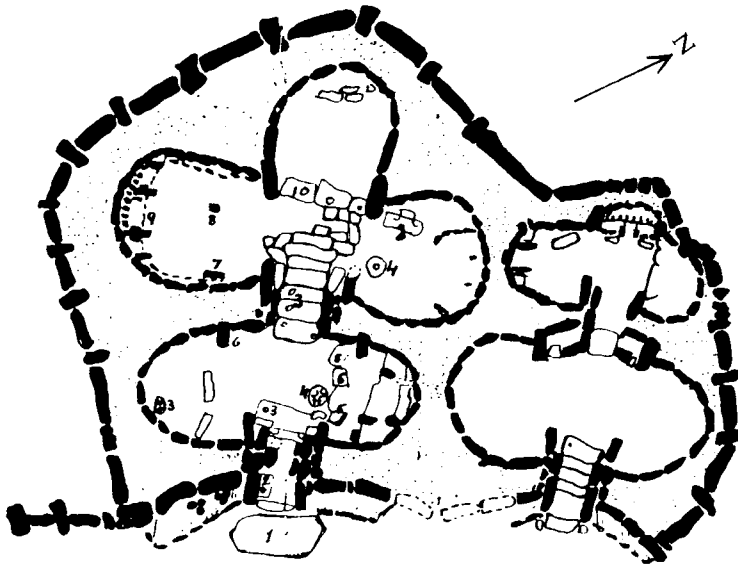
Malta es la zona más meridional de la amplia zona denominada la vieja Europa por Gimbutas, pero también debe ser considerada un centro de cultura megalítica a causa de sus asombrosos templos de piedra. Malta posee el más antiguo e interesante com-



71. Figura de la diosa
(c. 3000 a. C. Malta)
72. Diosa (c. 6000 a. C.
Çatal Hüyük)

plejo de templos megalíticos del mundo (dejando aparte, quizá, los de Stonehenge y Avebury), mas, curiosamente, pocas personas conocen su existencia hasta que la visitan. ¿Fue Malta un punto intermedio entre el Mediterráneo oriental y el occidental y, por lo tanto, un centro sagrado de influencia? Las figuras de la diosa de Malta (figura 71) poseen los mismos cuerpos macizos que las de Çatal Hüyük (figura 72), como si una misma visión las hubiese configurado, a pesar de no existir ninguna evidencia sólida para asociar Malta a Anatolia. Se sabe que llegaron pueblos a Malta desde Sicilia en torno al 5000 a. C., y que las figuras más antiguas de la diosa pertenecen a este tiempo. Mil quinientos años después, alrededor del año 3500 a. C., tuvo lugar otra afluencia de pueblos provenientes también de Sicilia, y se cree que ellos fueron quienes construyeron los treinta templos, de los que sólo quedan en la actualidad unos pocos. La gran fase de edificación de templos duró tan sólo mil años, del 3500 al 2500 a. C., y finalizó de forma abrupta en el momento en que aparecieron los templos de Avebury y de Stonehenge. Los templos malteses están formados por colosales bloques pétreos; antaño fueron mucho más altos de lo que hoy parecen, ya que estuvieron cubiertos por techos en forma de colmena hechos de bloques de piedra recubiertos de ménsulas, como los de Bretaña e Irlanda. En ocasiones tenían tejados de madera o paja. El interior de algunos estaba pintado de rojo, al igual que la «habitación del alumbramiento» de Çatal Hüyük.

Los planos de los templos malteses demuestran lo mucho que se aproximaban a los



73. Plano de los templos de Ggantija, Gozo

contornos del cuerpo de la diosa, como hicieron en otros emplazamientos megalíticos tan distantes como Irlanda. La figura 73 muestra que hay dos figuras de «diosas» en los templos Ggantija en Gozo; ¿podría tratarse de madre e hija? Sus gigantescas piedras cercan espacios curvos que sugieren los pechos y el vientre de la diosa. Un pasaje central se abre a cada lado para formar «capillas» circulares y acaba en una cámara circular. Estas cámaras redondeadas antaño fueron recubiertas con un techo de piedra o de madera. Grandes piedras talladas en forma de cuerno se alzan en la entrada, como en la de West Kennet Barrow, cerca de Avebury. Los nombres de los templos, que nos suenan extraños, han llegado hasta nosotros desde un pasado tan remoto que prácticamente ha permanecido oculto: Hal Tarxien y el Hipogeo en Hal Saffien, que hoy se alzan entre edificaciones modernas; Hagar Qim y Mnajdra, que parecen estar perdidos, como si formasen parte de un sueño, en la costa sudoeste de la isla; y los templos de Ggantija de la isla adyacente a Gozo, increíbles ya sólo por el tamaño de las piedras que los cercan. Estos templos se desarrollaron a partir de las tumbas talladas en roca y de las construidas por encima de la superficie del suelo⁵⁵.

Estatuas de miembros deformados dan a entender que estos templos se utilizaron para la cura de dolencias entre otros rituales. Una figura monumental de la diosa se alza en su templo en Tarxien. Una diminuta figura femenina (figura 74) se halló en un recoveco del templo probablemente más misterioso de todos, el Hipogeo. ¿Es ésta la diosa que está creando el mundo al soñarlo, o una sacerdotisa que se está sometiendo a un rito de incubación, o una mujer embarazada recibiendo bajo su cuidado el espíritu de su hijo? El Hipogeo, laboriosamente cavado bajo tierra, da la impresión de ser un laberinto vertical pues tiene varios niveles. En este lugar se descubrieron los huesos

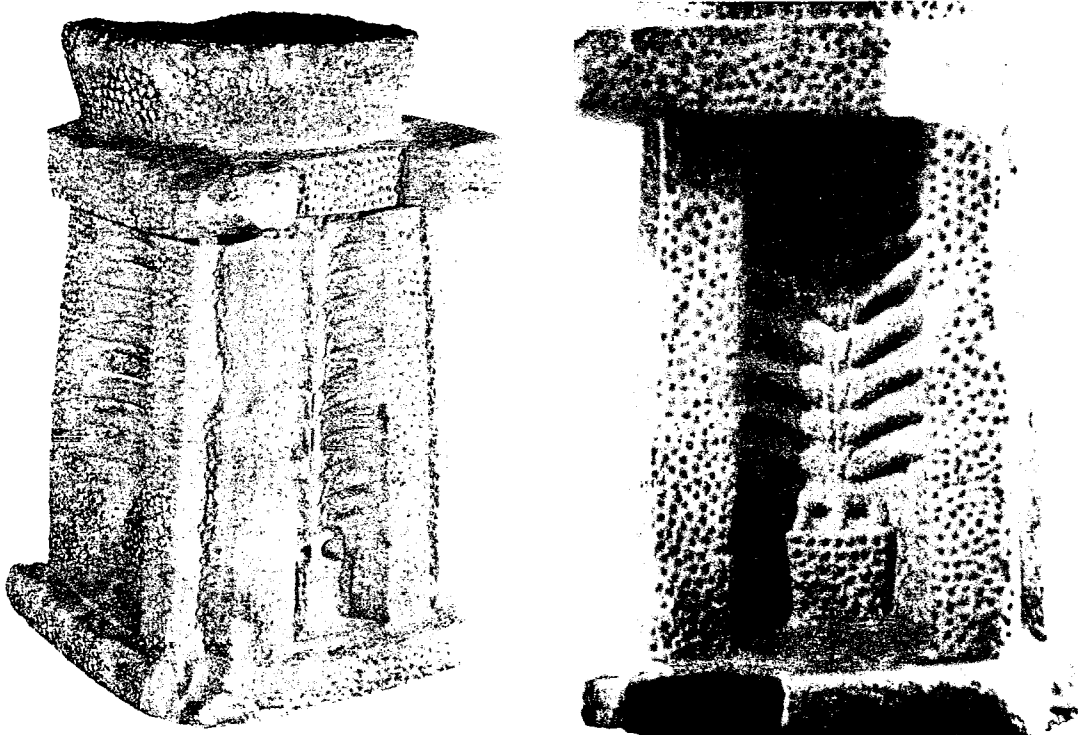
74. Sacerdotisa
o diosa
durmiente
(arcilla marrón
con trazos de
ocre rojo, c.
3800-3600 a. C.
El Hipogeo,
Malta)



de cerca de 7.000 personas, indicando que se trataba de una zona sagrada de enterramientos, pero ¿quiénes fueron sepultados aquí a lo largo de 600 años?, ¿los miembros de una comunidad sacerdotal o parte de la población en general? En el Hipogeo se respira un ambiente extraño que, como el de la cueva, resulta insufrible para algunas personas. ¿Vendrían aquí los vivos a comunicarse con los muertos ancestrales, en estas cámaras sepulcrales con forma de útero?

Los templos de Hal Safien y Hal Tarxien están decorados con restos de pinturas, con diseños en espiral y con los animales que aparecen en la cerámica de la vieja Europa. Antaño se trazó un dibujo de espirales en ocre rojo en el techo de piedra del Hipogeo, junto con un diseño de zarcillo tallado en piedra. Las magníficas espirales del templo de Tarxien están relacionadas con las de la vieja Europa y preceden en mucho a las de Creta y Micenas. Peces, toros y otros animales adornan las paredes de otros templos. Una cerda amamantando a trece lechones se dibujó cuidadosamente sobre una piedra. El altar en forma de pilar de Hagar Qim tiene un árbol esculpido en cada uno de sus cuatro lados y es la representación escultórica más antigua de lo que posteriormente se conoció como el «árbol de la vida» (figura 75).

Alrededor de 5.000-6.000 años antes de la Grecia clásica, los pueblos neolíticos desarrollaron las imágenes míticas del Paleolítico para formar una matriz cultural vital que constituyó el fundamento de las grandes culturas de la Edad del Bronce. Parece como si las imágenes de la diosa, formuladas inicialmente durante el Paleolítico, se transformasen en una unidad cultural en el Neolítico. Lo que resulta increíble es que las mismas estructuras rituales e imágenes de la diosa se encuentran en lugares tan distantes



75. (a) Altar pilar y (b) detalle del «árbol de la vida» (templo de Hagar Qim, Malta)

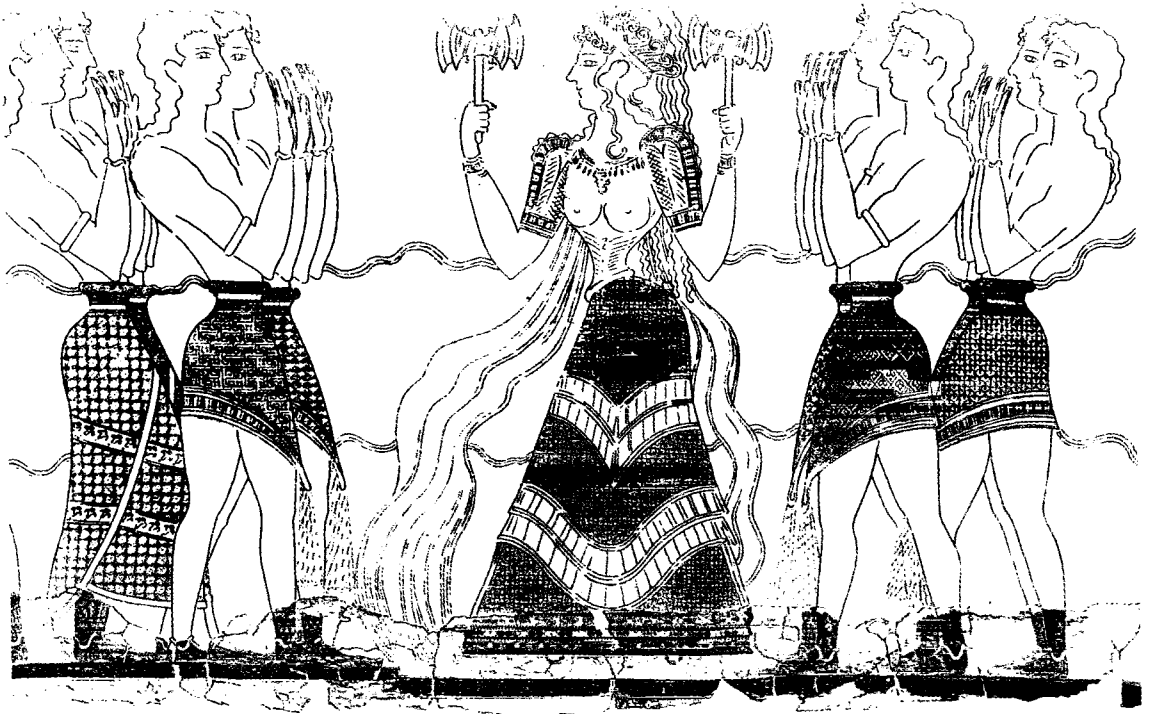
entre sí como Bretaña y Malta, Malta y la vieja Europa, esta última y Anatolia, Anatolia y el inmenso territorio que se extiende entre Siria y el valle del Indo⁵⁶. Nuestra visión del pasado prehistórico se está ampliando gradualmente para incluir nuevas pruebas que demuestran la existencia de civilizaciones establecidas mucho antes de lo que se creía posible; civilizaciones que sentaron las bases de la arquitectura, la astronomía, las matemáticas, la escritura y las relaciones culturales en lugares que se creía que estaban demasiado aislados y eran demasiado primitivos como para poder comunicarse entre sí. La unidad y coherencia de las ideas metafísicas de estos pueblos antiguos se hace más comprensible si somos conscientes de las limitaciones de nuestras propias mentes al abordarlas. Si la tierra y el cielo se volviesen a sacralizar sería más fácil descubrir de nuevo el «lenguaje» de la diosa.

El descubrimiento de estos centros de civilización neolítica, entre 6.000 y 8.000 años después de que comenzasen a existir⁵⁷, tiene que modificar nuestra concepción de lo que es la evolución de la consciencia. Tendremos al menos que desechar nuestra idea de tribus primitivas acechando en la oscuridad de la prehistoria, esperando a que las

iluminen nuestras mentes civilizadas. Abandonaríamos también la terminología condescendiente de «ídolos», de «estatuillas de Venus», o de «cultos de fertilidad». Eisler ha comentado que «la economía agraria neolítica fue la base del desarrollo de la civilización que a lo largo de miles de años conduce a nuestro tiempo. Y casi universalmente, aquellos lugares en donde se llevaron a cabo los primeros grandes avances en tecnología social y material compartieron una característica en común: el culto a la diosa»⁵⁸. Gimbutas dota a esta imagen de vida en la conclusión de su libro *El lenguaje de la diosa*:

La Diosa, en el conjunto de sus manifestaciones, era un símbolo de la unidad vital en la Naturaleza; su poder estaba en las aguas y en las piedras, en las tumbas y en las cuevas, en los animales terrestres y en las aves, en las serpientes y en los peces, en las colinas, en los árboles y en las flores; de ahí la percepción holística y mitopoética de la sacralidad y misticismo de todo cuanto existe sobre la Tierra⁵⁹.

Jung, esforzándose en restaurar a la psique este conocimiento olvidado de la unidad y sacralidad de toda la vida, sabía que la experiencia neolítica no está muerta y enterrada, sino que pervive en nosotros como fundamento arcaico de la psique del siglo XX. Se encuentra, por ejemplo, en el mundo espontáneo del niño, que se pierde al adaptarse a una sociedad desacralizada. Si el inconsciente colectivo puede imaginarse, como hizo Jung, como «el reflejo de la experiencia de los antepasados desde hace millones de años, el eco de los sucesos universales prehistóricos, a los que cada siglo añade una pequeña aportación de variedad y diferenciación»⁶⁰, entonces, el milenio del Neolítico debe de haber registrado, como estrato profundo del alma, una visión de la vida como constante celebración del ser. El próximo capítulo abordará una cultura que se sitúa en el umbral entre el Neolítico y la Edad del Bronce, cuando esta visión todavía era una realidad viva y no se había convertido aún en un recuerdo y en un sueño.



1. Diosa de la doble hacha (segundo milenio
a. C. Palacio de Minos, Cnosos, Creta)

3

Creta: la diosa de la vida, de la muerte y de la regeneración*

Hay un poema en el corazón de las cosas.

Wallace Stevens

«Existe una tierra en mitad de las aguas vinosas: es Creta su nombre, bien hermosa y fecunda, cercada de olas...»¹. La obra de Homero evoca una isla visionaria, refulgente de esmeralda y oro en primavera, índigo y violeta en verano, rodeada de una cinta encrespada de blanca espuma marina. Escarpados acantilados se alzan vertiginosamente sobre profundos desfiladeros. Cuevas utilizadas como lugar de culto durante 4.000 años esconden las estalactitas y estalagmitas que antaño revelaron las formas de diosas y dioses. El naturalismo peculiar del arte cretense refleja un entusiasmo por la belleza y abundancia de la naturaleza. Se trata de una visión que recuerda la vitalidad de las pinturas de las cavernas del Paleolítico y, en efecto, la cueva y el palacio templo constituían el foco central de la vida religiosa de Creta, con el laberinto como imagen del camino iniciático que conduce al misterio central del ritual minoico.

En Creta se experimentaba la gran diosa como un flujo de energía dinámica que podía manifestarse en un enjambre de abejas, en el brinco alegre de un delfín, en una bandada de pájaros, en el enroscarse de las serpientes y de las criaturas marinas, así como en el gesto humano. Nikolaos Platon, el director del museo de Heraklion, donde aún puede apreciarse casi todo el arte minoico, capta la esencia de la cultura al afirmar que «un himno a la Naturaleza como diosa parece escucharse de todas partes, un himno de gozo y de vida»². A la diosa se la esculpe con serpientes enrolladas alrededor de su cuerpo o irguiéndose desde sus brazos, o se la dibuja sujetando la doble hacha con las manos. En ocasiones tiene palomas o amapolas sobre la cabeza. En los sellos se la

* Traducción de Susana Pottecher.

graba reposando en forma de abeja, o de pie sobre su montaña con leones, o elevando sus brazos –las alas de la diosa pájaro–, o sentada bajo el árbol de la vida ofreciendo su fruto a sus sacerdotisas. Fue adorada como gran madre de la vida, la muerte y la regeneración, diosa de los animales, señora del mar y de los frutos de la tierra.

Antaño, Creta estuvo cubierta de grandes bosques de robles, cipreses y abetos, de los que hoy no queda rastro. A diferencia de Sumer y Egipto, Creta no tenía necesidad de importar madera para construir sus palacios de columnas y de varios pisos, o las empuñaduras de cedro de sus hachas de bronce ceremoniales. El agua de las cumbres nevadas de las montañas fluía siempre hasta sus llanuras. Nunca faltó comida ni hubo dificultad en que creciese. Manadas de ovejas, bueyes y cerdos pastaban en las llanuras. Los barcos cretenses exportaban miel, aceite de oliva, pescado, fruta y todo tipo de hierbas aromáticas por todo el Mediterráneo. Los palacios cretenses eran espaciosos; a menudo contaban con varias alturas y numerosos patios; estaban decorados exquisitamente con imágenes florales y marinas, con escenas de la vida de los pájaros y con animales imaginarios, hachas de doble filo, la rosa y el lirio. Cuernos de toro formaban los frisos de los palacios templo y la cerámica cretense estaba adornada con pinturas intrincadas que representaban todos los aspectos de la vida natural. En su arte predomina una alegría que no se encuentra en ninguna otra cultura contemporánea de Próximo Oriente. «En el arte minoico –escribe el erudito de la cultura clásica Carl Kerényi– el hombre nunca carece de gesto»³.

H. A. Groenewegen-Frankfort, en su libro *Arrest and Movement*, captura la genialidad del arte cretense del segundo milenio a. C.:

El arte cretense ignoró la aterradora distancia que hay entre lo humano y lo trascendente que podría impulsar al hombre a buscar refugio en la abstracción y a crear una forma para lo significativo remoto, alejado del espacio y del tiempo; igualmente ignoraba la gloria y futilidad de los actos humanos individuales, sujetos al tiempo y al espacio. En Creta los artistas no dotaban de sustancia al mundo de los muertos haciendo abstracción del mundo de los vivos, ni immortalizaban hazañas portentosas, ni manifestaban una humilde aspiración a la atención divina en los templos de los dioses. Aquí, y sólo aquí (en contraste con Egipto y Próximo Oriente), se desatendía el anhelo humano de atemporalidad, aceptándose la gracia de la vida de la forma más completa que el mundo ha conocido. Pues vida significa movimiento, y la belleza del mismo se tejía en la red intrincada de formas vivas que denominamos «escenas de naturaleza»; se revelaba en los cuerpos humanos llevando a escena sus serios juegos, inspirados por una presencia trascendente, actuando en libertad y con moderación, sin objetivo último, como el mismo tiempo cíclico⁴.

Creta solía ser simplemente una tierra legendaria en la imaginación griega de su pasado: el lugar sagrado de origen, donde nacieron muchos de sus dioses y diosas. Homero, que escribió en el siglo VIII a. C., fue antaño la única fuente de estos orígenes

2. Diosa serpiente del Neolítico (terracota, c. 4500 a. C., 14,5 cm de altura. Kato Ierapetra, Creta)

3. Diosa minoica con serpientes (oro y marfil, c. 1600-1500 a. C., 16,5 cm de altura. Cnosos, Creta)



nes fabulosos y nadie podía saber a ciencia cierta que su visión poética era también verdadera en términos históricos.

Durante el primer cuarto del siglo XX, qué emocionante debió de ser cuando el arqueólogo sir Arthur Evans levantó los estratos de más de cuatro milenios de historia dejando al descubierto una civilización aparentemente tan mágica como Homero había insinuado. Comenzando por el palacio de Cnosos, centro de esta cultura, las excavaciones revelaron cinco grandes complejos palaciegos, cuya vida finalizó abruptamente en el 1450 a. C. debido a un terremoto, el segundo de dos, cuya intensidad fue mayor que la del primero; porque, exactamente bajo estas ruinas, se hallaban las de los otros palacios, construidos en torno al 2000 a. C. y destruidos por un terremoto en el 1700 a. C. Mezclados con los escombros de piedras y tierra de sendos niveles, aparecieron fragmentos de cerámica pintada, mosaicos brillantemente coloreados, sellos dorados con figuras danzantes, gargantillas de abejas y mariposas, urnas decoradas con delfines en pleno vuelo, serpientes y flores en espiral, diminutas estatuas y grandes cuernos de toro, y estatuas de diosas. Todos estos elementos reunidos compusieron la imagen de una cultura de gozo, gracia y elegancia que durante cientos de años se centró en torno al culto a una gran diosa.

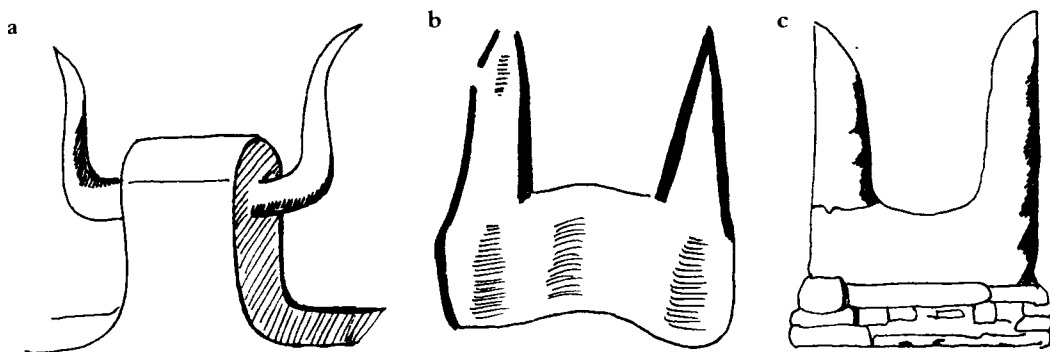
Evans denominó a esta cultura «minoica» en referencia al rey Minos del que habla Homero, y distinguió dentro de ella tres períodos fundamentales: minoico temprano o «prepalatino», hasta alrededor del 2000 a. C.; minoico medio o «palatino temprano», del 2000 al 1600 a. C.; y minoico tardío o «alto palatino», del 1600 al 1150 a. C. En el

período minoico medio, los minoicos utilizaron una escritura jeroglífica y, más tarde, una escritura lineal (llamada «lineal A»), que aún no ha sido descifrada. La civilización alcanzó su cima en la primera fase del período minoico tardío, entre 1600 y 1450 a. C., cuando se establecieron relaciones con los micénicos, pueblos arios o indoeuropeos que construyeron Micenas en la Grecia continental. Éstos trajeron consigo una escritura conocida como «lineal B», una forma arcaica de griego, que no se descifró hasta 1953, y que desveló los nombres de precisamente aquellos dioses y diosas que el mito griego clásico siempre había situado allí: «Al Zeus dicteo, aceite»; «A la dama del Laberinto, una jarra de miel»; «A la señora de At(h)ana...». Los micénicos parecen haber oscilado entre Creta y Micenas, absorbiendo y adoptando gradualmente la cultura minoica como propia, antes de asentarse ahí pasado el año 1450 a. C., cuando una serie de violentos terremotos y maremotos provocados por una erupción volcánica en la isla de Tera, hacia el norte, provocó el derrumbamiento de todos los palacios. La llegada de otra oleada de invasores, los dorios, en el 1150 a. C. acabó con esta civilización.

A diferencia de muchas de las culturas de su entorno, la isla de Creta no fue invadida en los 1.500 años que van del 3000 al 1500 a. C., por lo que ofrece una perspectiva única sobre cómo evolucionó sin trastornos una sociedad neolítica para convertirse en una sociedad de la Edad del Bronce, pero manteniendo su creencia en la unidad de la vida. A pesar de que la sociedad minoica, si se hace un cálculo por fechas, corresponde desde el punto de vista cronológico a la Edad del Bronce (3500-1250 a. C.),



4. Grifos de la sala del trono del palacio de Minos (c. 1450 a. C. Cnosos, Creta)

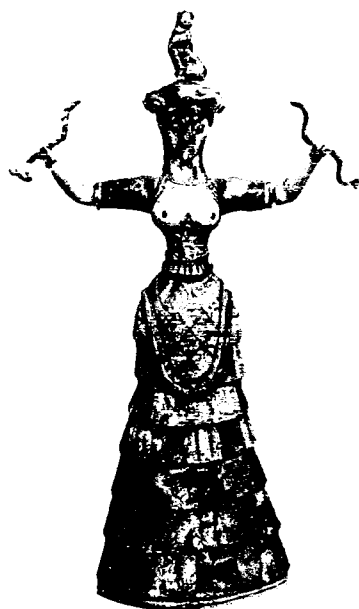


5. Cuernos de la consagración: (a) Çatal Hüyük, Anatolia, séptimo milenio a. C., (b) Vinca, vieja Europa, quinto milenio a. C. y (c) Cnosos, segundo milenio a. C.

y de que floreció al mismo tiempo que las culturas de Egipto y de Mesopotamia de esa misma era, la situamos inmediatamente después del Neolítico porque su talante y tono característicos parecen más próximos en sentimiento a la espontaneidad y naturaleza pacífica propia de la visión neolítica. Otra razón por la que hacemos esto es porque Creta, en definitiva, como el Neolítico, posee el mutismo de una cultura cuya escritura no ha sido aún descifrada, con lo que su historia sólo se puede contar a través de la imagen.

Como ha demostrado Gimbutas, Creta fue la heredera directa de la cultura neolítica de la vieja Europa⁵. Inmigrantes del sudoeste de Anatolia también desembarcaron en las costas de Creta, posiblemente tan pronto como en el sexto milenio a. C.⁶; y desde tiempos remotos los minoicos comerciaron con Egipto, que estaba tan sólo a unos cuantos kilómetros hacia el sur. Creta se hallaba en el centro de las rutas marinas que la conectaban con todas las otras grandes culturas: al norte, con la vieja Europa; al este, con Anatolia y Siria y, más allá, con Sumer; al sur, con Egipto; y, más lejos hacia el oeste, con las islas de Malta y de Sicilia. Las espirales decorativas de los dibujos de Malta y minoicos, por ejemplo, son prácticamente idénticas⁷.

Pero, aunque Creta contaba con muchos pueblos, no tuvo las enormes ciudades de Sumer y Egipto, y la religión minoica estaba implicada mucho más íntimamente con una vida natural que lo que lo estaba la de estas dos culturas. La diosa flanqueada por leones, los grifos dibujados en las paredes de la sala del trono en Cnosos (figura 4), los santuarios de columnas, los cuernos de toro y la serpiente, evidencian todos la presencia de la antigua diosa madre neolítica. El grifo, por ejemplo, una imagen compuesta de pájaro, león y serpiente, encarna las tres dimensiones de cielo, tierra y aguas subterráneas que en la vieja Europa del Neolítico constituían los tres aspectos de la gran diosa.



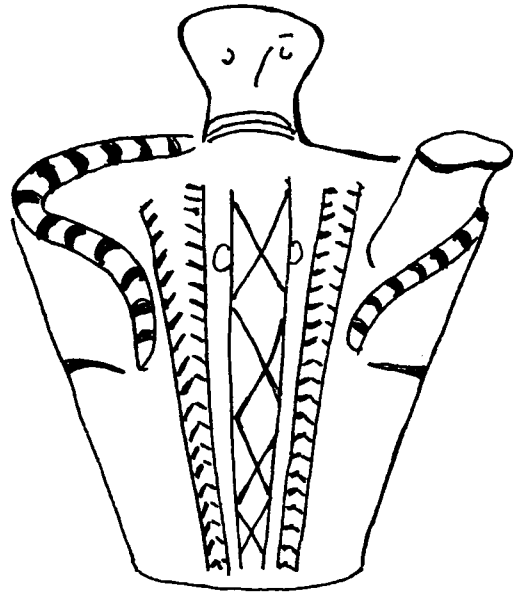
6. Diosa serpiente minoica
(loza, c. 1600 a. C., altura
34 cm. Cnosos, Creta)
7. Diosa serpiente minoica
(loza, c. 1600 a. C. Cnosos,
Creta)

Creta era el punto de encuentro de muchas culturas y muchas imágenes míticas de estas culturas más antiguas reaparecen más tarde en ella, demostrándose la persistencia de las formas simbólicas a través de tres mil años. Por ejemplo, los cuernos de toro de la consagración propios de la Çatal Hüyük anatólia del séptimo milenio a. C., los de la Vinca de la vieja Europa del quinto milenio a. C., y los del Cnosos cretense del segundo milenio a. C. (ver la figura 5) apenas se diferencian.

En los seis volúmenes de su gran obra, *The Palace of Minos*, concluyó Evans que las imágenes de la diosa que halló por todas partes representaban «a la misma gran madre con su hijo o consorte; su culto, bajo diversos nombres y títulos, se extendió por una amplia zona de Asia Menor y por las regiones sirias más alejadas»⁸. Pruebas evidentes cada vez mayores han llevado a confirmar de modo irrefutable la afirmación de Evans, originariamente discutida⁹; se trata de pruebas del tipo que hemos ofrecido, basadas en el hallazgo de conjuntos similares de imágenes en lugares tan distantes entre sí como Mesopotamia, Egipto, el noroeste de la India, la vieja Europa y Grecia.

La diosa serpiente de la vieja Europa reaparece en Creta con un aspecto distinto y nuevo que permite que su historia siga revelándose. La imagen de la figura 6, de sólo 34 cm de altura y fechada en el año 1600 a. C., se halló en un pozo revestido de piedra en la cámara subterránea del tesoro del santuario central de Cnosos, junto a la que aparece en la figura 7. ¿Es una sacerdotisa o una diosa? Aunque se identificaba a menudo a la diosa con la sacerdotisa que la representaba, ya que ambas tenían la misma postura¹⁰, aquí la presencia de numerosas serpientes indica que es una diosa. Con la ma-

8. Diosa serpiente como vasija
(c. 2300 a. C. Kúmasa, Creta)



no derecha sujeta la cabeza de una serpiente y con la izquierda su cola; el cuerpo del reptil está enroscado alrededor de sus hombros y espalda. Otras dos serpientes más se entrelazan alrededor de su cintura y se enrollan en sus brazos; una de ellas rodea su tocado, formando una espiral, sobresaliendo por encima de él como el ureo (cola de cobra) del tocado de las deidades egipcias. El corpiño abierto con el pecho desnudo expresa la capacidad de dar alimento, mientras que las serpientes entrelazadas sobre su vientre, formando una imagen similar a un caduceo, sugieren que la diosa cuya matriz otorga y vuelve a quitar la vida es experimentada como una unidad.

La diosa de la figura 7 está sosteniendo una serpiente en lo alto con cada mano, con todo el gesto ritualizado de afirmación divina. La expresión de estas dos diosas que, similar a la de una máscara, sugiere un estado de trance, compone una meditación acerca del tema de la regeneración. En contraste con las diosas serpiente neolíticas, el nítido enfoque de esta figura está planeado para transmitir un significado explícito. ¿Son éstas las serpientes de la vida y de la muerte, que le pertenecen como manifestaciones de su poder para otorgar o quitar la vida? El cachorro de león sentado dócilmente sobre su cabeza es también el guardián, como el león adulto, de la diosa de los animales de Anatolia, Sumer y Egipto. El diseño en forma de red de su falda, que se llena de significado por su ascendencia paleolítica y neolítica, sugiere que es la tejedora de la red de la vida, que se teje perpetuamente de su matriz. Su falda cuenta con siete capas, el número de días que componen los cuatro cuartos de la luna, que dividen en dos las mitades creciente y menguante del ciclo, al igual que la cruz neolítica dentro del

círculo. A pesar de ser también el número siete el de los «planetas» visibles, ésta es probablemente una notación lunar de series y medidas; de forma que el sentarse sobre el regazo de la diosa —y a ello invita la pieza superpuesta sobre su túnica— sería experimentar el tiempo sostenido por la eternidad, y la eternidad revestida de tiempo. Pues la propia diosa, al sujetar las dos serpientes, se sitúa más allá de su oposición; o, más bien, es ella la que contiene los dos polos de la dualidad, evitando que se separen y que formen, por lo tanto, el tipo de oposición que nuestra consciencia moderna asume como inevitable. Hablamos ahora del objetivo de reconciliar y de trascender los contrarios —ya sean éstos vida y muerte, tiempo y eternidad, o unidad y multiplicidad—, mas estas imágenes nos piden que contemplemos la posibilidad de un tipo diferente de realidad: una en la que (por continuar en el lenguaje de la imagen) las dos partes de una dualidad son pequeñas, por así decirlo, en relación con el Uno que las sostiene a ambas en la palma de la mano.

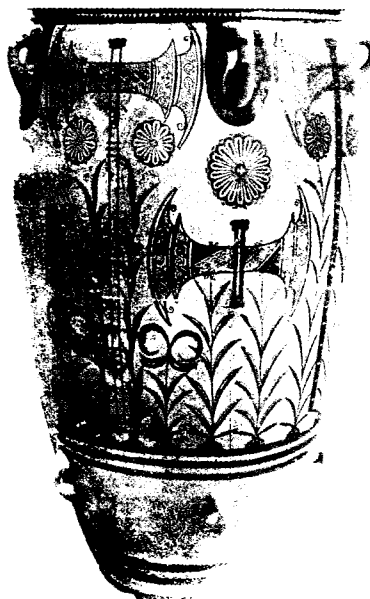
En ocasiones la diosa serpiente toma la forma de recipiente, como el de la figura 8 que fue hallado en Kúmasa justo fuera de las tumbas, dando a entender que fue diseñada para verter libaciones para los muertos. Las serpientes fueron un motivo constante en el arte minoico, enroscadas alrededor de vasijas, urnas y jarrones, combinándose con las formas fluidas de las criaturas marinas, y hasta creando las formas circulares del disco que se halló en el palacio de Festos.

La diosa de la doble hacha

Imágenes dobles colocadas en un equilibrio tan preciso como para plasmar una experiencia no de dualidad sino de unidad, son el sello del arte minoico. El mismo motivo se encuentra no sólo en las dos serpientes unificadas en la figura de la diosa, sino también en el hacha de doble filo que emerge de su larga empuñadura, y en los cuernos curvados del toro. El hacha doble es un símbolo muy antiguo; se ha hallado en la cueva paleolítica de Niaux, en el sudoeste francés, así como en la cultura neolítica de Tell Halaf, en Irak¹¹. En Creta, las grandes hachas de bronce, de doble filo y mangos de hasta dos metros de altura, se levantaban a cada lado del altar de la diosa, donde las sacerdotisas al celebrar sus ritos las sostenían en las manos o sobre sus cabezas. Marcaban también la entrada a sus santuarios, del mismo modo que en Sumer las estilizadas columnas gemelas de juncos marcaban la entrada al templo de la diosa Inanna. El jarrón con las hachas dobles de la figura 9 tiene un diseño de rosas, y otros están decorados con lirios; se trata de las dos flores que evocan a la diosa, de la misma manera en que en el arte cristiano, por adelantarnos, evocan la presencia de la virgen María.

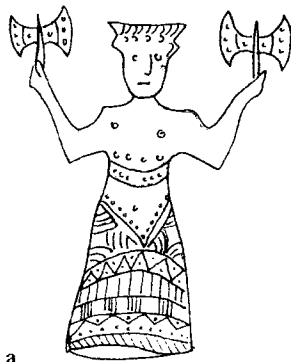
Podría entenderse que las dos hachas dobles que sostienen las manos de las diosas (figuras 1 y 10 a), como las serpientes, simbolizan su dominio sobre las esferas relacionadas de la vida o la muerte. El hacha sagrada era el instrumento ritual que sacrifica-

9. Jarrón con hachas dobles
(c. 1400 a. C. Cnosos, Creta)

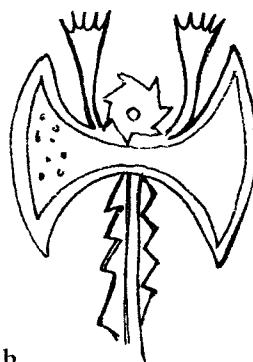


ba al toro, el animal de culto que encarnaba el poder regenerador de la diosa. Como se sugirió en el capítulo 2, se creía que el sacrificio del animal macho convertido en símbolo de la fertilidad renovaba el ciclo vital, así como la tala del árbol, que constituía probablemente una ceremonia anual. En Creta (al igual que en Egipto) se adoraba el árbol como imagen de la propia diosa y se requería un rito especial, así como un hacha sagrada cuando un árbol se talaba¹². Como el hacha nunca aparece en Creta sostenida por un hombre ni por un sacerdote varón, no parece conllevar la asociación aria, realizada más tarde, entre el hacha y el dios del trueno y el grito de batalla.

10. (a) Diosa de doble hacha (c. 1500 a. C. Cnosos, Creta), (b) diosa con alas de mariposa (impresión de un sello, c. 1799 a. C. Zacro) y (c) diosa con alas de mariposa en forma de doble hacha (c. 1600 a. C. Mochlas)



a



b



c



11. Diosa de doble hacha
junto al árbol de la vida
(sello micénico, c. 1500 a. C.)

Sugiere Gimbutas que los filos dobles del hacha se desarrollaron a partir de la mariposa neolítica, y que la doble hacha, en particular, imita de modo preciso las alas dobles de este insecto (figuras 10 b y c). La mariposa es aún en muchas tierras una imagen del alma, y en Grecia la misma palabra designaba a las dos: *psyché*. La mariposa y el hacha —añade Gimbutas— son imágenes de la diosa¹³.

Aun siendo micénico el sello de la figura 11, en contraste con las imágenes minoicas de la figura 10, la similitud de imagen y de sentimiento muestra lo difícil que resulta separar las dos culturas. Está claro —como sugiere J. V. Luce— que la cultura micénica absorbió gradualmente la genialidad de la minoica, probablemente al introducir princesas minoicas en casas de señores de Micenas mediante el matrimonio, al diseñar arquitectos minoicos los palacios del continente y al decorarlos con frescos pintores minoicos. Añade el autor que «el griego se convirtió en lenguaje escrito por primera vez en las manos de escribas minoicos»¹⁴. Artísticamente parece como si, en gran medida, el arte micénico hubiese elaborado la visión minoica dotándola de una forma narrativa más compleja, como en este caso, en que el significado se muestra de forma espectacular.

El punto central de este anillo sello es la doble hacha de la vida y la muerte, situada en el centro, que simultáneamente separa y une las escenas representadas a cada lado de sus filos. A la izquierda figura el aspecto sacrificial y mortífero de la diosa; la escena muestra seis cabezas de animal y, por encima de ellas, una figura pequeña cubierta con el escudo de un guerrero micénico que sujeta un cetro o bastón y apunta a las cabezas cortadas. A la derecha, una escena que sirve de contrapunto: encarna el aspecto



12. Diosa surgiendo de la tierra (sello en forma de cuenta de oro, c. 1500 a. C. Tisbe, Beocia)
 13. *El nacimiento de Erichonion*. Gea, diosa de la tierra, saliendo de ésta con niño (pintura sobre jarrón, c. siglo V a. C.)

de la diosa que da la vida, y muestra un árbol frutal repleto, una morera, quizá, con la figura de un niño, o niña, joven aparentemente elevándose de la tierra a punto de coger su fruta.

La diosa está sentada bajo el árbol de la vida (ver figura 11); como en Mesopotamia y en Egipto, esto simboliza su poder nutricional en tanto que dadora de alimento, señalado por su mano izquierda que ofrece el pecho. Da la bienvenida a dos sacerdotisas que llevan tocados de serpientes similares al suyo, extendiendo hacia ellas con la mano tres cápsulas de amapola llenas de semillas, la fruta de la transformación. Bajo el brazo extendido de una de las sacerdotisas, y entre éstas y la diosa, una pequeña figura femenina parece haber surgido de la tierra; sujeta una diminuta hacha de filo doble en una mano y en la otra una rama en flor. Aparecen nuevos brotes de vegetación bajo ella. Podría tratarse de la hija de la diosa que emerge de la tierra como la nueva vida nacida a partir de la muerte, siguiendo el principio de renovación continua. La empuñadura del hacha grande de doble filo conduce directamente hacia esta hacha diminuta, poniendo en relación, tal vez, la vida cotidiana con la vida simbólica que todo lo abarca, y este renacimiento particular tras la muerte del invierno con el ciclo vital de regeneración. Campbell comenta que esta pequeña figura representa el punto medio de equilibrio entre la pequeña figura descendente que lleva el escudo y la otra, también pequeña pero ascendente, que coge la fruta¹⁵. En el hacha de doble filo de la vida y la muerte se concentra el significado fundamental de la escena, en la que las sacerdotisas se dirigen hacia la diosa desde el lado de la muerte, estando la diosa sentada en el lado de la vida, sanando esta división mediante su presencia. El tono alegre del cuadro in-



14. Diosa o sacerdotisa sentada, sujetando en las manos gavillas de trigo o cebada roja (fresco micénico, siglo XIII a. C.)

dica que se trata de una imagen de renacimiento después del sacrificio de la muerte, como también podría insinuarse por la colocación del brillante sol junto a la luna menguante.

Volviendo a la imagen de la «hija», o diosa joven que surge desde la tierra, existe otro sello que sugiere que el mito de la primavera, en tanto que regreso de la diosa, se originó en Creta (figura 12). Aquí la diosa emerge de la tierra entre dos brotes de plantas, sujetando esas mismas cápsulas de amapola en sus manos que también tiene en la figura 11, esta vez como diosa sentada bajo las ramas del árbol en flor.

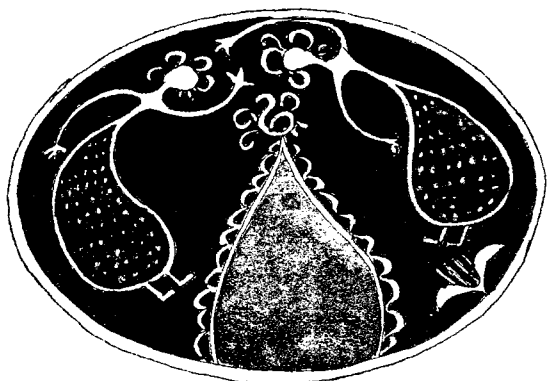
Conocemos este mito central por la Grecia clásica en la fábula de Perséfone, hija de Deméter, la diosa del grano, que habita durante los meses de invierno en el inframundo y regresa en primavera y verano para estar con su madre. El mismo tema se encuentra en imágenes de Afrodita emergiendo de las olas entre dos figuras que la asisten —a dichas imágenes también se les da el título de «el regreso de la doncella»— y en



15. Deméter (Ceres), diosa de la cosecha, sujetando trigo en las manos (helénico, relieve de terracota, siglo III a. C. Magna Grecia)

imágenes de Gea, diosa de la tierra, elevándose desde el subsuelo. En la figura 13, la escena pictórica sugiere que (independientemente del relato que se fraguó alrededor de ella más tarde, en la época clásica) Gea está ofreciendo al mundo superior al niño que simboliza la nueva vida de la vegetación nacida en el mundo inferior. El fresco micénico de una diosa o sacerdotisa exhibiendo, en señal de celebración, dos gavillas de trigo en sus manos (figura 14), anticipa casi con exactitud la escultura de Deméter, diosa de la cosecha, llamada Ceres en tiempos romanos, que podemos ver en la figura 15.

Es muy probable que el propio mito de Deméter y Perséfone se originase en Creta, pues, al igual que las historias que sitúan a Deméter en Creta, existen dos imágenes en el museo de Heraklion, del año 1800 a. C. aproximadamente, que sugieren los motivos de los ritos de descenso y ascenso —la *káthodos* y la *ánodos*— que se conmemoraban en los Misterios eleusinos. En la primera imagen (figura 16), dos figuras femeninas parecen lamentarse —a juzgar por el gesto desmayado de sus brazos— por una tercera fi-



16. *Descenso de la diosa* (pintura micénica, c. 1800 a. C.)

17. *Retorno de la diosa* (pintura micénica, c. 1800 a. C.)

gura, situada entre ambas, que está a punto de coger un narciso, como hizo Perséfone. La dirección de la imagen es descendente; se dirige hacia la tierra. En la segunda imagen (figura 17), las mismas tres figuras gesticulan hacia arriba, a la vez, en actitud de celebración; la central eleva una flor en cada mano. La escena produce una sensación de movimiento ascendente, como si se tratase de un regreso del submundo. La composición podría también estar relacionada con otra configuración similar de tres figuras femeninas y flores primaverales, pintadas en dos frescos hallados en Akrotiri, en Tera. En el fresco superior se están ofreciendo azafranes a una diosa; en el inferior, una figura de mujer, sentada en un campo florido, frente a una planta en flor —posiblemente un narciso—, está herida en un pie, y contempla la sangre derramándose en la tierra, como en un ritual primaveral de regeneración.

La diosa abeja

Abejas y mariposas pertenecen juntas a la imagen de la gran diosa de la regeneración. Una creencia muy antigua decía que las abejas habían salido del cadáver de un toro muerto; la asociación entre abeja y toro se lleva a cabo ya el Neolítico mediante la imagen de la diosa abeja grabada en la cabeza de un toro (ver capítulo 2, figura 35). En el siglo III d. C., el viajero griego Porfirio utiliza las mismas imágenes para hablar de estas diosas griegas posteriores:

Los antiguos denominaron *melissae* («abejas») a las sacerdotisas de Deméter que eran las iniciadas de la diosa ctónica; dieron el nombre de Melitodes a la misma Core: a la luna (Ártemis), a cuya competencia se iba a trasladar al alumbramiento, también la llamaron Melisa, porque al ser la luna un toro, y su ascendente el toro, las abejas son engendradas del toro. Y las almas que pasan a la tierra son engendradas por el toro¹⁶.

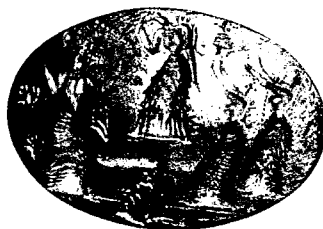
Aquí, abeja, toro y luna están unidos en el simbolismo de la renovación. En Creta también la abeja significó la vida que proviene de la muerte, como el escarabajo en Egipto. Posiblemente por esta razón, el anillo sello de oro de la figura 18 se colocó en una tumba. Aquí a la diosa abeja –la figura central que desciende a la tierra entre serpientes y lirios– le están rindiendo culto sus sacerdotisas, quienes, de modo característico, adquieren la misma forma que ella, levantando todas sus «manos» en el gesto típico de la epifanía. La miel se utilizaba para embalsamar y preservar los cuerpos de los muertos; algunas de las grandes tinajas, o *pithoi*, encontradas en Cnosos se utilizaban para almacenar miel. La importancia de la apicultura para los minoicos está documentada en los jeroglíficos en lineal A, donde ya existen dibujos de colmenas propiamente dichas, testimonios de una historia que se remonta probablemente hasta el Neolítico. La gema de ónice de Cnosos (figura 19) muestra a la diosa abeja llevando en la cabeza los cuernos de toro, con el hacha doble dentro de su curvatura. Los perros –posteriormente los perros del inframundo, pertenecientes a Hécate y a Ártemis– son alados y vuelan tan próximos a la diosa que sus alas, a primera vista, parecen las de ella. La diosa con forma de abeja, figura 20, está tallada en un sello de esteatita amarilla trifacetado; los otros lados también muestran la cabeza y las partes delanteras de otros dos perros. La posición de la figura recuerda a la diosa pariendo de Çatal Hüyük, que aparentemente había parido tres toros (ver capítulo 2, figura 50).

La miel también jugó un papel fundamental en los rituales de año nuevo de los minoicos. El año nuevo se iniciaba en Creta a comienzos del solsticio de verano, cuando las temperaturas alcanzaban los máximos. El veinte de julio era el día en que se alzaba la gran estrella Sirio en conjunción con el Sol, al igual que en Sumer y en Egipto. En estos últimos países se trataba explícitamente de la estrella de la diosa (Inanna en Sumer,

18. Escena de epifanía con la diosa abeja, sacerdotisas y niño en un campo de lirios (sello de anillo de oro, c. 1450 a. C. Hallado en un sepulcro en Isopata, próximo a Cnosos)

19. Diosa abeja con perros alados (gema de ónice, c. 1500 a. C. Cnosos, Creta)

20. Diosa en forma de abeja (sello en forma de cuenta de esteatita amarilla, c. 2400-2200 a. C.)



e Isis en Egipto), y los palacios templo minoicos de Creta estaban orientados hacia ella. La salida de Sirio daba fin a un ritual de cuarenta días a lo largo del cual se recogía la miel de las colmenas en la oscuridad de cuevas y bosques. La miel entonces se fermentaba, transformándose en hidromiel, licor embriagador que se bebía en los ritos extáticos que pudieron haber celebrado el regreso de la hija de la diosa como comienzo del nuevo año, igual, quizá, que en la escena dibujada en el sello de la doble hacha de la figura 11. Todos estos ritos se hallan presentes en los mitos dionisiacos de la Grecia clásica; el propio Dioniso tiene su origen en Creta, donde se le llamaba el dios toro. Este mismo animal se sacrificaba al salir la estrella de Sirio, y las abejas eran consideradas la forma resucitada del toro muerto y también las almas de los muertos. Kerényi comenta que esta fiesta que celebraba la salida de Sirio, que iniciaba el año nuevo, fue por ello elevada al nivel de un «mito de *zoé* (la vida indestructible): en el mito del despertar de las abejas a partir de un animal muerto»¹⁷ [tr. cast., p. 42]. (El término griego *zoé*, fundamental, se discutirá en el capítulo 4.)

Este intenso drama de epifanía sugiere que, además de estas connotaciones, el zumbido de la abeja era considerado la «voz» de la diosa, el «sonido» de la creación. Virgilio, por poner un ejemplo, al describir el ruido de aullidos y golpes que se producía para atraer las abejas, dice: «Hacen entrechocar los címbalos de la gran madre»¹⁸. Las tumbas de Micenas tenían forma de colmenas, al igual que el onfalós de Delfos en la Grecia clásica, donde reinaba Apolo junto con su principal sacerdotisa oracular, la Pitia, llamada «abeja délfica». En el himno homérico a Hermes, escrito en el siglo VIII a. C., el dios Apolo se refiere a tres videntes femeninas como si fuesen tres abejas o doncellas abejas, quienes, como él mismo, practicaban la adivinación:



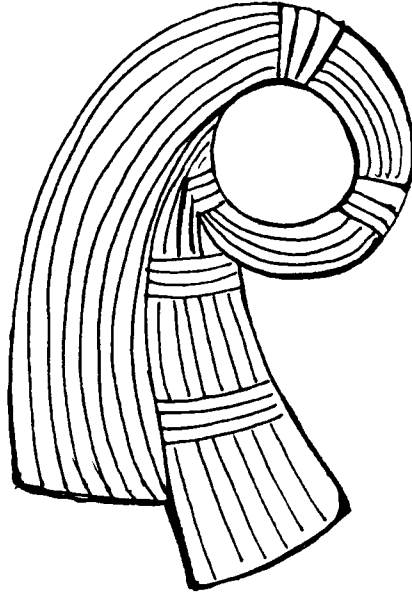
21. Genios león cubiertos con pieles de abeja, sosteniendo jarras (¿de miel?) sobre una planta que crece de la cornamenta de un toro (gema lenticular micénica, c. 1500 a. C. Vafio)
22. Diosa abeja (placa de oro, c. 800-700 a. C. Camiros, Rodas)

Hay algunas [Suertes o] Hados,
hermanas de nacimiento, doncellas,
tres de ellas, adornadas con alas veloces.
Sus cabezas están salpicadas
de blanca harina de cebada
y hacen sus moradas
bajo los acantilados del Parnaso.
Enseñaban el arte adivinatorio lejos de mí,
el arte que yo solía ejercer
alrededor de mi ganado
cuando todavía era un muchacho¹⁹.

Estas doncellas abeja sagradas, con su don de la profecía, estaban destinadas a ser el regalo que Apolo ofrecería a Hermes, el único dios que podía conducir las almas de los muertos fuera de la vida y a veces de vuelta a la misma. La etimología de la palabra «hado» en griego ofrece un ejemplo fascinante de la manera en que la genialidad de la visión minoica se introdujo en el idioma griego, a menudo de forma invisible, informando además sus relatos de diosas y dioses. «Hado», «muerte» y «diosa de la muerte» son palabras que en griego se designan con la expresión *he ker* (femenino); «corazón» y «pecho» se denominan *to ker* (neutro); la palabra «panal» se dice en griego *to kerion* (neutro). La raíz común *ker* enlaza las ideas del panal, la diosa, la muerte, el hado y el corazón humano, una relación significativa que se manifiesta desde el momento en que sabemos que la diosa fue imaginada antaño como abeja.

La diosa del nudo sagrado

Un nudo de tela, trigo o un mechón de pelo colgado a la entrada de los santuarios eran señal de la presencia de la diosa; también podían llevarse sujetos a la ropa cuando tenía lugar la ceremonia del salto sobre el toro. Llegaron a representar a la diosa misma. La figura 23 muestra un nudo semejante a los hallados en gemas, lo que indica que tuvo un carácter ritual. El parecido con el haz de juncos curvo que constituía la imagen de la diosa Inanna en Sumer (figura 24) es llamativo²⁰; tanto como la similitud con la cinta para los cabellos o collar de las diosas egipcias Hathor e Isis, denominada *menat*. En el fresco minoico de la figura 25, la sacerdotisa lleva el nudo en la nuca, indicando con toda probabilidad su función en los ritos de la diosa junto a otras mujeres, mientras que la función del sacerdote debió de estar reservada al sacrificio del toro (ver p. 171). Si los minoicos siguieron la práctica de las culturas contemporáneas de Próximo Oriente, las reinas y princesas cretenses habrían sido importantes sacerdotisas, llevando el nudo sagrado de la diosa como signo de sus funciones. No resulta incon-



23. Nudo sagrado (c. 1500 a. C. Cnosos, Creta)
24. Haz de juncos como «Lazo» de Inanna
(c. 3000 a. C. Sumer)
25. Sacerdotisa minoica con nudo sagrado
(fresco, c. 1500 a. C. Cnosos, Creta)

cebible que lo que los griegos denominaron «el hilo de Ariadna» se refiriese al nudo de las sacerdotisas, que se desataba en varias ceremonias con un particular sentido ritual.

Es evidente, por lo demás, la elegancia de las mujeres minoicas de los frescos de Cnosos y se reitera en los sellos de la diosa, a la que, como a sus sacerdotisas, se dibuja ataviada con chaquetas bordadas que dejaban el seno al descubierto, así como las faldas floridas, llenas de volantes y de numerosas capas que demuestran la alegría y el carácter positivo de una cultura llena de espontaneidad. Como observa Platón, las mujeres participaban activamente en todas las esferas de la sociedad minoica²¹, pues no existe evidencia del dominio de un género por el otro. De hecho, allí donde aparecen hombres y mujeres juntos en el arte minoico, lo hacen como compañeros de una relación; esto se aprecia de forma aún más asombrosa en los sellos y frescos que representan el salto sobre el toro, ocasión en la que hombre y mujer encomendaban su vida uno al otro. En las ceremonias religiosas, no obstante, la sacerdotisa presidía en representación de la diosa.



26. (a y b) Jarrones minoicos mostrando una figura con la doble hacha y el nudo sagrado, (c) vasija egipcia con figura en forma de *ankh*, (d y e) sellos minoicos mostrando nudos sagrados y (f) nudo sagrado minoico similar al *ankh* egipcio

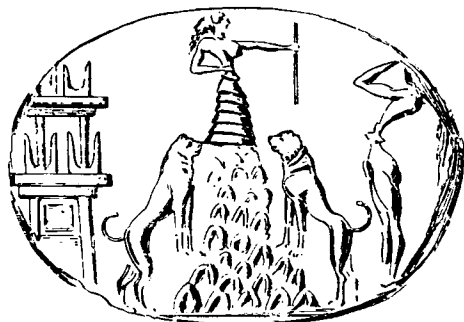
Es indudable el estatus ritual del nudo sagrado, tal y como se aprecia en los diversos sellos e imágenes minoicas de la figura 26. Cuando el nudo se dibuja aislado, puede parecerse a menudo a una mariposa cuyas alas se hayan estilizado para representar a la doble hacha. Es posible que fuese percibido como un símbolo doble, que contuviese las ideas del nudo, la doble hacha y la mariposa, y que evocase además la figura de la propia diosa; las alas hacha se convierten en sus brazos y el nudo vertical en su cuer-

po. En Egipto el símbolo de la vida eterna, denominado *ankh*, que las diosas y los dioses sostenían como signo de su divinidad, tiene una forma semejante al nudo; en ocasiones aparece como una figura humana que sujeta dos báculos en las «manos», como en el jarrón pintado de la figura 26 c.

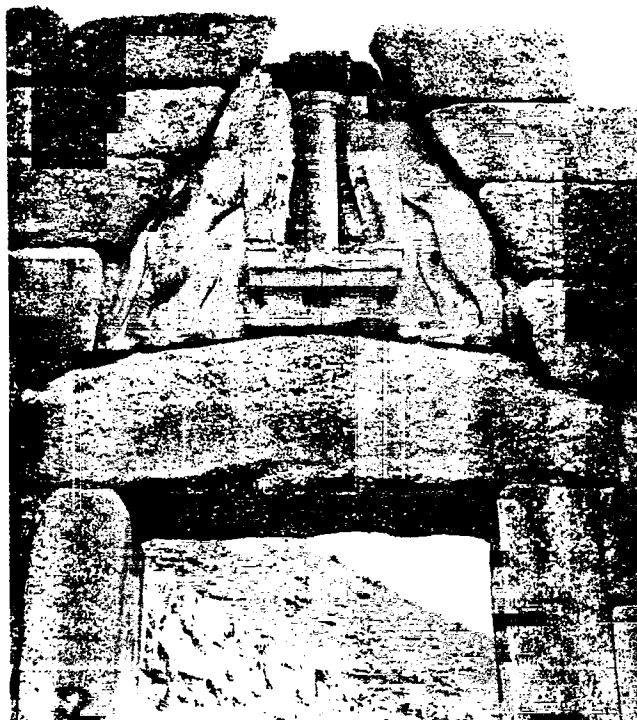
La diosa de los animales

La diosa de los animales, a veces denominada señora de las bestias, es una figura que nos es familiar del arte de la vieja Europa y del de Çatal Hüyük; quizá fuese con anterioridad diosa de la caza en el Paleolítico. En Creta el mundo animal, tanto el salvaje como el domesticado, se consideraba consagrado a la diosa. En la figura 27, con el cetro en la mano, la diosa está de pie sobre su montaña, la montaña del mundo, como si acabase de emerger de ella; a su espalda hay un gran santuario de cuernos de toro, apilados los unos encima de los otros. Dos leones se alzan a cada lado como sus guardianes; su postura es parecida a la de los leones que flanquean la columna central de la puerta de Micenas (figura 28).

En este sello una figura masculina, en pie y de cara a la diosa, está en actitud de



27. Diosa sobre montaña con leones y adorador (sello, c. 1500 a. C. Cnosos, Creta)
28. La puerta de Micenas con leones flanqueando la columna central (c. 1500 a. C.)



adoración, mientras ella tiende su báculo hacia él, reconociéndole. Él parece hacer un gesto de saludo, o resguardar sus ojos para protegerse del carácter numinoso de su presencia. (¿Será éste, acaso, el origen *ritual* del saludo?) Podría tratarse de un fiel, o más bien de un joven dios, puesto que se han encontrado muchas estatuillas de figuras de jóvenes varones en esta postura, lo que indica algún tipo de relación ritual con la diosa. El león, en tanto que imagen de la diosa de la muerte y de la regeneración, se halla representado de forma aislada en el anillo sello de la vida de ultratumba (figura 35).

La diosa pájaro

La diosa pájaro neolítica resurge en Creta como las diosas pájaro minoicas y micénicas, cuyas alas y picudas cabezas se han convertido en brazos alzados y caras humanas respectivamente. Estas imágenes fueron heredadas en su momento por las diosas de la Grecia clásica, en particular por Atenea, cuya asociación con la lechuza, la serpiente, el olivo y el escudo la señalan como descendiente de las formas de pájaro, de serpiente, de árbol y de escudo de la gran diosa minoica. En la *Odisea*, Atenea se manifiesta numerosas veces como pájaro y se la reconoce como la diosa bajo seis formas diferentes de pájaro, tal y como habría ocurrido en la Creta minoica: «Tal diciendo, marchose de allá la ojizarca Atenea como un ave que escapa a la vista»²². Más adelante, «ella entonces de un salto posose en la viga maestra del oscuro salón transformada en vulgar golondrina»²³.

El pájaro es desde el Paleolítico el mensajero de la distancia vasta e incomprensible y, por lo tanto, de todo el mundo invisible. Los minoicos lo tomaron para hacer de él la imagen suprema de la epifanía, al igual que otras muchas culturas. («Epifanía» en griego significa literalmente el «mostrarse» de lo sagrado, que es la presencia de lo divino reconocido como inmanente en la creación.)

Las alas alzadas de la diosa pájaro micénica de Tirinto (figura 29) aún son las de un pájaro, pero se convierten en el gesto de epifanía para cualquier manifestación de la deidad. El mismo gesto básico de saludo determinan los brazos levantados de la diosa que lleva dos palomas sobre su corona de cuernos (figura 30), de la diosa con corona de cápsulas de amapola (figura 31), y la diosa que está en el santuario funerario (figura 32 e). Las dos palomas posadas a cada lado de los cuernos de la consagración forman una línea paralela con los brazos alzados. La paloma fue una imagen importante de la diosa en toda la cultura minoica, y su figura realizada en arcilla se ha hallado en muchas cavernas como ofrenda votiva. La cápsula de la amapola, que contiene su semilla, se halla a menudo en las manos de la diosa o de su sacerdotisa, tal y como muestra la figura 11. La amapola se cultivaba en grandes cantidades en Creta, y sin duda se utilizaba en altares y templos de la diosa para inducir la experiencia visionaria; resurgió más tarde en el culto a Deméter, que se trasladó de Creta a Eleusis²⁴.



29. Diosa pájaro (c. 1400-1200 a. C. Tirinto, cerca de Micenas)

30. Diosa con corona de palomas y cuernos de toro (c. 1400-1200 a. C. Cnosos, Creta)

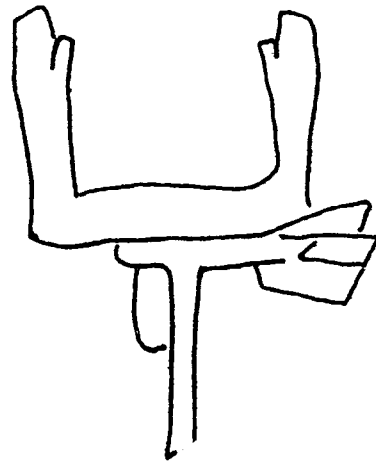
31. Diosa con corona de amapolas (c. 1400 a. C. Cnosos, Creta)



a



b



c



d



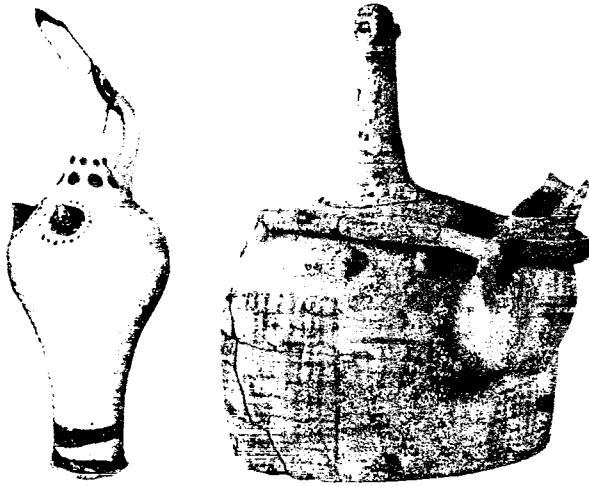
e

32. Gestos de epifanía desde el Paleolítico hasta la Creta de la Edad del Bronce: (a) Escena paleolítica, (b) figura egipcia neolítica con brazos alzados (c. 4000-3500 a. C.), (c) jeroglífico del *ka* egipcio, (d) sello micénico con diosa y adoradores (c. 1500 a. C.) y (e) santuario funerario minoico con figura en su interior realizando un gesto de epifanía (1100-1000 a. C.)

La tradición del gesto simbólico de los brazos alzados tuvo su origen en el Paleolítico y se mantuvo durante el Neolítico, prolongándose hasta el Egipto de la Edad del Bronce (figura 32). En Egipto, el gesto de los brazos levantados constituía un jeroglífico para el *ka*, la imagen del alma mayor de la persona, que se reunía con el alma individual (el *ba*) tras la muerte. La imagen del *ka* era el pájaro bennu o fénix, al cual en ocasiones se denominaba «madre»: «Mira que yo estoy tras ti, soy tu templo, soy tu madre, por siempre jamás»²⁵. Una figura egipcia neolítica fechada en el 3500 a. C. (figura 32 b) toma la misma forma que el jeroglífico posterior (figura 32 c). La figura que se halla en el interior del santuario minoico, quizás el fallecido hombre o mujer, hace el mismo gesto que las del sello de la figura 32 d.

No existe duda acerca de que los micénicos «veían» a sus diosas, de la misma forma en que en la tradición cristiana la gente «ha visto» a la virgen María. La veían en lo alto de las montañas, en lo profundo de las cuevas laberínticas, en un bosquecillo, navegando en su barca curvada o montada en un toro sobre las olas del mar. Debieron adorarla con el mismo gesto que la joven imagen masculina de la figura 27, subiendo trabajosamente las empinadas laderas con sus ofrendas hasta sus santuarios en las cumbres de las montañas, buscándola en las cuevas o en bosquecillos de roble y olivo. Es posible que vislumbrasen su forma en la luz clara y brillante de la primavera y del otoño, cuando de los valles surgían misteriosos reflejos que relucían en las colinas. Kerényi comenta que los relatos acerca de las religiones antiguas no hacen suficiente hincapié en la facultad visionaria de la naturaleza del hombre, que con el paso de los siglos ha ido haciéndose cada vez más rara; hoy se la considera una anomalía, antes que lo normal: «La visión y el mito, la epifanía y la mitología se influyeron y se estimularon mutuamente, dando lugar a imágenes de culto. En la relación del hombre con los dioses, sin embargo, la epifanía goza de una prioridad que se fundamenta en la inmediatez de toda visión verdadera»²⁶.

La naturaleza ritual de lo que podríamos llamar vida cotidiana puede observarse en el tipo de instrumentos sagrados que servían para las tareas ordinarias de la vida. La vasija de la figura 33, por ejemplo, está formada a imagen de la diosa con pechos humanos y la cabeza y el pico de un pájaro. La apertura en forma de pico con el ojo, la decoración en forma de collar del «cuello» del jarrón, y los pechos erguidos delineados con puntos transforman el simple acto de echar agua en una ofrenda de leche del cuerpo nutricio de la diosa madre: agua trasformada en agua de vida. El carácter sagrado de la vasija, o la vasija en tanto que cuerpo receptáculo de la diosa, se muestra en la escultura prepalatina de la diosa y su «niño» (figura 34); el «niño» es el jarrón más pequeño, cuya apertura es la única vía de entrada al cuerpo de la diosa. El diseño en forma de red está dibujado en el cuerpo y recuerda el del vestido de la diosa serpiente (figura 6).



33. Diosa pájaro como vasija
(c. 1500 a. C. Tera)

34. La diosa de Mirtos (2400-2200
a. C. Mirtos, Hieropetra)

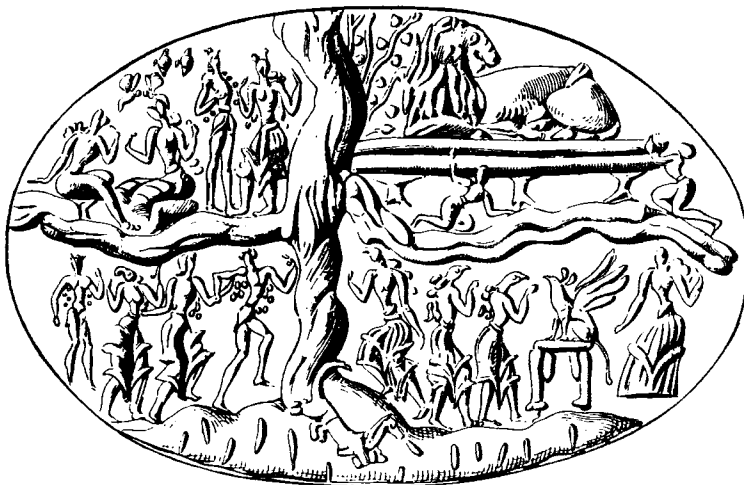
La diosa de la regeneración

El arte en Creta no puede ser diferenciado del ritual, ni éste de la dimensión invisible que conforma toda vida. En la escena grabada en el bello «anillo de Néstor» de la figura 35, hallado por un campesino en una tumba colmena en Pilos, en el Peloponeso, muchas de las imágenes de la gran diosa, hasta entonces encontradas por separado, se combinan para crear un drama fascinante de transformación: el árbol de la vida, el león, la mariposa, el pájaro, el perro y el grifo. Este anillo de oro es una de las imágenes más elocuentes de la vida de ultratumba tal y como los minoicos y los micénicos arcaicos debieron imaginarla.

El sello está estructurado por el nudoso y retorcido árbol de la vida, que brota de un montículo cubierto de brotes frescos en el centro, con sus dos ramas laterales que dividen la escena en el inframundo, en la parte inferior, y en la vida de ultratumba, en la parte superior. Acercándonos a la escena desde la parte inferior izquierda, una sacerdotisa con cabeza de pájaro intercepta a un intruso; sus brazos alzados sugieren que allí transcurren ritos sagrados que no se pueden profanar por los no iniciados. Otra sacerdotisa con cabeza de pájaro hace señas a una joven pareja cogida de la mano para que se acerquen al otro lado del tronco del árbol. Mirando en la dirección opuesta, otras dos figuras con cabeza de pájaro rinden homenaje a un grifo, que está sentado en un trono ante la diosa, con el gesto de brazos alzados que denota una epifanía, mientras la diosa se mantiene alejada tras él. Su brazo derecho apunta hacia abajo, hacia el grifo y el izquierdo hacia arriba, hacia la escena superior, como si fuese ella al final la única que tiene el poder de trasladarse del inframundo a la vida de ultratumba.

La escena que se desarrolla bajo las ramas principales recuerda a las salas del juicio

35. El árbol de la vida eterna del «sello de Néstor» micénico de oro (c. 1500 a. C.)



egipcias, donde una procesión similar conduce a la persona muerta ante el dios Osiris. En la ceremonia egipcia, el dios Thot —que tiene la cabeza de un pájaro de pico largo, la ibis— anota el resultado del juicio, durante el que se ha pesado en una balanza el corazón de la persona y la pluma de la verdad, imagen de la diosa Maat. Aquí, y esto es interesante, los asistentes que se dirigen al grifo sentado en el trono del juicio también poseen cabeza de pájaro. Tras el grifo está la diosa, al igual que suele situarse Isis tras Osiris, sentado.

El perro en la raíz del árbol, muy parecido a un perro salchicha, recuerda, en primer lugar, al perro guardián neolítico de la vieja Europa custodiando el árbol de la vida; también al chacal Anubis, que en Egipto guía las almas de los muertos, anticipando al perro Cerbero, que en la mitología griega pertenece a Hécate, diosa del inframundo. Dentro de las raíces del árbol hay unas formas oblongas diminutas que parecen brotes de plantas, imágenes de la nueva vida en preparación. Si, siguiendo el gesto de la diosa, asumimos que la pareja fallecida ha satisfecho el tribunal del juicio, representado por el grifo de aspecto de esfinge, la pareja entonces pasaría a la parte superior del sello, donde deben enfrentarse al impresionante poder de la diosa, simbolizado en el desproporcionadamente inmenso león. Descansa éste sobre una especie de plataforma sostenida por sendas figuras femeninas. En actitud de reposo y vigilancia, guarda los misterios de la diosa, como lo hacía en la cueva paleolítica de Les Trois Frères. De la parte superior del árbol junto al león brotan ramas de hiedra, cuyo crecimiento en espiral y verdes hojas perennes son la imagen simbólica de la inmortalidad de la vida, anticipando «la rama dorada» de Virgilio (*Encida*, 6).

La pareja está ausente de la parte superior derecha de la escena, donde domina el león, mas reaparece felizmente junta al otro lado del tronco del árbol —como si el rito

de paso ocurriese a través del cuerpo del león— y allí el gesto de epifanía de la mujer podría ser expresión de asombro y gozo ante su nuevo estado transformado, tan parecido al anterior. Sentada sobre una rama, que no apartada de ellos, como antes, se halla la diosa minoica y otra figura con la que parece estar sosteniendo una «animada conversación», en palabras de Evans, mientras revolotean sobre su cabeza dos mariposas. Prosigue Evans:

El significado simbólico de éstas, por lo demás, se resalta con la aparición, por encima de ellas, de dos pequeños objetos que muestran rastros de cabezas en el extremo y unas protuberancias con forma de gancho a un lado; bien podríamos reconocer en ellos a las dos crisálidas correspondientes... Situadas como están aquí en relación con sus formas de crisálida, es difícil explicarlas de otra manera que no sea como alusión al resurgir del espíritu humano tras la muerte.

Difícilmente puede dudarse, además, de que hagan referencia a las dos figuras juveniles que aparecen al lado de ellas en el anillo, y de que han de ser consideradas símbolos de su reanimación con vida nueva... Vemos aquí, reunidos por el poder dador de vida de la diosa y simbolizado por crisálidas y mariposas, a una joven pareja a la que la muerte había separado²⁷.

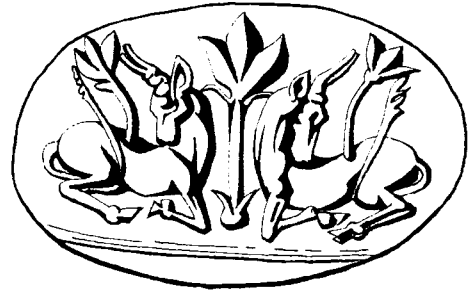
La diosa y el toro

Una gran escultura de piedra de un toro de cornamenta doble aún se alza de cara al oeste, en el templo palacio de Cnosos. Observar cómo desaparece el sol entre sus cuernos es, incluso hoy, un acontecimiento maravilloso. Cuernos de toro formaron antaño un friso en torno al patio y a lo largo de las paredes del palacio de Cnosos, como si enmarcasen el mundo humano en su interior. Los cuernos se colocaban sobre los tejados de los santuarios domésticos, en las criptas de pilares y sobre los altares que se alzaban entre las hachas de doble filo de la diosa. En los rituales minoicos se utilizaban unos espléndidos recipientes denominados *rhytón* en forma de cabeza de toro, para verter las libaciones. Figuras innumerables de toros fueron hallados en tumbas y cuevas, en señal y promesa de la regeneración de la vida futura.

La importancia del toro y sus cuernos como símbolos de la fuerza vital creativa de la diosa ya se ha observado en las culturas neolíticas de la vieja Europa y de Çatal Hüyük, y su asociación con la diosa y su luna creciente se sugirió en una época tan antigua como el Paleolítico. En Çatal Hüyük la diosa daba a luz al toro como su hijo, y también en Creta al toro se le podía llamar «hijo» de la diosa, imagen visible de su poder regenerador en la tierra, como en todo Próximo Oriente. En ocasiones, la roseta de la diosa se prende en la frente del toro, o se pintan la cruz lunar y el galón sobre su cara realizada en barro. Se han hallado numerosos cuernos de consagración, heredados de la vieja Europa y de Anatolia²⁸; casi todos tienen un agujero en el centro

36. Cabeza de toro minoico (c. 1500 a. C.)

37. Toros micénicos echando brotes, con planta creciendo en el centro (sello de cristal de un anillo, c. 1500 a. C.)



para sujetar algún objeto hecho de material perecedero. En Creta, el altar con cuernos es mucho más antiguo que la civilización minoica, y la doble hacha se halla a menudo entre los cuernos. Plantas frescas brotan a menudo de entre los mismos, de la misma manera en que crecen sobre los lomos de los toros. En el sello de la figura 37 están surgiendo brotes de los lomos de dos toros jóvenes; una planta central crece entre los dos a partir de una cápsula. Aquí la fuerza vital está simbolizada como «semilla» de renovación contenida en los toros, que hace que las plantas crezcan. También en Egipto encontraremos maíz brotando del cuerpo del dios Osiris, conocido a su vez como el dios toro.

En otros sellos hallamos grabado el diseño de forma entrecruzada de la red, y que podría referirse a una diosa denominada posteriormente Dictina, diosa de la red (*dictyon* significa «red»). También está relacionado con la diosa serpiente (ver figura 7). El relato griego versaba sobre una doncella llamada Britomartis, que fue perseguida por el minoico rey Minos durante nueve meses (el tiempo suficiente para gestar un niño), hasta que se tiró al mar y fue salvada por las redes de unos pescadores²⁹. Posteriormente se la llamó Dictina, un nombre cuya semejanza con el del monte Dicte, donde nació Zeus, no puede ser casual. La red como matriz hilandera del nacimiento, del destino y del tiempo se dibujó sobre los vasos neolíticos y se grabó en las paredes de las cuevas paleolíticas, y en esta historia se asocia de modo específico a la transformación de la doncella en madre.

Dos diosas y el niño

En una importante escultura de marfil de Micenas, del último período de la Edad del Bronce, en torno al 1300 a. C., dos diosas se sientan juntas, una un poco más pequeña que la otra, vestidas ambas con trajes de volantes y adornadas con collares; las envuelve un mismo manto (figura 38). El brazo de la una reposa sobre el hombro de la otra, que levanta una mano para estrechar la de la otra. Esta podría ser la escultura más antigua conocida de la diosa con su hija y el niño, que personifica la nueva vida del año o del grano. Podría tratarse de una imagen de la diosa en su forma dual como reina de la vida y de la muerte. Podrían ser las «dos reinas y el rey» o las «dos reinas y el joven dios» mencionados en las tablillas escritas en lineal B halladas en Pilos, en la costa oeste del Peloponeso. El chiquillo está trepando por el regazo de la figura mayor, probablemente la madre, al de la otra diosa, la que lleva un collar, que quizá sea la hija; y lo hace de forma bastante parecida a Triptólemo, que en la Grecia clásica se mueve entre Deméter y Perséfone, trayendo del inframundo a la luz el conocimiento de los misterios de la regeneración (ver capítulo 9, figuras 18 y 19).

Campbell resalta el paralelismo que existe entre este trío micénico y la tríada constituida por la sumeria Inanna, diosa de las grandes alturas, su hermana Ereshkigal, dio-



38. Dos diosas y el niño (escultura en marfil, c. 1300 a. C. Micenas)

sa de las grandes profundidades, y Dumuzi, el dios muerto y resucitado, que pertenece a ambas³⁰. Esta «divina familia» ha aparecido ya en la cultura neolítica de Çatal Hüyük; reaparece más tarde en la Grecia clásica y, aún más adelante, en las imágenes cristianas de santa Ana, la «abuela», y de su hija María con el niño Jesús, que se representa a menudo trepando por el regazo de una al de la otra (ver capítulo 14).

El hijo-amante de la diosa

La investigación arqueológica no ha encontrado aún imagen alguna de un dios en la Creta neolítica. El aspecto masculino de la diosa, que en aquel tiempo todavía era andrógina, unificando los papeles masculino y femenino, se simbolizaba por entonces en los cuernos en forma de luna creciente del toro, o en un animal macho: el toro, el carnero o el ciervo. En la época minoica de Creta parece como si lo masculino se hubiese disociado de lo femenino; pero todavía no es una realidad independiente de lo femenino, por lo que la relación entre ambos principios se plasma en la imagen de una gran diosa y un joven dios. Una figura masculina, diminuta en tamaño en relación con la diosa, aparece gradualmente en algunas piedras sello; o bien desciende del cielo hacia ella, o bien está de pie ante ella, inclinado hacia atrás en gesto de adoración. Existen muchas estatuas pequeñas de un joven varón, generalmente en actitud de saludo; es probable que se tratase de representaciones de un joven dios, porque se encontraron en tumbas y cuevas junto con pequeñas estatuas de toros. Encajadas entre las estalactitas colgantes de la descomunal y tenebrosa cueva del monte Dicte, donde nació Zeus —según el relato del mito clásico, escrito al menos 1.000 años más tarde—, se ha encontrado un número asombroso de figuras de dioses y de toros. Estos modelos y estatuas ciertamente sugieren que se trata de la cueva útero de la madre montaña, donde vino al mundo el niño divino para la renovación del pueblo, y en la escultura única de la figura 39, descubierta cerca de Cnosos, la diosa levanta en sus brazos a un bebé, en actitud de celebración. Sin embargo, este hijo varón nunca alcanza la plena madurez, pues, tal y como afirman arqueólogos e historiadores, no hay prueba de la existencia de un dios adulto varón³¹, excepto quizás una representación casi de tamaño natural de una figura desnuda, de pie entre los cuernos de la consagración³².

Dado que esta aparición tardía del dios varón adulto en Creta es única en la historia contemporánea del tercer y segundo milenio a. C., podríamos preguntarnos si tuvo algo que ver con el hecho de que el principio masculino estuviese todavía unido a los ritmos del año agrícola y, por lo tanto, involucrado en la muerte y el renacimiento anuales de la vegetación; no se aisló y elevó por la necesidad de autodefensa, como sucedió en otros países de Próximo Oriente. En el *Cántaro de los cosechadores* (figura 40), la recolección es obviamente una tarea masculina, y todos los cosechadores llevan su maíz en procesión, como si estuvieran celebrando un ritual de la siega del cereal, qui-



39. Diosa madre y niño (escultura en terracota pintada, c. 1350 a. C. Mauro Spelio, próximo a Cnosos, Creta)

40. El Cántaro de los cosechadores (c. 1500 a. C. Hagia Triada, Creta)

zás un ritual en que los primeros frutos de la cosecha se ofreciesen a la diosa. Las ciudades cretenses no estaban cercadas por murallas de defensa, y ninguna de sus creaciones artísticas celebra o representa la guerra o la violencia, exceptuando algún que otro casco y unas espadas que se hallan hoy en el museo de Heraklion. Aún así, no es probable que fuesen completamente ajenos a la actividad propia del guerrero, si hemos de creer las fechas proporcionadas por el historiador griego Tucídides, que menciona en el siglo V a. C. al rey Minos como el primer dirigente que adquirió una marina poderosa y que mantuvo una paz firme en el Egeo. Mas, protegidos por el mar, los minoicos no estuvieron expuestos a la eventualidad de ser atacados por todos los flancos por pueblos guerreros, como lo estuvieron sumerios y egipcios; y a pesar de que los micénicos trajeron consigo una cultura más combativa pasado el siglo XV a. C., fue sólo con la invasión de los dorios, en el siglo XII a. C., cuando el sentido cretense de soberanía finalmente se perdió. La única calamidad sufrida por los minoicos fueron los terremotos, produciéndose al menos tres por siglo; presumiblemente fueron experimentados como fenómenos pertenecientes al dominio de la gran diosa.

Ciertamente, cuando el joven dios y la diosa se representan juntos, tal y como aparecen en los sellos, la relación entre ellos no es de igualdad, sino de servicio; el dios rinde el homenaje necesario a un poder mayor. Parecería que el dios, como sus formas

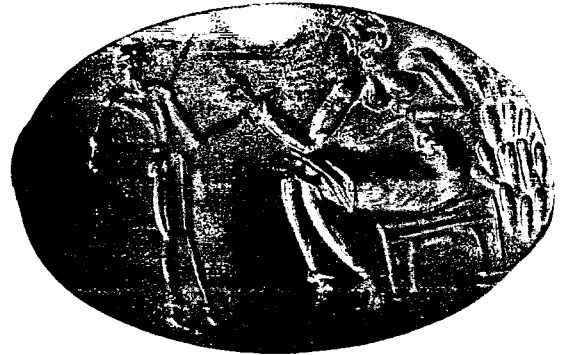
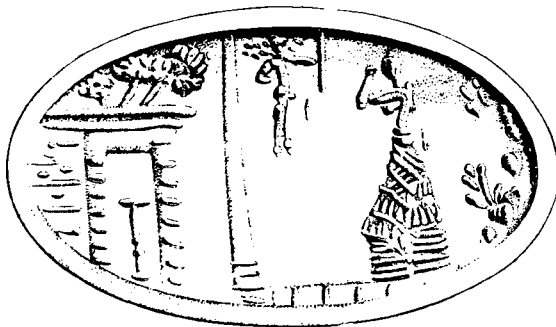
animales de toro, macho cabrío y carnero, era aún el «hijo» de la diosa, personificando la fuerza dinámica del crecimiento, que, como el árbol, debe morir cada año, sumergiéndose en el cuerpo de la diosa para renacer de ella en la siguiente primavera. De esta manera encarna la forma de vida que tiene que cambiar, mientras que ella permanece como el principio de vida que nunca muere y que se renueva de continuo a través de sus formas cambiantes. Willetts, en su obra *Cretan Cults and Festivals*, comenta que el dios «representa el elemento de discontinuidad, de crecimiento, descomposición y renovación en el ciclo vegetal, de la misma manera en que la diosa representa la continuidad. Al participar de la mortalidad de la semilla, es un dios que muere de forma anual»³³. Éste es el «dios del año», que muere y renace anualmente, y cuyo renacimiento se celebraba en las cuevas de las montañas, así como, con toda probabilidad, en el laberinto del palacio templo de Cnosos.

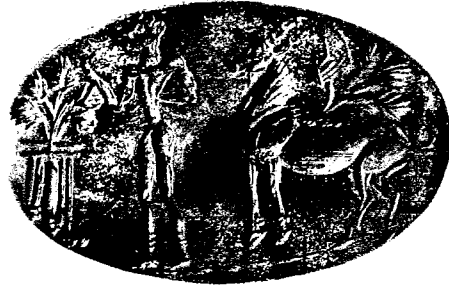
En el anillo minoico de oro de la figura 41, un diminuto joven dios que sostiene un báculo está descendiendo del cielo, delante de una columna que señala un santuario de donde crece el árbol de la vida. La diosa, a cuya espalda crecen plantas, le da la bienvenida, quizá como espíritu de la nueva vida que está regresando de los cielos, posiblemente en forma de lluvia. En el sello micénico de la figura 42, la imponente diosa se sienta en su trono ante el árbol de la vida, mientras un joven esbelto, o un dios, sosteniendo un cayado o cetro, se yergue ante ella, inclinándose ligeramente hacia atrás. Su mano apunta hacia ella, mientras la de ella, cruzándose con la de él, lo señala a él; es como si estuviesen unidos por las manos, enlazados como por un nudo. Parecería que se trata de una plasmación exacta de la relación de la diosa con su hijo-amante, que será el tema de los mitos de la Edad del Bronce en Sumer y en Egipto.

Este drama podría estar representado en el sello micénico de la figura 43: la diosa está de pie en el centro, golpeando sus muslos en la actitud tradicional de duelo, y su

41. Diosa y joven dios (anillo minoico, c. 1450 a. C.)

42. Diosa sentada y joven dios (sello micénico, c. 1500 a. C.)





43. (*arriba, izquierda*) Diosa, joven dios y sacerdotisa junto al árbol de la vida (sello micénico, c. 1500 a. C.)

44. (*arriba, derecha*) Joven dios con árbol y macho cabrío del que brotan ramas (sello micénico, c. 1500 a. C.)

45. (*abajo*) Heracles matando al toro cretense (pintura sobre jarrón griego, c. 530- 510 a. C.)



sacerdotisa llora, mientras el joven dios parece estar arrancando de raíz un árbol del santuario de la diosa. Podría tratarse de una imagen del hijo-amante de la diosa, que será a su vez arrancado de raíz, al igual que el árbol que lo personifica, al final de su ciclo particular de crecimiento, con el objeto de que el principio de crecimiento pueda persistir. Su muerte, como muerte anual de la vida del árbol y de toda vegetación, podría explicar las lamentaciones de la diosa y de la sacerdotisa. La asociación del hijo-amante con el árbol, así como del ritual de la tala del árbol como muerte del hijo-amante o «dios del año», se encuentra también en los mitos sumerios y egipcios.

En el sello micénico de la figura 44, el joven dios está solo, tocando el árbol de la vida que crece en un santuario a su izquierda. Detrás del dios hay un macho cabrío con cornamenta, de cuyo lomo crece un árbol similar, tal y como les ocurre a los toros en otros sellos, anticipando además la imagen posterior, pintada sobre un jarrón griego, de Heracles y el toro cretense (figura 45), donde parecen crecer ramas del cuerpo del toro, apuntando a la continuidad de esta tradición. Aquí, el principio regenerador, que en tiempos anteriores pertenecía por entero a la diosa andrógina, ahora se ha encarnado por completo en el animal macho y en el joven dios.

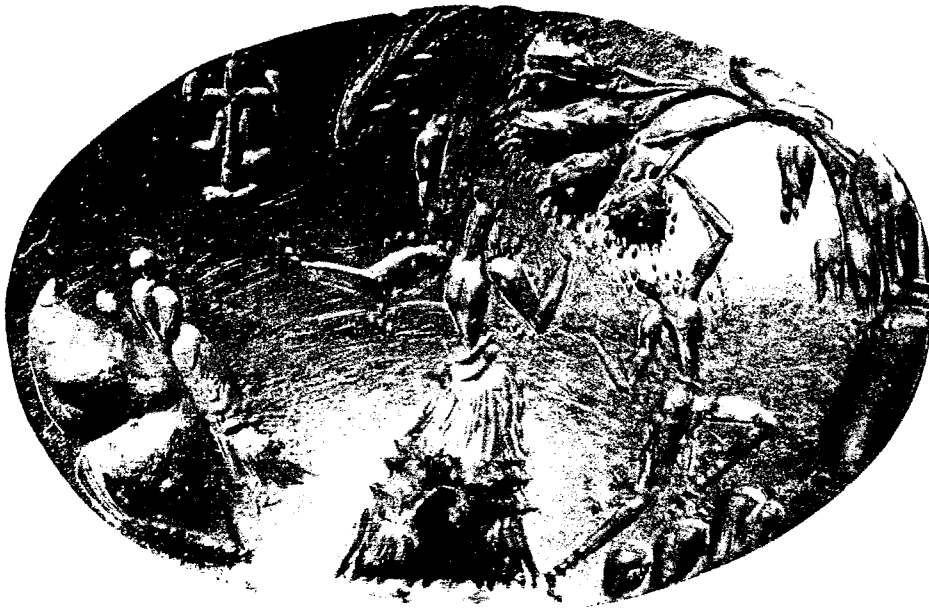
La «dama del laberinto»

Ya nos resulta familiar la forma del laberinto por los dibujos paleolíticos y neolíticos del meandro, que simboliza las aguas del subsuelo, imaginadas también como la serpiente, y refiriéndose a la dimensión del otro mundo. Los pasajes laberínticos que permiten acercarse al santuario interior de la cueva paleolítica también comparten este simbolismo. En Creta, estos antiguos significados adquieren mayor especificidad. La palabra «laberinto» no es griega en su origen, aunque sabemos que el vocablo *labrys* designaba el hacha de doble filo. El laberinto era, por consiguiente, tanto la «casa de la doble hacha», es decir, el templo de la diosa, donde se celebraban sus misterios, como el lugar del renacimiento. La diosa era probablemente la «dama del laberinto» a quien se ofrecía con humildad un tarro de miel, el néctar divino.

En el corredor de la planta baja del palacio de Cnosos se dibujó un laberinto; es llamativa la persistencia de unas mismas imágenes a lo largo de mil años: el mito posterior griego de Teseo y el Minotauro también se centra en torno a un impenetrable laberinto. Uno similar se halla en un sello temprano del palacio minoico de Hagia Triada, otro, en una tablilla de arcilla procedente de Pilos, en el Peloponeso, y otros más, en monedas tardías de Cnosos, del período de la Grecia clásica, a partir del 350 a. C. aproximadamente; una tiene una luna creciente en el centro y la otra, una rosa. Un motivo semejante, en espiral y laberíntico, aparece en la extraña piedra circular conocida como disco de Festo.

Homero realiza una sugerente asociación entre la danza y el laberinto en su imagen de la pista de baile de Ariadna en el palacio de Cnosos, pues, como hija del rey Minos y de la reina Pasífae en el relato griego posterior habría sido la suma sacerdotisa que dirigía las ceremonias. Ciertamente en los templos de Egipto se llevaban a cabo danzas rituales y actuaciones dramatizadas de mitos actuales. La danza, en todas las culturas antiguas, era un modo de comunicarse con la diosa, atrayéndola, por medio de gestos extáticos y rituales, hasta que se presentase entre las formas caracoleantes que se convertían, a medida que eran danzadas, en su epifanía³⁴. En la *Iliada*, Homero esboza un paralelismo entre Dédalo, el maestro arquitecto de Creta, y Hefesto, el dios griego de los artesanos posterior. En una de las escenas del escudo que hizo para Aquiles, Hefesto

el muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite.



46. Baile de la diosa y del joven dios junto al árbol de la vida, con mariposa y nudo sagrado (anillo micénico, c. 1450 a. C. De una tumba de tipo tolos, Vafio)

Además, ellas sujetaban bellas guirrnaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argénteos tahalíes. Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros. Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile, recreándose, y dos acróbatas a través de ellos, como prelude de la fiesta, hacían volteretas en medio³⁵.

Es posible que éste sea un recuerdo popular, transmitido a lo largo de generaciones, de una danza ritual que tuvo realmente lugar en el recinto de baile del laberinto. Bailarines de tiempos posteriores sugieren que podrían haberse marcado líneas en el suelo para que los bailarines las siguiesen, y que sus movimientos trazaban los del sol y la luna al circular por la eclíptica. Según otra interpretación, las curvas laberínticas representan el deambular del alma antes o después de la muerte, y los obstáculos en el camino que conduce al centro simbolizan los sacrificios que hacen posible, de forma paulatina, el progreso, hasta que, alcanzado el centro, la unión crea la transformación, y el camino de salida permite el renacimiento.

Plutarco, en su *Vida de Teseo*, relata la historia de cómo, cuando Teseo dejó Creta con Ariadna, su navío atracó en el puerto de Delos. Allí hizo un sacrificio al dios

Apolo, dedicando una estatua de la diosa que le había dado Ariadna. Junto a sus acompañantes, ejecutó una danza imitando los senderos circulares del laberinto, enrollando el hilo de Ariadna hacia el centro y de vuelta hacia fuera, la dirección de la involución y de la muerte, seguida de la evolución y del nacimiento. Se llamaba la danza de la grulla por las sinuosas vueltas del cuello de estos pájaros en sus rituales de apareamiento, y quizá también por el hecho de que el retorno de las grullas anunciaba la primavera; Teseo la danzó girando en torno al altar de cuernos³⁶. Había una danza de la grulla en Troya y, en tiempos romanos, Virgilio tacha un baile que se llamaba el «juego de Troya» de serpenteante como las curvas del laberinto cretense³⁷. Esta danza se convirtió en el prototipo de los primeros bailes cristianos, en los que el Minotauro se convirtió en el Satán del inframundo y Teseo en Cristo, que lo vence para regresar luego a la vida, trayendo consigo la vida eterna para todos. Los laberintos de Chartres y de Auxerre revelan la persistencia de este simbolismo inmemorial.

La leyenda del Minotauro

El mito clásico griego de Teseo y el Minotauro es la primera historia que poseemos de Creta, aunque se narra mil años después desde la perspectiva de una cultura muy diferente de la original y, por lo tanto, recreando y rememorando la anterior desde su propio punto de vista. La historia se pintó en jarrones griegos del siglo VIII a. C. en adelante, y fue escrita por Homero, Hesíodo, Tucídides, Píndaro, Plutarco y otros, así como por Ovidio en su *Metamorfosis*.

Un día, según cuenta la historia, Zeus vio a Europa cogiendo flores al lado de la orilla del mar y se transformó en toro. La princesa, sin sospechar nada, se montó sobre su lomo; el toro se zambulló de repente en el mar y la llevó a través de las olas hasta Creta. Un hijo, Minos, nació de esta unión. Europa, que era la princesa de Fenicia, se casó luego con Asterión, el rey de Creta, y llegado el momento Minos se convirtió en rey.

Minos contrajo, a su vez, matrimonio con Pasífae, hija de Helio, el dios sol, y de la ninfa Perséis, y vivieron en el palacio de Cnosos con sus hijos. Entonces sucedió que, con el fin de solventar una disputa con sus hermanos, Minos rezó a Posidón para que le enviase un toro como signo de que el trono le pertenecía sólo a él, prometiéndole sacrificar al animal de inmediato. Posidón le envió del mar un magnífico toro blanco, pero Minos, al verlo, no pudo soportar separarse de él, y mató a otro en su lugar, imaginando que el dios no notaría la diferencia, lo que, por supuesto, no fue así.

De hecho, Posidón se puso tan furioso que despertó en la reina una gran pasión por el toro. Entonces ella suplicó a su artesano Dédalo que le hiciese un modelo de vaca y se ocultó en ella, con la esperanza de que el toro no notase la diferencia, y así fue. Un hijo con cuerpo de hombre, pero con cabeza y rabo de toro, le nació a Pasífae. Dédalo

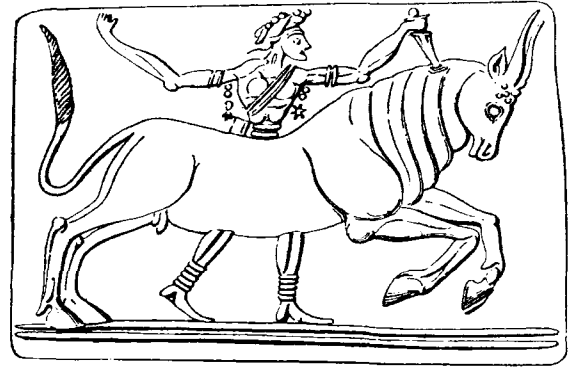


47. *Europa y el toro* (escultura griega arcaica, c. 600 a. C. Templo de Selinunte, Sicilia)

construyó entonces un vasto laberinto en las profundidades de la tierra donde ocultaron al Minotauro.

El rey Minos, que gobernaba los mares, había salido victorioso de una campaña contra Atenas, y exigió al rey ateniense como tributo anual (algunos dicen que debía otorgarse cada ocho años) siete jóvenes varones y siete doncellas para dárselos al Minotauro del laberinto. Teseo, el hijo del rey, vino a la isla como uno de esos catorce para matar al Minotauro y liberar a su pueblo. Ariadna, la hija del rey Minos y de la reina Pasífae, se enamoró de él, y le ofreció ayuda. Le pidió a Dédalo que le diese una madeja de hilo, que dio a Teseo, el cual, atando uno de sus extremos a la entrada y desenrollando el ovillo a medida que se adentraba en las profundidades del laberinto, fue capaz al fin de alcanzar su centro. Allí mató al Minotauro y, enrollando el hilo a lo largo de los tortuosos pasajes, pudo encontrar al fin su camino de regreso a la luz. Teseo luego huyó de Creta llevándose consigo a Ariadna como prometió y, en el trayecto hacia Atenas, pararon en la isla de Naxos. Mas, mientras Ariadna dormía en la playa, Teseo se marchó en su navío y la dejó allí. Entonces Dioniso, el dios toro, la vio tumbada en la playa durmiendo y se enamoró de ella. Se casaron y tuvieron tres hijos³⁸.

Si no tuviésemos noticia alguna de la existencia de Creta, tomaríamos esta historia simplemente como un cuento de un héroe que vence a un monstruo y libera a su pa-



48. Teseo matando al Minotauro (copa de Apolodoro, 510 a. C. Chiusi, Italia)

49. Matanza ritual del toro (sello minoico en forma de cuenta de oro, c. 1400-1100 a. C.)

ís de una cruel opresión. Pero, si se tiene algún conocimiento del ritual minoico, está claro que aquí también hay otra historia, mucho más antigua y compleja: la historia del ritual del matrimonio sagrado de Cnosos, que la reina sacerdotisa celebraba junto con el rey sacerdote, llevando las máscaras con cuernos de la vaca y el toro respectivamente. «Minotauro» significa «el toro de Minos», o «Minos, el toro», un nombre que nos remite a todos los demás «toros» del relato: Zeus, que se convirtió en un toro; Posidón, hermano de Zeus, llamado el dios toro, que envió un toro del mar, una forma de sí mismo; Teseo, cuyo padre divino se afirmaba que era Posidón; y Dioniso, el dios toro. El sentido explícito de la historia no hace referencia alguna a esta proliferación de toros, así que se nos presentan en el relato dos niveles diferentes, el narrativo y el de la imagen.

El mito ilustra entonces el modo en que la cultura griega arcaica adoptó y reinterpretó la cultura minoica de mil años atrás, que heredó a través de los micénicos. Como ha demostrado Harrison de modo concluyente, éste fue un proceso de revisión que afectó a muchos, si no a todos los mitos griegos, donde las culturas originales orientadas hacia la diosa se modificaron o invirtieron, para crear un nuevo tipo de significado más en armonía con la cultura orientada hacia el dios de los griegos³⁹. No obstante, el espíritu original de muchos de los mitos es aún visible en las imágenes.

Al leer la imagen a través de lo narrativo, parece evidente que esta fábula de Teseo contiene en sí misma dos historias separadas con dos puntos de vista bastante nítidos. La historia predominante es el mito griego del héroe en el que Teseo, el héroe, mata al monstruo en la oscuridad del laberinto subterráneo y consigue la libertad de su pue-

blo. Podría haber algo de verdad histórica en este relato, a pesar de vislumbrarse a través de la perspectiva y de los valores de una cultura diferente. Frazer conjetura que «el tributo de siete jóvenes y siete doncellas que los atenienses debían enviar a Minos cada ocho años, tenía alguna conexión con la renovación del poder del rey durante otro ciclo de igual duración»⁴⁰.

Si miramos al toro como lo habrían hecho los minoicos, percibimos la encarnación sagrada de la fuerza vital, que el rey también encarnaba en su persona en tanto que hijo-amante de la diosa. Al final de ocho años, los poderes sagrados del monarca necesitaban renovarse, y mientras que en otros tiempos y lugares determinados ello requería que se sacrificase al rey en el máximo apogeo de su poder, aquí el toro podría suplantarle. Si los prisioneros políticos atenienses estaban involucrados en este ritual de alguna manera, ello explicaría su repulsa hacia el hombre-toro de la muerte.

Frazer, quien primero expuso esta idea, explica que:

Un ciclo de ocho años es el período más corto al final del cual el sol y la luna van realmente al mismo ritmo, tras solaparse, por así decirlo, durante la totalidad del intervalo. Así, por ejemplo, sólo una vez cada ocho años coincide la luna llena con el día más largo, o con el más corto⁴¹.

La importancia de esta especial conjunción del sol y la luna venía a cabo porque el tiempo solar y el lunar se unían en armonía en la imagen del matrimonio sagrado que tenía lugar entre ellos. Frazer concluye:

La tradición claramente implica que, al final de cada ocho años, los poderes sagrados del rey precisaban ser renovados mediante el trato con la deidad, y que, sin tal renovación, él habría perdido su derecho al trono. Podemos suponer que, entre las ceremonias solemnes que marcaban el comienzo o el final del ciclo de ocho años, el matrimonio sagrado del rey con la reina jugaba un papel importante⁴².

Argumenta Frazer que, aquí como en otros lugares, el monarca era sacrificado ritualmente para asegurar que no disminuyese la fertilidad humana, animal y vegetal con la debilitación de sus poderes. En un momento determinado, el toro sustituyó al rey y se sacrificó en su lugar. La prominencia del toro en los rituales cretenses indica que, llegado el período minoico, esta evolución trascendental de la consciencia humana ya había tenido lugar, aunque es posible que no fuese uniforme en todo Próximo Oriente.

Es extremadamente probable que la matanza ritual del toro por un sacerdote (figura 49) tuviese lugar en el mismo instante en que se celebraba el matrimonio sagrado entre la reina sacerdotisa y el rey sacerdote de Cnosos, puesto que ambos estaban asociados a la renovación de la vida. A lo mejor un salto ritual previo sobre el toro, o un combate ritual contra él, era necesario para conferir el derecho al mando. El toro entonces se habría sacrificado en tanto que encarnación del antiguo ciclo, permitiendo

que tuviese lugar el matrimonio sagrado. La ceremonia nupcial se llevaba a cabo sin lugar a dudas con el ropaje y las máscaras del toro y la vaca, al igual que en Egipto⁴³. Pasífae, la reina sacerdotisa, uniéndose al rey sacerdote, ella en el interior de la vaca y él oculto en el toro, respondería a esta descripción, como lo haría el Minotauro con su cuerpo de hombre y cabeza de toro. Al «casarse» la reina sacerdotisa con el rey sacerdote, ella se transformaba en diosa y él en su hijo-amante, y a través de esta unión se regeneraba la tierra. Este matrimonio entre reina sacerdotisa y rey sacerdote era también una imitación en la tierra del matrimonio que tenía lugar en los cielos, cuando el sol y la luna regresaban, después de un ciclo de ocho años, a «la misma celeste cámara nupcial donde se encontraron por vez primera»⁴⁴.

Solía relacionarse al toro con la luna a través de la forma de luna creciente de sus cuernos, como forma masculina de la diosa lunar. Hasta este momento parece como si el principio fertilizador encarnado en el toro se pusiese en relación con el poder vital del sol, antes que, como en tiempos anteriores, con el rocío de la luna, cuya naturaleza fructífera se renueva cada noche⁴⁵. El hecho de que el toro personifique al sol antes que a la luna refleja el proceso de crecimiento, conducente a la independencia, del poder masculino generador de la diosa antaño andrógina. Este poder generador, imaginado primero como un animal con cuernos y después como el hijo de la diosa, puede ahora encontrarse con ella como su amante. Tras su matrimonio sagrado, el amante ha de ser sacrificado para renacer de ella como su hijo, en la imagen de la renovación constante. En todo Próximo Oriente antiguo este sacrificio se representaba en el ritual de matanza del toro. El sacrificio del toro constituía un acto propiciatorio para la fase oscura de la luna, del sol y del año, que garantizaba el regreso de la luz en el cielo y de la fertilidad en la tierra.

Los sellos y frescos de Cnosos sugieren que, antes de la matanza del toro, se invocaba el poder mágico del animal mediante los saltos que muchachos y muchachas daban por encima de su lomo. El riesgo de morir parece desaparecer ante el gozo de la danza, y se sugiere que se trataba de sacerdotes y sacerdotisas sometiéndose a un rito de iniciación para entrar al servicio de la diosa que presidía el ritual. Las mujeres del fresco de Cnosos (figura 50) tienen la piel blanca y la de los hombres es roja, al igual que ocurre en los frescos egipcios. Una mujer está a punto de saltar por encima del toro, estirando sus manos retorcidas para alcanzar su cuerno izquierdo, mientras que otra permanece a la espera para recibir el cuerpo del saltador varón, que ha completado a medias su «salto mortal». La figura única en oro y marfil de la figura 51, que sólo alcanza 17,5 cm de altura, representa a la diosa o a su suma sacerdotisa vestida ceremonialmente como saltadora del toro; su expresión es la de absorta concentración, como si estuviese en posición para dar el salto acrobático sobre los cuernos del animal.

Parece, pues, muy plausible que lo más importante de los rituales de Cnosos fuese el matrimonio sagrado (figura 52), y este significado subyacente se transmite de forma implícita en la historia del Minotauro, a través del simbolismo de los nombres. Lo que



50. Saltadores de toro, hombre y mujer (fresco, c. 1500 a. C. Cnosos, Creta)

51. (*abajo, izquierda*) La diosa como saltadora del toro (criselefantina, c. 1600 a. C., 17,5 cm de altura. Se afirma que fue encontrada en Cnosos, Creta)

52. (*abajo, derecha*) El matrimonio sagrado (¿Teseo y Ariadna?), (pintura en una jarra, c. 700 a. C. Heraklion)



tiene lugar, mitológicamente hablando, en la leyenda es un ciclo de matrimonios sagrados entre el sol, como toro, y la luna, como princesa o sacerdotisa. Cada uno de los cinco «matrimonios» —Zeus, el toro, con Europa; Minos, hijo del toro, con Pasífae; el toro de Posidón con Pasífae; Teseo, hijo de Posidón, el toro, con Ariadna; y, más adelante, Dioniso, el toro, con Ariadna— simbolizan el matrimonio del sol con la luna como ciclo sin fin. Incluso cuando parece interrumpirse este ciclo, como cuando Teseo abandona a Ariadna, Dioniso, el toro, ocupa su lugar y completa el ritual.

Todos los nombres femeninos de la leyenda tienen connotaciones lunares, y los masculinos tienen connotaciones solares. El nombre de Europa significa «la de amplios ojos». Su madre se llamaba Telefasa, «la que brilla a lo lejos», o Argíope, «la de blanca faz»; su padre era el rey Fénix, que significa el color rojizo del sol. Kerényi comenta al respecto: «En otras palabras, la cara de ambas, madre e hija, era la de la luna»⁴⁶. En Creta, Europa se casó con el rey Asterión, cuyo nombre significa «rey de las estrellas». Es interesante el nombre de Minos porque recuerda al monarca Menes, el primer rey dinástico de Egipto (2850 a. C.) y también a Min, dios egipcio de la fertilidad y del crecimiento, representado en las procesiones por un toro blanco que precedía la imagen itifálica del dios. Min llevaba también un mayal que se utilizaba para separar la semilla de la cáscara, como Osiris, cuya semejanza con Minos en tanto que juez de los muertos es llamativa. Es también posible que Minos fuese el nombre de una dinastía, pues su nieto se llamaba Idomeneo, que lleva la misma raíz de Minos en el centro. El nombre «Min» podría haber significado «el que trae la fertilidad», por el dios egipcio de la fertilidad, posiblemente siguiendo la costumbre egipcia de los faraones, que añadían el nombre de sus dioses al suyo propio, como, por poner un ejemplo, Tut Ank Amun. Pasífae, la esposa de Minos, tiene un nombre que significa «la que para todos reluce», siendo ella misma la hija de Helio, el sol, y de Perséis —uno de los nombres de la diosa luna en la genealogía de Hesíodo—, que era la madre de Hécate y la que dio su nombre a Perséfone. En algunas versiones del relato, al Minotauro también se le denominaba Asterio («estrella»), el nombre del marido de Europa, el rey de Creta. Ariadna, originalmente Ariagne, significaba «sagrada y pura», un superlativo de Hagné, que era un nombre de Perséfone en su papel de reina del inframundo (de donde proviene la palabra inglesa *hag*, «bruja»). El otro nombre de Ariadna era Aridela, «la visible de lejos», que se refería a su transformación en una diadema de estrellas en el cielo junto a su marido, Dioniso, el toro⁴⁷.

Si tomamos la fábula de manera simbólica, como una de las historias que explican una comprensión de la psique de cualquier época, Teseo se convierte en la imagen de la consciencia buscadora (lo «arquetípico masculino» de cada uno), que ha de viajar a las regiones desconocidas de la psique en búsqueda del tesoro que está en el corazón. El hilo de Ariadna es entonces la intuición (lo «arquetípico femenino» de cada uno), que guía a la mente consciente por las curvas laberínticas que conducen a la fuente, y en la que se puede confiar para que nos guíe de vuelta sin contratiempos.

Esta relación esencial entre los modos de ser masculino y femenino es el aspecto más fundamental, quizá, de lo que se está analizando a través de las historias de diosas y dioses. Pero, volviendo a la etapa histórica en que se sitúa este drama arquetípico, podemos afirmar que Teseo, el de la heroica hazaña, deja atrás a Ariadna, la de la luna, en los brazos de la última encarnación del dios toro; por su parte, él se aleja en su barco, sin cargas ni obstáculos, hacia la tierra de la libertad, sin saber que lleva el hilo lunar firmemente sujeto en su interior. Pues allí, en Atenas, encontrará a la diosa Atenea, la del escudo y la serpiente, a Ártemis, la de los animales, y a Deméter, la del dorado maíz. Allí estará también Perséfone, la hija de Deméter, que sostiene las antorchas del inframundo, Afrodita cabalgando sobre su ganso y su cisne, y Hera, «la de ojos de vaca», con su esposo, Zeus el toro. Y, finalmente, Gea, diosa de la tierra, que dio a luz a todos ellos.

Creta nos ha dejado una visión única de la vida como celebración del hecho de estar vivo, y una imagen igual de la muerte, con lo que vida y muerte se experimentan como un todo sagrado. Es como si la vida se viviese en un solo suspiro de gozo y asombro; donde, como en la infancia y en los momentos de epifanía, la naturaleza y el fundamento divino del ser forman una sola unidad. ¿Podría tratarse de una mera coincidencia el que las gentes de Creta viviesen durante miles de años en armonía con los ritmos de la naturaleza, experimentada como una gran diosa, y que también viviesen en paz? El mito de la diosa alcanza su culminación aquí, antes de su declive gradual en las culturas de la Edad del Bronce de Próximo Oriente y de su extinción casi completa en la Edad del Hierro. Pues Creta fue la heredera directa de la visión neolítica, que había persistido relativamente imperturbada sobre la tierra durante muchos milenios. Con el fin de la civilización minoica y micénica, se pierde una visión única del modo en que podía haber continuado evolucionando la consciencia humana. Parece claro que en la isla la naturaleza humana no era guerrera, pero, por otro lado, la defensa y el ataque se estaban convirtiendo en la norma en otras partes del mundo. Tribus nómadas que rendían culto a dioses tribales de la tormenta, del viento, del trueno y del fuego volcánico se abrieron camino por la vía del combate hasta las tierras de otros pueblos, sin sensibilidad alguna para con las armonías sutiles de la vida agrícola ni los rituales religiosos que destruyeron. En este momento el dios y su representante divino sobre la tierra, el rey guerrero, comienzan a ocupar el centro del escenario. No es de extrañar que, muchos siglos más tarde, la Grecia clásica mirase hacia atrás a Creta como a una perdida Edad de Oro, hallando en ella la inspiración de sus dioses y diosas.

4

La Edad del Bronce: la diosa madre y su hijo-amante*

La eternidad está enamorada de las obras del tiempo.

William Blake

La Edad del Bronce, que comienza en torno al 3500 a. C. y dura hasta el año 1250 a. C., parece haber sido denominada en función de su conquista, conmemorándose no ya su cultura sino su tecnología. La invención del bronce —una aleación de cobre y estaño— hizo posible que las herramientas fuesen más flexibles y duraderas y que se elaborasen armas que no se quebraban en la batalla. En los valles ribereños de las primeras civilizaciones, con el bronce no sólo se fabricaban arados, sino también hachas de combate y espadas.

Aún así, el descubrimiento fundamental de la Edad del Bronce fue la escritura. Ahora, por vez primera, las enormes columnas de piedra y las paredes de los templos se graban con imágenes y jeroglíficos que narran las historias que habían sido transmitidas de forma oral a través de incontables generaciones. Sobre tablillas de arcilla y tiras de papiro, tan frágiles que su supervivencia parece milagrosa, aparecían juntas imágenes y palabras, devolviendo a la vida el alma de pueblos largamente olvidados.

Por todas partes leemos acerca de diosas y dioses que toman su ser de una diosa primordial, origen de todas las cosas. Podemos reconocerla como la gran diosa madre del paleolítico y del neolítico. En la Edad del Bronce podemos por fin escuchar los himnos que se le cantaban, y seguir la historia de una diosa que, siendo una, se convierte en muchas, la que tiene una hermana o un hermano, una hija o un hijo. Es soltera pero se casa, es virgen y madre, y a veces su hijo se convierte en su consorte. Como en épocas anteriores, ella otorga y quita la vida. Tiene la diosa muchos nombres; se narran leyendas muy diferentes sobre ella, pero una historia permanece invariable en todo Próximo Oriente. La diosa es separada del ser a quien ama, que muere o parece

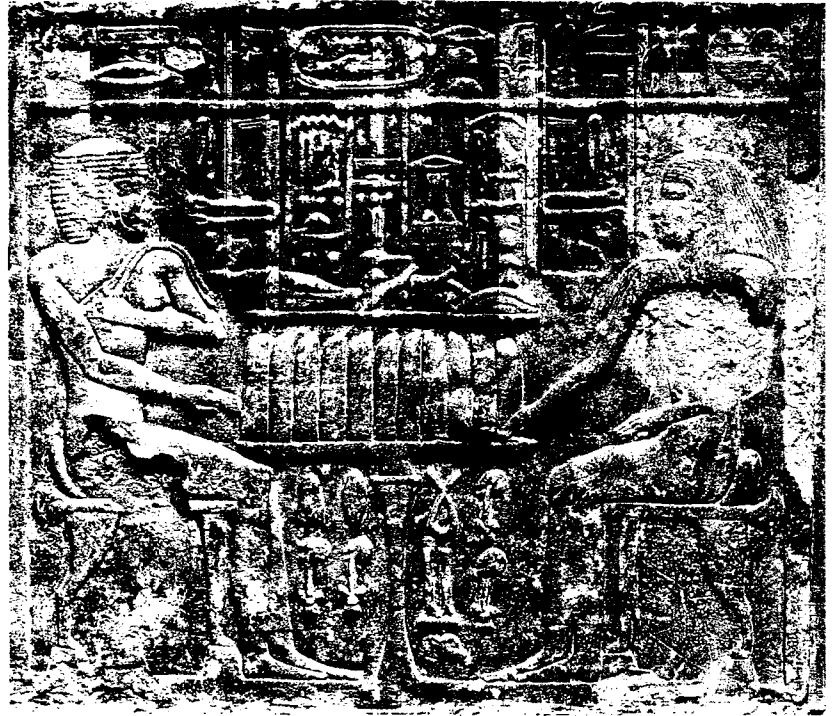
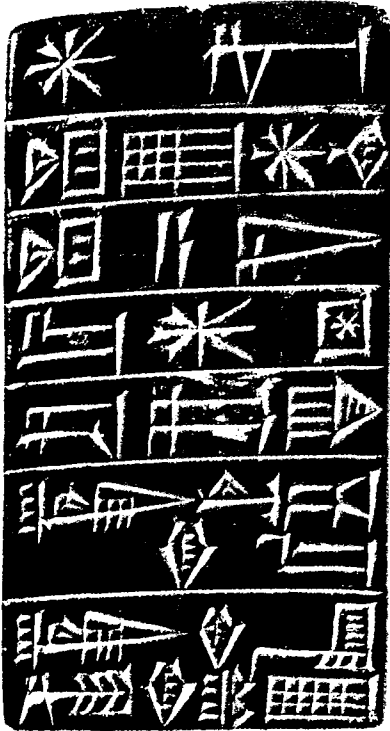
* Traducción de Susana Pottecher.

morir, y que cae a una oscuridad denominada el «inframundo». Esta separación se refleja en la naturaleza mediante una pérdida de luz y de fertilidad. La diosa desciende para vencer a la oscuridad; para que el ser a quien ama pueda regresar a la luz, y la vida pueda proseguir.

En Sumer, el nombre de la diosa es Inanna; baja al mundo inferior para encontrarse con su hermana Ereshkigal, reina del inframundo. Al regresar al mundo superior, envía a Dumuzi, su consorte, «señor del abismo», a sustituirla en su lugar. Su nombre en Babilonia es Istar, la que viaja anualmente para despertar a su hijo-amante, Tammuz, de su sueño en la oscuridad bajo tierra y reconducirlo arriba a la luz. En Egipto, la diosa Isis, casada con su hermano esposo, Osiris, lo pierde cuando muere a manos de su hermano Seth. La tierra entera queda baldía hasta que lo encuentra y vuelve a reunir todas las partes de su cuerpo desmembrado. En Canaán, el dios Baal se adentra en el inframundo para enfrentarse con el poder de la muerte, personificado en Mot, su hermano. Mot le vence, y la hermana de Baal, la diosa Anath, baja buscando su cuerpo para darle sepultura. Luego, ella misma acaba con Mot, esparciéndolo como grano por los campos. En Grecia, la diosa Deméter pierde a su hija, Perséfone, atrapada por el dios del inframundo, Hades, que la aparta de la luz para casarse con ella en la oscuridad inferior. El luto de Deméter deja a la tierra sin alimento, y sólo cuando regresa a ella su hermana, en primavera, la tierra se hace fructífera y da en ofrenda el maíz que da la vida.

Más adelante, los mitos de la Edad del Hierro cuentan una historia similar acerca de Cibeles y Atis, y de Afrodita y Adonis. La diosa Cibeles ama a un muchacho pastor, que es hijo de un rey, pero él se enamora de una ninfa. Llevado a la locura por la celosa diosa, Atis se castra a sí mismo con una piedra. Mientras la diosa lo llora, brota de su cuerpo un pino y crecen flores de su sangre. La diosa griega Afrodita pierde a su amante, el hermoso Adonis, señor de la vegetación, que es corneado hasta la muerte por un jabalí mientras cazaba en los bosques. Ahora ya no es la propia diosa quien le rescata, sino que tiene que pedirle a Zeus que le permita volver a la vida de primavera a otoño, la estación fértil de la tierra. Finalmente, Jesús, hijo de la madre virgen, María, muere y desciende al infierno durante tres días, el número de días de oscuridad en los que no hay luna. En el mito cristiano, Cristo es «rescatado» por su padre en los cielos, mas, al igual que los otros, su regreso coincide con la fecha de regeneración de la tierra. La Pascua se celebra el domingo que sigue a la primera luna llena tras el equinoccio de primavera, de forma que la resurrección de Cristo, al igual que las que la preceden, refleja también el cambio del invierno a la primavera.

La estructura de esta historia pudiera haberse inspirado en la relación de la humanidad con la luna. Durante incontables milenios, los seres humanos habían visto crecer su luz hasta llegar a la plenitud, para dar paso a la oscuridad y renacer de esta última una y otra vez, en un ritmo constante que debió de parecerles eterno. En el Paleolítico, la luna proporcionó a los pueblos el tiempo: la secuencia, la duración y la recurrencia.



1. Escritura cuneiforme sumeria (primera piedra, hecha de basalto negro, del zigurat de Ur-Nammu, fundador de la tercera dinastía de Ur, c. 2100 a. C. La inscripción dice lo siguiente: «Para Inanna, señora de Eanna, su señora, Ur-Nammu, poderoso varón, rey de Ur, rey de Sumer y Acad, construyó y restauró su templo para ella»)
2. Escritura jeroglífica egipcia que muestra a marido (Shery) y mujer (Kherta) con ofrendas (cornisa de falsa puerta del sepulcro del Imperio Antiguo, IV dinastía, c. 2575-2467 a. C. Saqqara)

En el Neolítico, los ciclos de la luna se experimentaban en el ciclo de las cosechas, donde las fases de luz y de oscuridad de la luna se reflejaban en las fases fértiles y estériles de la tierra. Ahora, en la Edad del Bronce, a las fases de la luna se les da forma dramática a través de los grandes mitos que han llegado hasta nosotros desde Mesopotamia, Egipto, Anatolia, Siria y Grecia. Se transformaron en una historia que es vivida por diosas y dioses en sus relaciones cambiantes entre sí y con la humanidad entera.

La luna era una imagen del cielo que siempre era cambiante, pero era siempre la misma. Lo que perduraba era el ciclo, cuya totalidad jamás podía divisarse en ningún momento. Lo único visible era la interacción constante entre luz y oscuridad, en una

secuencia siempre recurrente. De forma implícita, sin embargo, los pueblos arcaicos debieron llegar a percibir cada parte del ciclo desde la perspectiva del conjunto. No se podía dar nombre a las fases individuales ni expresión a las relaciones entre ellas sin asumir la presencia del ciclo completo. El todo era invisible, un círculo perdurable e inmutable; contenía, sin embargo, las fases visibles. Simbólicamente era como si lo visible «proviniese de» y «retornase a» lo invisible, como el nacer y morir para renacer de nuevo.

El gran mito de la Edad del Bronce se estructura sobre la base de la distinción entre el «todo», personificado como la gran diosa madre, y la «parte», personificada como su hijo-amante o su hija. Ella da a luz a su hijo como luna creciente, se casa con él como luna llena, lo pierde en la oscuridad como luna menguante, va a buscarlo como oscura luna nueva, y lo rescata como la luna creciente que regresa. En el mito griego, donde la hija hace el papel de «la parte», el ciclo es el mismo, mas el matrimonio tiene lugar entre la hija y un dios que personifica la fase oscura de la luna. La hija, al igual que el hijo, es rescatada por la madre. En ambas variantes del mito, la diosa puede entenderse como el ciclo eterno del todo: la unidad de vida y muerte como único proceso. La joven diosa o dios es su forma mortal en el tiempo, que, como vida manifestada —ya sea en un ser vegetal, animal o humano—, se halla sujeta a un proceso cíclico de nacimiento, florecimiento, decadencia, muerte y renacimiento.

Esta distinción esencial entre la parte y el todo se formuló más adelante en el lenguaje griego mediante las dos palabras diferentes que designan la vida, *zoé* y *bíos*, que encarnan dos dimensiones que coexisten en la vida. *Zoé* es la vida eterna e infinita; *bíos*, la vida individual y finita. *Zoé* es «ser» infinito; *bíos*, la manifestación que vive y que muere de este mundo eterno en el tiempo. El erudito clásico Carl Kerényi explica que «*zoé* es el hilo en que cada *bíos* individual se ensarta como una perla y que, contrariamente al *bíos*, sólo puede pensarse como algo infinito»¹.

Al poner esto en relación con la luna, *zoé* se convierte en la totalidad del ciclo de las fases lunares, y *bíos* en las fases individuales. *Zoé* es entonces tanto trascendente como inmanente, y *bíos* es la forma inmanente de *zoé*. De esta manera, *bíos* está contenida en *zoé*, como la parte lo está en el todo. *Zoé* contiene a *bíos*, pero *bíos* no puede contener a *zoé*. De modo similar, hemos sugerido que el mito paleolítico de la diosa contenía el mito del cazador, pero que este último no podía contener al primero.

A la gran diosa madre se la puede reconocer como totalidad del ciclo lunar —como *zoé*—, mientras que a su hija o a su hijo-amante, que emergen de ella y retornan a ella, se los puede ver como las fases lunares —como *bíos*. Juntas configuran las dos «caras» de la vida: la eterna y la transitoria, la no manifiesta y manifiesta, la invisible y la visible. El hijo y la hija personifican las formas de la vida, que siempre mueren y siempre se renuevan, ya sean humanas, animales, o vegetales. Relacionados con los ciclos de las estaciones terrestres, el hijo y la hija encarnan la vida vegetal. Los momentos de transición del ciclo agrícola se conmemoran con fiestas de duelo y regocijo y en los gran-

des dramas míticos que expresan la misteriosa analogía entre la vida de la luna, la de las plantas y la de los seres humanos. El participar en estos rituales proporcionaba la confianza en que, de la misma forma que a la oscuridad sigue la luz, el renacimiento sigue a la muerte. Toda vida, por lo tanto, contiene una promesa de renovación. El matrimonio sagrado, en donde la diosa madre, como novia, se une a su hijo, como amante, vuelve a poner en conexión simbólicamente los dos «mundos» de *zoé* y *bíos*, y es esta unión la que regenera la tierra.

La cultura de la diosa en la Edad del Bronce temprana

El mito y los rituales de la diosa y de su hijo-amante subyacen a la vida de todas las comunidades agrícolas de la Edad del Bronce. Tres áreas de cultura juegan un papel esencial en la transmisión de la imagen de la diosa del Neolítico a la Edad del Hierro, y finalmente a la civilización occidental: Creta, Sumer y Egipto. La diosa sumeria Inanna se estudiará en el capítulo 5, y la diosa egipcia Isis, en el capítulo 6. En este capítulo, el propósito es ofrecer una imagen de conjunto de lo que le ocurrió a la cultura de la diosa durante la Edad del Bronce.

3. Estatuilla de diosa serpiente
(c. 5000 a. C. Anatolia, norte
de Siria)

4. Figura de diosa (c. 3000
a. C., 9,3 cm de altura.
Mehrgarh, valle del Indo)



El mito de la diosa se extendió desde la vieja Europa hasta el valle del Indo; un estudio detallado de sus imágenes debería incluir el valle del Indo y la India como un conjunto. La civilización del valle del Indo, con sus dos grandes ciudades, Mohenjodaro al sur y Harappa en el norte, se hallaba en pleno florecimiento antes del 2500 a. C. Poseía numerosas características en común con Sumer y Egipto, pero parece haber tenido un nivel de vida más alto. Existe evidencia de que las ciudades del valle del Indo y Sumer mantuvieron estrechos contactos comerciales entre sí durante el cuarto y tercer milenio a. C., y que se interrumpieron durante el período de las invasiones arias. Se han hallado sellos idénticos allí y en Eshnunna, en Mesopotamia, y también en el antiguo Elam (Irán), que datan de antes del 2300 a. C.² Campbell llama la atención sobre la universalidad de las imágenes míticas que fueron evolucionando de Europa occidental hasta Asia, ya que —como indica este autor— encontramos las mismas imágenes simbólicas en el Egeo y en la India: la diosa como vaca y leona, el árbol de la vida, y el dios, consorte de la diosa, cuyo animal es el toro y cuyo destino está ligado a las fases crecientes y menguantes de la luna. La evidencia sugiere que existía una mitología central cuya matriz era el Próximo Oriente antiguo, y que fue transportada en ambas direcciones a través de la tierra y el mar, probablemente en el curso de actividades comerciales³. Las dos imágenes asombrosas de las figuras 3 y 4 —una proveniente del lugar donde Anatolia oriental linda con Siria y, la otra, del valle del Indo— muestran una continuidad no sólo con las imágenes más antiguas de la diosa del Paleolítico, sino también con las diosas pájaro y serpiente neolíticas de la vieja Europa.

En el cuarto milenio a. C., aún se experimentaba a la naturaleza como numinosa, esto es, como un misterio arrollador tanto sagrado como vivo⁴. Campbell evoca esta cualidad de la consciencia cuando señala que «no es que lo divino esté en todas partes, es que lo divino lo es todo»⁵. Eran los rayos del sol, la subida y bajada de las aguas de los ríos, el brillo de las estrellas, la violencia de las aguas torrenciales, la gran yema de la palmera de dátiles, los verdes brotes del maíz, el árbol frutal, las uvas de la viña. Eran la atracción entre el varón y la hembra, el rugido atronador de las tormentas, la lluvia dadora de vida y el terror devorador de la bestia de presa. Eran la salud y la enfermedad, la vida y la muerte. La energía numinosa de todos estos poderes era «nombrada» por los sumerios y egipcios a través de dioses y diosas que se manifestaban en esas diferentes formas de vida.

Paralelamente tuvo lugar una gran explosión de conocimiento a medida que se descubrieron la escritura, las matemáticas y la astronomía. Fue como si la mente humana hubiese revelado de repente una nueva dimensión de sí misma. Estos descubrimientos se iniciaron entre el sacerdocio, pero a medida que el ritmo de la vida se aceleró para integrarlos, afectó a todos los miembros de la sociedad. En estas culturas, la humanidad parecía estar al borde de una nueva era; sin embargo, durante los siguientes 2.000 años, Sumer fue sacudida hasta sus cimientos por cierto acontecimiento cataclísmico. ¿Qué ocurrió?

5. La diosa Istar sosteniendo un jarrón con las aguas de la vida (c. 1800 a. C. Palacio de Mari, Mesopotamia)

6. Seti I recibiendo el collar sagrado de la diosa Hathor (bajorrelieve, XIX dinastía, c. 1300 a. C.)



En la Edad del Bronce temprana, las gentes vivían en pequeños pueblos cultivando el campo que tenían en derredor, donde apacentaban además a los animales. En Egipto y Sumer, el templo se convirtió en el centro de los ritos que renovaban la fertilidad de la tierra, además de constituir el lugar más seguro de almacenamiento de los productos de la misma. En Sumer, el templo y los productos de la tierra pertenecían en primera instancia a la diosa, a la que se conocía por diferentes nombres en diversas ciudades. Aquí, la sacerdotisa o sacerdote a cargo de los ritos de la deidad era asimismo el custodio de la tierra, el *En*, que organizaba a las gentes del pueblo para que cuidase de ella. Los primeros reyes sumerios fueron los pastores de sus pueblos y los que cuidaban las tierras en representación de la diosa y, posteriormente, del dios. Todos servían a la deidad trabajando la tierra, atendiendo a los animales o construyendo templos.

Por encima de todo ello, la fascinante síntesis entre astronomía, matemáticas y escritura creó una visión inspirada de las relaciones entre el mundo superior y el inferior. Los cálculos astronómicos eran, como hemos visto, más avanzados de lo que nadie sospechaba, pero no se escribieron para contribuir a un sistema de conocimiento en continua expansión. Escribe Campbell:

La mutación cultural de mayor importancia y alcance de este tipo en la historia de la raza humana fue la que transcurrió en Mesopotamia en torno a la mitad del cuarto milenio a. C., cuando se erigieron... una constelación de ciudades estado gobernadas por reyes, de acuerdo con una noción de orden cósmico y ley derivada de una observación de los cielos sistemática y prolongada a través de los tiempos. Templos altísimos, símbolos de una imagen nueva del universo, hicieron su aparición en este tiempo; fueron los primeros ejemplos de arquitectura monumental de la historia de la civilización. En el interior de los recintos de estos santuarios, los miembros de un nuevo tipo de sacerdocio altamente especializado y observador de los cielos inventaron, en torno al 3200 a. C., la escritura, la notación matemática (la sexagesimal y la decimal), así como los comienzos de una verdadera ciencia exacta de observación astronómica... Este concepto, que cambió la vida, de un orden político y social basado en el firmamento, alcanzó a Egipto alrededor del 2850 a. C., con la fundación de la I dinastía; a Creta, por un lado, y a la India, por el otro, aproximadamente hacia el 2500 a. C.⁶

Las imágenes de las constelaciones, de los meses del año, de las horas y de los segundos que aún marcan el paso del tiempo en el siglo XX son la herencia de los descubrimientos sumerios que se llevaron a cabo hace casi 5.500 años.

La separación de la naturaleza

El mayor cambio social de la Edad del Bronce fue la transición de la aldea al poblado, del poblado a la ciudad, de ésta a la ciudad estado y, finalmente, de la ciudad estado al imperio. Muchos miles de personas se reunieron para vivir en una proximidad mucho mayor que antes. La acumulación de excedente alimenticio, como consecuencia de la mejora de los métodos de cultivo de la tierra, liberó energía para desarrollar muchas nuevas habilidades y artes. Ello condujo a una nueva división de la población en varias «castas» o agrupaciones: sacerdotes, granjeros, artesanos y —por vez primera— guerreros. Además, la constante invasión de pueblos foráneos significó que la comunidad tuvo que reorganizarse para su defensa. Gradualmente, durante el transcurso del tercer milenio a. C., el modo de vida de las culturas de la Edad del Bronce cambia. En vez de tratarse de poblados agolpados en torno a un montículo templo y centrados en actividades agrícolas y pastoriles, hallamos la ciudad, y después la ciudad estado, gobernada por un rey, que había de hacer un uso cada vez mayor de sus poderes en defensa de su tierra. El templo dejó de constituir la responsabilidad del jefe del poblado y comenzó a serlo de un cuerpo de sacerdotes, que también organizaba la vida de la comunidad y era responsable de las cuentas, del sistema tributario, de las divisiones de la tierra y la distribución de alimentos. En Sumer, el movimiento del campo a la ciudad se hizo irreversible, dado que las amenazas de ataque a la población eran continuas.

Hacia mediados de la Edad del Bronce, la diosa madre se coloca en último plano,

mientras que los dioses padre comienzan a tener protagonismo. Erich Neumann, en su libro *The Origins and History of Consciousness*, analiza este movimiento como un desarrollo inevitable y lícito de la historia de la consciencia humana⁷. Sin embargo, esta progresión «natural» se aceleró indudablemente, y se distorsionó con frecuencia debido a lo súbito del impacto de los pueblos venidos al Próximo Oriente, que tenían una visión de la vida completamente distinta. Las imágenes de la diosa comienzan a perder su capacidad de inspiración; gradualmente el principio masculino asume un papel cada vez más dinámico. Es como si la energía liberada durante este tiempo de cambios tumultuosos condujera al descubrimiento de numerosos tipos de habilidades nuevas, que a su vez amplían la imagen de los «poderes» de los que derivan. Cada aspecto del quehacer humano viene a estar bajo el gobierno de una diosa o de un dios particular; se invoca su ayuda a medida que se añaden actividades nuevas a las antiguas. Las diosas y dioses «madre» y «padre» engendran «hijos» e «hijas», y un elaborado sistema de parentesco divino y de matrimonios mixtos conecta los nuevos descubrimientos del reino humano con las deidades originales de la fuente de la vida, y en última instancia con la diosa madre. No obstante, nuevos mitos de creación, donde el dios padre juega un papel fundamental, empiezan a hacer sombra a los antiguos.

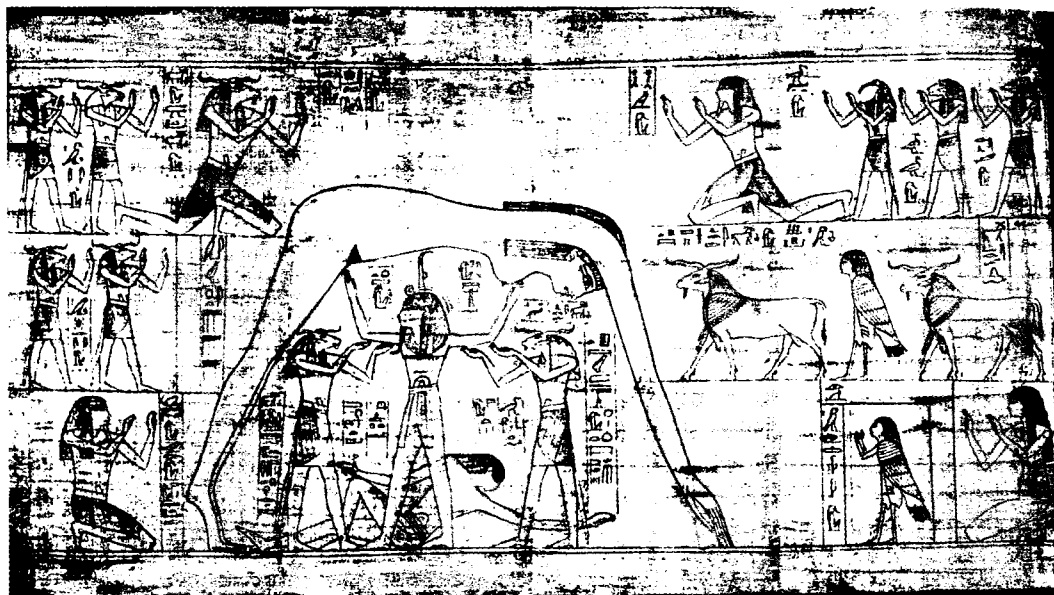
Sumer y Egipto aportan la primera evidencia escrita del mito de la separación entre el cielo y la tierra, que iba a sentar las bases de las teologías en la Edad del Hierro. Ya no se da importancia a la creación que surge de una diosa madre, sino a un dios que separa a sus padres y que inicia, por lo tanto, el «proceso» de creación. El mito sumerio de creación más antiguo cuenta la historia de Nammu, diosa de las aguas primordiales, que trajo al mundo la montaña cósmica An Ki, cielo y tierra. An y Ki trajeron al mundo un hijo, Enlil (dios del aire o del aliento), que separó el cielo de la tierra y se llevó a la tierra, su madre, para desposarla.

El señor cuyas decisiones son inalterables,
Enlil, que hace surgir de la tierra la semilla de los campos,
tuvo cuidado en alejar el cielo de la tierra
tuvo cuidado en alejar la tierra del cielo⁸.

Enlil comienza a ocupar el lugar de la diosa como creador supremo y su morada es ahora el templo que antes fue el cuerpo de ella, la montaña primordial. Con su aparición deja de imaginarse a la creación como nacida de la madre y se comienza a concebir como la «palabra» que otorga a todas las cosas su ser al nombrarlas.

Tu palabra —son plantas, tu palabra— es grano,
tu palabra son las aguas torrenciales, la vida de todas las tierras⁹.

En Egipto, las aguas primordiales, en tanto que origen del universo del que emer-



7. El dios egipcio Shu (aire) separando a Nut (cielo) y a Geb (tierra), (pintura egipcia, detalle del papiro de Greenfield, c. 1000 a. C.)

gió toda forma de vida, eran comunes a todas las cosmologías. A diferencia de Sumer, estas aguas primordiales –Nun– se imaginaban como padre, antes que como madre, de la misma manera que la tierra era masculina y femenino el cielo. En Heliópolis, el dios Atum se alzó de las aguas como montículo primordial. Entonces Atum creó al varón Shu y a la hembra Tefnut, bien mediante la masturbación, o bien dándoles la vida al escupirlos –imágenes estas complementarias de la naturaleza como unión entre materia y espíritu, términos cuya diferenciación estaba sólo iniciándose: el acto de escupir significaba la entrada del aliento de la vida en la sustancia del esperma. Shu era aire, y Tefnut, humedad; más adelante Shu se transformó en vida, y Tefnut, en orden. Shu y Tefnut a su vez dieron a luz a Nut, el cielo (femenino), y a Geb, la tierra (masculina). Sin embargo, Shu es tanto luz como espacio y aire. Dice Shu a Atum Re:

Yo soy ese espacio que se hizo en las aguas
Yo comencé a existir en ellas, yo crecí en ellas,
pero no fui relegada a la morada de la oscuridad¹⁰.

Shu, al igual que el sumerio Enlil, es el instigador de la nueva etapa de la creación que consiste en la separación de tierra y cielo. Como luz, Shu separa a la tierra del cie-

lo y, como aire, mantiene al cielo alejado de la tierra, creando un espacio entre ellos. Esto podría entenderse como imagen del nacimiento de la consciencia, que provoca la existencia de la dualidad y libera el proceso de creación (figura 7).

En Menfis, el mito de la creación se centra en el dios Ptah, cuya esencia divina se creía que penetraba toda creación, en la analogía de la mente y el corazón dando vida al cuerpo: él «pensó en su corazón» todo cuanto existe, y su lengua dio la palabra al pensamiento de su corazón:

La vista de los ojos y la respiración de la nariz traen mensajes al corazón... Es el corazón el que hace que se tomen todas las decisiones, mas es la lengua la que informa de lo que ha pensado el corazón... Todo está en armonía con la orden que el corazón ha concebido y que ha aparecido sobre la lengua. Es así como se determina la naturaleza singular de todas las cosas¹¹.

La separación de cielo y tierra es una imagen del nacimiento de la consciencia, en la que la humanidad es apartada de la naturaleza. Uno mismo que percibe y valora se separa de lo que es percibido y evaluado. Los mitos de creación que muestran la división de la unidad primera en dos medias plasman la capacidad humana para actuar de manera reflexiva antes que instintivamente, lo que, de modo inevitable, conlleva una disociación inicial de la vida instintiva de la naturaleza. Este nuevo desarrollo de la consciencia encuentra su expresión en el dios que ordena desde el más allá, antes que en la diosa que actúa desde el interior. La dificultad de esta disociación está en la tentación de llamar a la diosa (naturaleza) «inferior» y al dios (espíritu) «superior», asumiendo que la consciencia puede evolucionar sólo si se realiza la distinción entre lo que se desea y lo que no, en un esfuerzo por alcanzar lo primero y eludir lo segundo. Un aspecto más de este distanciamiento de la naturaleza es la aparición del individuo a partir del grupo tribal en el momento en que se deja de actuar «colectivamente», es decir, con la reacción inmediata e irreflexiva de un miembro de la tribu.

Por vez primera averiguamos, en la Edad del Bronce, los nombres de hombres y mujeres individuales, lo que dicen y lo que hacen. Oímos al rey Gudea de Lagash relatando un sueño en que se inspiró para construir un templo¹², y a una suma sacerdotisa, Enheduanna, lamentando su forzoso exilio de su templo¹³. Escuchamos al escriba que encuentra difícil agradar al sacerdote que es su maestro, y a un hombre como Job, que ha sufrido terribles aflicciones y no puede comprender qué es lo que ha hecho para ofender a su dios¹⁴. Nos damos cuenta, no sólo de la personalidad de hombres y mujeres, sino también de la individualidad de dioses y diosas, cuyos caracteres son definidos y cuyos actos creativos son nombrados. Todas estas diferenciaciones reflejan que se es cada vez más consciente del poder del individuo para conformar los acontecimientos. Los retos de muy diversos tipos de actividad dan lugar al mito del «héroe», la persona de mayor sabiduría, poder o fortaleza que será capaz de soportar una enorme cantidad de esfuerzo, ofreciendo un modelo para que el resto de la tribu lo emule. Cómo,

por ejemplo, frenar el desbordamiento de un río, cómo gobernar una ciudad de muchos miles de personas, o el modo de defenderla de un bárbaro enemigo. Aquí el antiguo instinto cazador se desvía del animal y se encauza hacia las nuevas exigencias de supervivencia. La acción heroica del individuo dotado era necesaria en todas las esferas de la vida, y el individuo heroico se convierte en el «guía de la humanidad en general», como afirma Neumann¹⁵, definiendo la tarea que finalmente habrá de cumplir todo individuo. La aparición del mito del héroe traslada el foco de atención de la gran rueda de la naturaleza, expresada como el mito de la diosa, al «mundo como centro del universo, el punto sobre el cual se yergue el hombre»¹⁶. Es posible observar que lo que denominamos mito del cazador en el Paleolítico se ha convertido ahora en el mito del héroe.

Las invasiones arias y semíticas

Sólo podemos conjeturar de qué manera la cultura de la diosa de la Edad del Bronce habría continuado desarrollándose de no haber sido conmocionada por la llegada de miembros guerreros de tribus migratorias, que impusieron su mitología y sus costumbres patriarcales a los pueblos agrícolas cuyos territorios invadieron (ver el mapa de p. 784). Allá donde se encuentren dioses del cielo —del rayo, trueno, fuego, aire y tormenta—, junto a la maza, al hacha de combate y a la glorificación del guerrero, nos hallamos en presencia de la herencia indoeuropea (aria) y semítica. El impacto producido por estos pueblos tribales en las culturas de la diosa de la Edad del Bronce, de Europa a la India, fue dramático; como escribe Campbell:

Hacia finales de la Edad del Bronce y, de modo más intenso, en los albores de la Edad del Hierro (c. 1250 a. C. en el Próximo Oriente), la antigua cosmología y las mitologías de la diosa madre fueron transformadas, reinterpretadas y, en gran medida, hasta suprimidas de forma radical por aquellos guerreros patriarcales tribales, inesperados intrusos, cuyas tradiciones nos han llegado principalmente a través del Antiguo y Nuevo Testamento y de los mitos de Grecia. Dos matrices geográficas extensas fueron las tierras de origen de estas oleadas de guerreros insurgentes: para los semitas, los desiertos siroárabes, donde, como nómadas errantes, pastoreaban rebaños de cabras y ovejas y más tarde dominaron al camello; y, para las estirpes helenoarias, las extensas planicies de Europa y del sur de Rusia, donde apacentaban sus manadas de ganado y donde pronto domesticaron al caballo¹⁷.

La destrucción efectuada en la cultura de la vieja Europa por las tribus de los kuriganes ha sido abordada en el capítulo 2; el mismo tipo de conmoción parece producirse en el Próximo Oriente ya en el quinto milenio a. C. Desde el cuarto milenio a. C. en adelante, las tribus indoeuropeas se adentran mediante la fuerza, y cada vez en ma

yor número, en Mesopotamia, Anatolia y las tierras que se prolongan hacia el este, hasta el valle del Indo. Al mismo tiempo, las tribus semitas se trasladan a Mesopotamia y a Canaán desde los desiertos siroárabes. Los descendientes de los viejos cazadores paleolíticos, en sus tribales tierras originales de las vastas y verdes estepas del norte de los mares Negro y Caspio, se han convertido ahora en guerreros. Podemos trazar sus rutas de conquista a medida que aparecen como hititas en Anatolia y Siria; mitanios, hurritas y casitas en Mesopotamia; aqueos, y después dorios, en Grecia; y arios en el valle del Indo¹⁸. Dondequiera que penetrasen se establecían como la casta dominante, y su aparición queda marcada por la estela de devastación que van dejando a su paso: sólo en Anatolia se saquearon y quemaron unas 300 ciudades, Troya entre ellas (c. 2300 a. C.), y el mismo sistema se repitió desde Grecia hasta el valle del Indo¹⁹. Existe escaso rastro del mito de la diosa que mitigue la barbarie de este comportamiento, o que reúna las partes con el todo. Más bien, el todo está violentamente fragmentado y las partes se colocan en oposición la una con la otra, una situación de conflicto que ha perdurado hasta el día de hoy. El eco de la mitología de la guerra, que escuchamos en el *Mahabharata*, en la *Ilíada*, y en el Antiguo Testamento, proviene de esas migraciones de la Edad del Bronce.

Los arios eran predominantemente una sociedad de luchadores: «Eran polígamos, patriarcales, orgullosos de sus genealogías, sucios, duros y habitaban en tiendas»²⁰. Apacentaban ganado, cabalgaban sobre caballos y, en torno al 2000-1750 a. C.²¹, inventaron la rueda de radios y los carros ligeros. Enterraban a sus líderes tribales bajo un montículo junto con sus ayudantes y caballos, sacrificados, como los kurganes habían hecho antes que ellos. Rendían culto a los dioses del cielo, particularmente a los dioses del relámpago, de la tormenta, del viento, del sol y del fuego. Sus tradiciones mitológicas se transmitían oralmente, pues un rasgo característico de su cultura en el que ponían gran énfasis era la prohibición de la escritura²². Ensalzaron al guerrero por encima incluso del sacerdote que celebraba sus rituales de sacrificio donde la víctima principal fue el caballo. Un escriba sumerio, alrededor del 2100 a. C., podría estar describiéndolos al mencionar la devastación efectuada por «una hueste cuya arremetida era como un huracán, un pueblo que jamás había conocido una ciudad»²³. La vista de estos hombres unidos a sus caballos debió de haber aterrorizado a la gente sobre la que se lanzaban, dando lugar tal vez a la imagen del centauro u hombre caballo.

Los arios no fueron las únicas tribus que amenazaron a la cultura de la diosa. Hacia el oeste de Mesopotamia hay un vasto desierto que, por el norte, alcanza Siria y, por el sur, el extremo sur de Arabia. Fue esta región, tan radicalmente diferente de los valles fértiles del interior y de las tierras nutridas por grandes ríos, el lugar del que surgieron todas las tribus semíticas conocidas y mencionadas a lo largo de las edades del Bronce y el Hierro. Entre ellas se hallaban los acadios, que se establecieron en el norte de Sumer y que finalmente también se hicieron con el control de las ciudades del sur bajo su rey Sargón (2300 a. C.); los amorreos babilónicos, cuyo rey Hammurabi

(1800 a. C.) es famoso por su código de leyes. Otro grupo de amorreos conquistó la ciudad de Jericó cerca del 1450 a. C., dejándola en ruinas; fueron luego sucedidos por los cananeos, que los siguieron a Palestina y Siria. Los hebreos conquistaron a su vez a los cananeos, pero sucumbieron ante los asirios (580 a. C.), que habían tomado Babilonia en el 1100 a. C., extendiendo su inmenso imperio sobre sus aterrorizados vecinos²⁴.

Pero, mucho antes de ser conocidos por sus nombres tribales, los semitas habían emigrado a Mesopotamia llevando con ellos sus rebaños de cabras y ovejas y conviviendo quizá, en tiempos anteriores, con sus habitantes de modo más pacífico que sus sucesores. Los dioses de los semitas habitaban en las nubes y sobre las cumbres de las montañas y arrojaban truenos, como los dioses de los arios. Mas también poseían en gran medida el carácter de dioses tribales, protegiendo cada uno a un grupo tribal concreto y, más tarde, a una ciudad.

Ambos pueblos invasores introdujeron la idea de una oposición entre los poderes de la luz y de la oscuridad, imponiendo esta polaridad sobre la perspectiva más antigua en la que el todo contenía a las dos, luz y oscuridad, en una relación siempre fluctuante. En sendas mitologías hay evidencia de una desacralización de la naturaleza y de la vida humana, que contrasta de forma llamativa con la actitud del granjero neolítico, que vivía en estrecha proximidad con la tierra y las leyes rítmicas de la diosa en tanto que inmanentes a toda forma de vida. La creencia en la separación absoluta entre la humanidad y la deidad es contraria a la visión del agricultor neolítico, y tampoco es típica de Sumer, por lo que podemos preguntarnos, ¿qué es lo que provocó su existencia? ¿Fue la dureza de la existencia en el desierto y en las estepas lo que indujo a las tribus nómadas el sentimiento de que la humanidad estaba condenada a estar enfrentada a los poderes de la naturaleza y a ser siempre derrotada por ellos? La perspectiva vital semita ganó supremacía en Mesopotamia a medida que las tribus del desierto se establecieron en el norte de Sumer y alcanzaron el dominio político también sobre el sur. Trajeron a la literatura de la Edad del Bronce un sentido profundo de la futilidad de la vida, del carácter definitivo de la muerte, y una convicción fundamental de la culpabilidad humana.

Como consecuencia de las invasiones arias y semíticas, las actitudes ante la vida y la muerte se alteraron radicalmente, en tanto que se sentía que no se podía confiar en la vida, y la muerte violenta se convirtió en la norma antes que en la excepción. Así, una relación con la naturaleza de muchos miles de años de antigüedad sufrió una conmoción, al dejar de sentirse la gente segura en sus aldeas y buscar refugio primero en pequeñas ciudades y luego en grandes ciudades cercadas con muros inmensos. Un nuevo grupo social, el de los guerreros, hizo su aparición, y el anterior grupo de granjeros, tan estrechamente unido, se convirtió en poco más que en siervos²⁵. De hecho, el carácter general de la mitología cambia a medida que tanto diosas como dioses se contagian de la ética guerrera, ratificando las acciones bárbaras de unos reyes cuyas ambi-

ciones territoriales los arrastran aún más a la compulsión de la conquista y a esclavizar a otros pueblos. Eliade escribe que ahora «la persecución y matanza de un animal salvaje se convierte en el modelo mítico para la conquista de un territorio y de la fundación de un estado»²⁶.

Las migraciones tribales cambiaron el carácter de la Edad del Bronce temprana y tuvieron un efecto duradero en la evolución de la consciencia de las civilizaciones que vinieron a continuación. Su legado pervive en actitudes dominantes y estructuras de respuesta ante la vida que no han sido cuestionadas, y que tienen todavía hoy una influencia controladora de la psique. En tanto que esto constituyó un cambio profundo a peor, resulta esencial distinguir entre la visión y los valores de las tribus arias y semitas, y los de aquellos pueblos que habían sido agricultores asentados durante miles de años, en apariencia de forma más o menos pacífica. Nada menos que nuestra visión de la naturaleza humana está en juego. ¿Hemos de atender a los valores de estas tribus nómadas como específicos de su propia experiencia de la vida, o como representativos de toda la raza humana? Si tomamos la ética de conquista que trajeron consigo como un rasgo propio de una consciencia tribal específica, entonces no es necesario generalizar esta visión de la vida, concluyendo que la naturaleza humana es innatamente agresiva y combativa.

Como herederos de ambas experiencias, la del Neolítico y la de la Edad del Bronce (se desconoce, inevitablemente, qué proporción guardan entre sí), tenemos dos «almas históricas» dentro de nosotros, una con la visión de la vida que prevaleció antes de la Edad del Bronce, y la otra, fraguada en el crisol de aquella edad aterradora. Es posible que hayamos aceptado, de forma acrítica que sólo una de esas visiones es intrínseca a la naturaleza humana —el paradigma de «los vencedores»— antes que preguntarnos si fue algo que nos fue impuesto hace tanto tiempo que ahora parece «natural».

El orden del patriarcado

La imagen de infiltración continua, tanto desde el desierto siroárabe como desde las estepas de Asia central, nos ayuda a entender cómo y por qué la cultura de la diosa se transformó sustancialmente. La cosmología de los agricultores asentados fue finalmente socavada por completo y se estableció un modelo de guerra y de conflicto en Próximo Oriente que ha perdurado hasta el día de hoy. Este cambio quedó reflejado en una cosmología en la que predominaban los dioses del cielo y el orden de la sociedad fue, en correspondencia con lo anterior, de carácter patriarcal. El orden moral de la cultura de la diosa, heredado del Neolítico, se basaba en el principio de la relación de lo manifiesto con lo no manifiesto, donde lo primero era la epifanía, o «mostrarse», de lo no manifiesto. La vida humana, animal y vegetal constituían parte de esta epifanía. El orden moral de la cultura del dios, derivado de las tribus semíticas y arias, esta-

ba basado en el paradigma de la conquista y de la oposición: una visión de la vida y, particularmente, de la naturaleza, como un «otro» a quien conquistar. El mundo manifiesto era percibido como intrínsecamente separado del mundo no manifiesto, que ahora se situaba fuera o más allá de la naturaleza, en el reino de los dioses trascendentes. Escribe Campbell al respecto:

Ahora está perfectamente claro que antes de la violenta irrupción acaecida en la Edad del Bronce tardía y la Edad del Hierro temprana, en los viejos lugares de culto del mundo antiguo, por parte de los nómadas ganaderos por el norte y, por el sur, por los semitas pastores de ovejas y cabras, había prevalecido en ese mundo una visión de la naturaleza y de las necesidades de la vida esencialmente orgánica, vegetal y no heroica que resultaba completamente repugnante para aquellos bravos para quienes la lanza de combate y el pillaje, y no la paciente labor de la tierra, eran fuentes de riqueza y gozo. En los anteriores mitos y ritos de la madre se rendía homenaje conjuntamente y por igual a los aspectos más luminosos y más oscuros de la variada realidad que es la vida, mientras que en los mitos patriarcales posteriores, orientados al varón, cuanto es bueno y noble se atribuía a los nuevos y heroicos dioses, ahora convertidos en amos, dejándose a los poderes originales de la naturaleza únicamente el carácter de oscuridad, a lo que se añadió ahora un juicio moral negativo. Pues, como demuestra una evidencia de magnitud considerable, los órdenes social y mítico de las dos formas de vida opuestas eran antagónicos. Donde se había venerado a la diosa como dadora y sustentadora de la vida, además de como devoradora de muertos, se había concedido a las mujeres, en tanto que sus representantes, una posición soberana en la sociedad y en el culto. A este tipo de orden de costumbre cultural y social bajo dominación femenina se le denomina, de modo amplio y general, el orden del derecho de madre. Y en oposición al mismo, sin cuartel, se halla el orden del patriarcado, con un ardor de recta elocuencia y una furia de fuego y espada²⁷.

Estos cambios políticos se reflejaron en la posición cambiante de ciertas diosas y en la posición de la mujer. Parece que en la antigua Sumer, al igual que en el antiguo Egipto y en Creta, las mujeres tenían una función pública en la sociedad, especialmente las sacerdotisas. Eran propietarias, llevaban a cabo negocios y transacciones, y sus intereses estaban protegidos por los tribunales de justicia. Hermanas y hermanos heredaban en los mismos términos de la hacienda familiar. Las hijas que se casaban llevaban una dote con ellas, que guardaban en caso de divorcio²⁸. En Sumer, la posición de las mujeres se deterioró en los siglos posteriores al 2300 a. C. Aunque aún tenían propiedades, habían de consultar con sus maridos antes de comprar o vender nada. Al mismo tiempo que se producían estos cambios, las deidades femeninas del panteón sumerio también perdieron la posición que ostentaban antes²⁹.

Además de esto, en el norte acadio de Sumer, que más adelante sería conocido como Babilonia, las tribus semíticas veían a las mujeres como posesiones del hombre. Padres y maridos reclamaban la potestad de mantener o quitar la vida a sus hijas y es-

posas. Los varones heredaban de sus padres, mientras que las hijas no recibían nada y hasta podían ser vendidas como esclavas por padres y hermanos. El nacimiento de un hijo varón se recibía como una bendición, mientras que una hija podía ser abandonada a la muerte. A pesar de que el estado semítico de Babilonia ratificase, en el famoso código de Hammurabi (1800 a. C.), las primeras leyes sumerias en relación con el lugar de la mujer, se produce un marcado deterioro tras el tercer milenio a. C., que manifiesta la afirmación de la actitud semita sobre la actitud sumeria. A ello le dieron mayor ímpetu las costumbres de los pueblos arios, que carecían de sacerdotisas y trataban a las mujeres como sirvientas o bienes muebles.

Otro cambio crucial en la consciencia tuvo lugar en la Edad del Bronce sumeria. En torno al 2500 a. C. apareció una nueva actitud hacia la muerte: se la llegó a ver como final absoluto y como lo opuesto a la vida. El antiguo concepto lunar de muerte y renacimiento dejó de prevalecer en la consciencia sumeria, aunque hasta cierto punto continuó vigente en Egipto. Ahora se asociaba la oscuridad con lo que no era ni luz ni vida antes que, al igual que en la mitología lunar, con la desaparición de la manifestación y con el lugar del que nacía la nueva vida. La muerte se convirtió en algo final, espeluznante, despiadado y carente de promesa de renacimiento alguna.

Las enormes consecuencias de esta cosmología se reflejaron en el incremento asombroso de derramamientos de sangre y de guerras, donde parece que la constante celebración de la matanza del enemigo podía explicarse psicológicamente sólo mediante la antigua idea del sacrificio ritual. Desde esta perspectiva, el «sacrificio» del «otro» en la guerra servía de sustituto de la propia muerte, y la aniquilación de la tribu opuesta garantizaba la renovación de la vida en la propia. El sacrificio se había practicado durante milenios de diversas maneras, pero la novedad consistía en que faltaba el marco que contenía esta idea, situada dentro del cual ésta «cobraba sentido» como restauración del orden divino. Para tratar de entender la guerra como un ritual de sacrificio y comprender cómo podría justificarse el asesinato indiscriminado (cuestión que podría ser la misma), podría sernos de gran ayuda hacer una pausa y abordar la muy difícil tarea de encontrar algún sentido en el propósito y práctica del sacrificio en tiempos más antiguos, e incluso en la actualidad.

El ritual del sacrificio

En un estadio temprano del desarrollo de la humanidad —escribe Frazer—, los seres humanos poseen un instinto natural de inmortalidad. Ello podría provenir, continúa el autor,

del sentido de la vida que cada hombre siente en su propio pecho... Argumentando en apa-

riencia desde sus propias sensaciones, concibe la vida como una energía de tipo indestructible que, al desaparecer de una forma, debe necesariamente reaparecer en otra, aunque en la nueva forma no necesite ser inmediatamente perceptible para nosotros; en otras palabras, infiere que la muerte no destruye el principio vital, ni siquiera la personalidad consciente, sino que meramente transforma ambas en otras formas, que no son menos reales porque eludan habitualmente la evidencia de nuestros sentidos³⁰.

La imagen de esta energía que nunca muere se plasmó en la figura de la madre dando a luz perpetuamente, como vimos en las esculturas neolíticas de Çatal Hüyük, donde la idea que hay tras la renovación continua es la de la unidad de la vida.

El gran problema de los seres humanos era entonces no «romper» esta unidad debido a su necesidad de alimento; pues la vida vive de la vida, y tomar vida de una parte del todo permite que otra parte del todo permanezca viva. En la matanza de un animal, y en la perturbación del suelo y al arrancar las cosechas de la tierra, debió de sentir la gente que estaban violando lo que originalmente se les había «dado», por lo que idearon rituales que restaurarían mágicamente lo que se había perdido. Ésta es la experiencia de un indio del último siglo:

¿Me pedís que labre el suelo? ¿Voy a coger un cuchillo y a hundírselo en el seno a mi madre? En tal caso, cuando esté muerto, no me recogerá en su seno. ¿Me pedís que cave y arranque piedras? ¿Voy a mutilar sus carnes para llegar hasta sus huesos? En tal caso, yo no podría entrar en su cuerpo para nacer de nuevo³¹.

Se tenía la sensación de que «matar» y «comerse» el cuerpo divino de la madre tierra era un sacrilegio que requería rituales de reparación que atrajesen su buena voluntad y eludiesen su ira. Escribe Neumann que los rituales de sacrificio responden a la necesidad de restaurar una unidad perturbada:

Dado que la unidad de la vida es el fenómeno central de la situación en que se origina lo psíquico, toda perturbación de esa unidad —la tala de un árbol, el matar o comerse un animal, y demás— ha de ser compensada por un ofrecimiento ritual, un sacrificio. Para los primeros seres humanos, todo crecimiento y desarrollo dependen del sacrificio del hombre y de su actividad ritual, precisamente porque el vínculo viviente del hombre con el mundo y con el grupo se proyecta sobre la naturaleza como un todo³².

El significado de la palabra «sacrificio» en latín es «hacer completo o sagrado» —*sacer facere*—, y parece que esto ha sido interpretado en el sentido de restaurar al todo algo que se ha perdido con el objeto de permitir que la vida continúe. La renovación de la vida se asociaba con el derramamiento de sangre ya desde el Paleolítico, cuando se cubrían los cuerpos con rojo ocre para ser sepultados en sustitución de la sangre, y se

pintaban con él los cuerpos esculpidos de las diosas, como la de Laussel. Esto sucedía porque se percibía la sangre como la propia fuerza de la vida y también porque aparecía cuantiosamente en los misterios del parto de las mujeres. Los ritos de las tribus primitivas de cazadores también actuaban a partir de la suposición de que no existe tal cosa como la muerte. Campbell explica lo siguiente:

Si la sangre de un animal al que se ha matado se devuelve a la tierra, llevará el principio vital de vuelta a la madre tierra para su renacimiento, y la misma bestia volverá en la próxima estación para ofrecer su cuerpo temporal de nuevo. A los animales que se cazaba se los ve de esta manera como víctimas voluntarias que dan sus cuerpos a la humanidad, con la condición de que se celebrarán los ritos adecuados para hacer retornar el principio de vida a su fuente³³.

En el Neolítico se creía que la sangre de la víctima sacrificada que empapaba la tierra la fertilizaba realmente, haciendo crecer las cosechas. De modo similar, se creía que al pegar o golpear a la víctima con ramas con brotes u hojas, a menudo en los órganos genitales, se transmitía la energía vital de la víctima a la tierra o al cultivo específico para cuyo crecimiento era sacrificada. En otros rituales se pensaba que el golpear a la víctima alejaba las influencias malévolas de la comunidad.

El mito de la Edad del Bronce de la diosa madre y su hijo-amante podría ofrecer una visión que aclare la lógica que hay tras la idea de que la muerte es necesaria para renovar la vida. Mas ¿qué es lo que significa el hijo-amante en este contexto? La separación gradual de la consciencia humana de la matriz original (término este derivado de la palabra latina para designar a la madre, *mater*) se expresa de modo característico en la apariencia de un joven dios, que viene a simbolizar esta nueva consciencia. El ascenso del dios en el Neolítico es paralelo al creciente descubrimiento de las leyes de la naturaleza por parte de la humanidad, y de cómo colaborar mejor con ellas con el fin de sobrevivir. Llegada la Edad del Bronce, el principio generador de la creación se separa de la diosa madre, identificándose con el dios, de modo que diosa y dios son necesarios para la creación. El dios, que nace primero de la diosa y que luego se une a ella en términos de igualdad como su consorte, es entonces el aspecto de vida y de muerte del todo atemporal, de la matriz. Cuando el vástago de la diosa es hembra, la hija es la nueva vida inherente a la antigua. En los mitos, el hijo-amante o la hija se pierden invariablemente en el inframundo mediante una muerte impuesta, y luego se les encuentra o resucita, al menos de modo parcial. ¿Qué es lo que significa esto, en tanto que expresión del intento perenne por comprender cómo las vidas particulares parecen ir y venir, mientras que la vida en sí, por decirlo de alguna manera, nunca se agota?

Regresando al modelo sugerido al inicio de este capítulo, el gradual «devorarse» o «desmembrarse» de la luna durante su fase oscura podría haber ofrecido una imagen de la idea de la necesidad de la muerte para renovar el principio de la vida. Al «imitar» la muerte aparente de la luna, las gentes ayudarían en la restauración de la fertilidad en la

tierra. En el mito de la gran madre, la pérdida y el encuentro de su hijo-amante o hija parecía necesario para proseguir la regeneración. Si se identificaba a la gran madre con el ciclo de la luna, que es permanente e inalterable, y al hijo o a la hija con las fases individuales que crecen y menguan, su desaparición podría haberse interpretado como un «sacrificio» de retorno a la madre que permitía que el ciclo volviese a comenzar otra vez. Al representar la fase oscura *literalmente*, la práctica tribal sería matar y descuartizar una víctima «sagrada» que personificaba la luna moribunda, como imagen de la vida moribunda, sepultando las partes del cuerpo en la tierra, la madre, para asegurar que el principio de la vida persistiese y que las cosechas volvieran a brotar. Es significativo que en el mito de Osiris se desmembra en catorce trozos, el número de días de la luna menguante. De modo similar, el mito del descenso a las entrañas de la ballena (Jonás) o al infierno (Jesús) —habitualmente representado mediante las fauces abiertas de un gran monstruo— dura invariablemente tres días, el número de días en que desaparece la luna y está negro el cielo.

Si intentamos entender qué es lo que ha fallado en el pensamiento que conduce al sacrificio humano o animal, podríamos localizarlo en el contexto de la irrevocable desorientación de la humanidad al darse cuenta del hecho de la mortalidad. Es ése el momento en que nace el espíritu. Hasta entonces no hay una unión de espíritu y naturaleza; sólo una simple unidad inconsciente de sí misma. De esta forma se alzan juntos la naturaleza y el espíritu, en la esperanza de que el espíritu redimirá a la naturaleza que se pierde en el mismo acto de ser percibida. El acto de la humanidad de tomar consciencia de que es una criatura distinta del animal y de las plantas rompe la totalidad del orden divino al dividir la consciencia en la dualidad del que percibe y de lo percibido. Como dice Hesíodo: «Cuando los dioses y los humanos se separaron, se creó el sacrificio»³⁴. Esta separación de la naturaleza, la condición del nacimiento de la consciencia humana, se experimenta como herida que nos insta constantemente a comprender nuestra relación con la naturaleza, y a curar la separación que hay en nosotros mismos entre nuestra naturaleza «humana» y nuestra naturaleza «animal».

Una de las vías ilusorias de tratar de sanar la herida es mirar hacia *fuera* en busca de la imagen de la totalidad que reúna las partes. Mientras sea inconsciente esta herida, tanto la totalidad original como la parte desmembrada se proyectan en imágenes externas que contienen los dos aspectos del ser total de la humanidad. La gran madre servía de imagen de la totalidad originaria de la humanidad, y su hijo era la imagen de la parte separada de la totalidad que fue antaño todo. Cuando el ciclo de la luna se experimenta de modo mítico, la parte, que es el hijo, muere y se reúne con la totalidad, naciendo una nueva parte de la unión. El mito proporciona tranquilidad de que la muerte no es el final, sino una mera fase de un ciclo mayor. Este mito, y todas las imágenes de la diosa, puede verse como la respuesta a la necesidad humana de pertenecer a la totalidad y al miedo de acabar aislado de ella irrevocablemente. Los rituales de sacrificio, ya sean animales o humanos, servían entonces al propósito de restablecer el

sentimiento perdido de unidad, pero nunca pudieron conseguir curar permanentemente la herida; pues, como indica la experiencia de la psicología profunda, en tanto se proyectasen las imágenes y representasen los ritos literalmente, no se reconocería la herida y ninguna curación verdadera podía tener lugar.

En los rituales de sacrificio, los seres humanos, como *bíos*, al representar el sacrificio ellos mismos con una víctima determinada, están en peligro de identificarse inconscientemente con la *zoé*, que es el mayor riesgo que conlleva cualquier aproximación a lo numinoso. Los aterradores leones que custodian la entrada a la cámara interior de la cueva paleolítica, colocados posteriormente a la entrada de los templos, están allí de modo expreso como advertencia: no traspases el umbral con una mente literal. En tanto que leones, esfinges, grifos, y otras fieras y bestias enigmáticas tienen aún el poder de aterrorizar, no se ha hecho todavía la transición de la representación literal a la comprensión simbólica. Si no se presta atención a esta advertencia, *bíos* se identifica con *zoé*, y la parte se olvida de que sólo es una parte y asume como propio el ordenamiento de la vida, tras decidir que su misterio puede resolverse en sus propios términos. El ser humano es liberado en apariencia de la complejidad de la condición humana al jugar el papel de la deidad.

Mientras que este sacrificio se vivía indudablemente en un estado de éxtasis mítico, como acto sagrado en que el pueblo «ayudaba» a su diosa o a su dios, puede reconocerse, en cambio, como una forma de compensación del sentimiento de impotencia frente a fuerzas que no se podían comprender ni controlar. En consecuencia, el acto del sacrificio en el que un ser humano mata a otro puede ser comprendido de forma óptima como síntoma de un desorden radical de la psique, en el que la persona, o la tribu, se arroga los poderes de la deidad. En el lenguaje de la psicología, esto es una defensa inconsciente contra el miedo, expresada en el doble reflejo de la «negación» y de la «inversión»: «No tengo miedo y soy poderoso». Con Campbell, denominaremos a esto «inflación mítica»³⁵, y consideraremos la práctica del sacrificio la expresión colectiva más antigua de lo que se ha dado en llamar en este siglo «psicosis». La psicosis es la última defensa contra el terror inconsciente.

En el ritual de sacrificio los seres humanos proyectan y canalizan su miedo a la muerte en un hombre o animal específico, con lo que la matanza de este particular ser vivo es al mismo tiempo la de sus propios miedos, pues la muerte del otro sustituye a la de estos últimos. Si, de otro lado, el miedo se hace consciente, se aclara que es de creación propia y que no existe en la naturaleza de las cosas, por lo que es el miedo mismo lo que ha de ser «sacrificado». De poder hacer tal cosa, quedan reunidos con el todo del que su propio miedo los había separado. Obviamente, en tanto que mecanismo de advertencia, el miedo es esencial para preservar la vida, pero cuando su objeto no es un peligro específico, sino la idea de la muerte, se distorsiona la señal original, quedando confundidas una muerte particular y la «muerte» misma.

El sacrificio del rey dios: ritual regicida

El mito del divino ser cuyo cuerpo es «dado» como creación y alimento para la raza humana se encuentra por todo el mundo como imagen del misterioso proceso por el que el Uno se torna lo Múltiple permaneciendo todavía Uno³⁶. Explica también cómo lo Múltiple —en tanto que manifestación temporal del Uno— puede morir, mientras que el Uno no tiene fin. En algunos rituales agrícolas, al segar los cultivos se seleccionaba a una víctima para personificar el maíz agonizante, la luna menguante y la muerte del viejo año; su sacrificio permitía la renovación de la fuerza vital. Sugiere Frazer que en un tiempo este papel lo jugó el rey, que a su vez jugaba el papel del dios³⁷.

En su libro, *The Dying God*, Frazer ha mostrado cómo el deseo de restaurar la unidad rota por la necesidad de alimento se tradujo en rituales, en los que el monarca, el sumo sacerdote, o, en ocasiones, una chiquilla o un niño, eran sacrificados al final de un período fijo, así como en tiempos de especial adversidad. El rey o el sumo sacerdote personificaba la energía de la vida que era divina y humana. Cualquier signo de enfermedad o debilidad en el rey amenazaba el curso de la naturaleza y la continuidad de la vida. El sacrificio del rey «viejo» aseguraba entonces que se detuviesen las fuerzas de la decadencia, al igual que el establecimiento de un rey «joven» o «nuevo» renovaba la vida para toda la comunidad. Tan perdurables fueron estos ritos de vida y resurrección que aún se representan de diversos modos por todo el mundo. Incluso en el siglo XX tuvieron lugar fiestas de primavera, donde la «muerte», en la figura de un anciano, se «llevaba fuera» y otra figura vestida con hojas, musgo y cortezas de árbol, simbolizando la primavera y renovación de la vida —quizás se trate del «hombre verde» de muchas leyendas— se «traía dentro». Como afirma Frazer, estos rituales sugieren que «la matanza del dios, es decir, de su encarnación humana, es... meramente un paso necesario para esta revivificación o resurrección en una mejor forma»³⁸.

En el ritual cristiano este arcaico rito se ha continuado durante siglos al final de cada invierno, en cuaresma, el tiempo de duelo que precede a la muerte y resurrección de Jesús, con el advenimiento de la primavera. Se celebra, por ejemplo, en la procesión de los Penitentes durante la Semana Santa de Sevilla, que salen al lado de carrozas adornadas con flores que transportan las imágenes de la virgen María y de Jesús. El mismo mes ritual de duelo se observa en el islam durante el Ramadán, así como en la Pascua entre los judíos. Estas ceremonias son los legados de un tiempo en que el sacrificio humano se llevaba realmente a cabo, como en la práctica del regicidio y en el ofrecimiento de los primogénitos, junto con el sacrificio de articulaciones de dedos y prepucios. En distintos momentos de la historia de diversas culturas, los animales comenzaron a reemplazar a los seres humanos en el ritual religioso. El toro, el jabalí y el carnero se sacrificaron finalmente en lugar del rey, en tanto que animales que concentraban y encarnaban sus poderes.

Lo que es más interesante, en opinión de Frazer, es que el rey, hombre, mujer o animal seleccionado para el sacrificio podría también ser visto como un chivo expiatorio que con su muerte alejaría todas las aflicciones de la comunidad: enfermedad, hambruna e influencias malévolas. Éstas eran primero transferidas ritualmente a la víctima sacrificial y luego se desterraban o exorcizaban con su muerte. Frazer sugiere que quizás hubo antaño dos rituales separados y que, en algún momento, se combinaron:

Hemos visto, por un lado, que ha sido costumbre matar al dios humano o animal con el fin de salvar a su vida divina del debilitamiento provocado por las mermas de la edad. Por otro lado, hemos visto que ha sido costumbre el organizar una expulsión general de males y pecados una vez al año. Ahora, si se le ocurriese a las gentes combinar estos dos usos, el resultado sería el empleo del dios que muere como chivo expiatorio. Originalmente él era asesinado, no para quitar los pecados, sino para salvar la vida divina de la degeneración de la ancianidad; pero, puesto que en cualquier caso se le tenía que dar muerte, es posible que la gente pensase que podría aprovechar la oportunidad para cargarle con el peso de sus pecados y sufrimientos, para que pudiera llevarse los consigo al mundo desconocido de ultratumba³⁹.

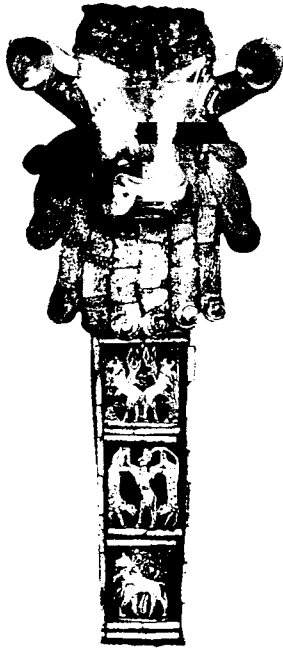
Explica Frazer que la costumbre de «matar a un dios» es tan antigua que no se reconoce su legado en costumbres muy posteriores:

El carácter divino del animal o del hombre se ha olvidado y se le viene a ver meramente como una víctima ordinaria... Cuando una nación se civiliza, si no cesa todo sacrificio humano, al menos selecciona como víctimas sólo a los miserables a quienes se daría muerte en cualquier caso. Así, se puede confundir en ocasiones la matanza de un dios con la ejecución de un criminal⁴⁰.

La práctica degenerada de sacrificar a otro con objeto de justificar una idea e implícitamente salvarse uno mismo podría subyacer tras la «caza» de brujas y la quema de herejes, así como en los actos contemporáneos de terrorismo. De la soltura con que puede justificarse la barbarie humana en estos términos, se deduce que alguna vez se requirió, y aún hoy suele hacerse, un esfuerzo importante aunque sólo fuera para percibir el acto de arrancar la vida de otra persona como algo moralmente malo.

El sacrificio en la Edad del Bronce

En Sumer, Egipto, Creta y otras culturas de la Edad del Bronce, incluyendo el valle del Indo, siguieron practicándose los antiguos rituales agrícolas asociados a la fertilidad de la tierra. El rey era tanto la personificación de la vida de la comunidad como



8. Reconstrucción del arpa del rey (c. 2500 a. C. Tumbas reales de Ur)

la vida divina de la vegetación. En su papel ritual como encarnación del principio de fertilidad —el «hijo-amante» de la diosa—, al rey se le tenía por mitad hombre, mitad divino. Se daba una nueva definición a su naturaleza de «completa totalidad» como salud perfecta, sabiduría, conocimiento y fuerza contra la adversidad.

En la primera Edad del Bronce parece que se requería la muerte del rey para renovar la fertilidad de la vida. Más adelante, según las pruebas proporcionadas por los enterramientos rituales de la ciudad sumeria de Ur, parece como si la muerte natural del rey o la reina (o quizá incluso el sacrificio) requiriese el sacrificio ulterior de sus cortesanos (un sentimiento que persistía en el ritual del sati en la India). Los dieciséis enterramientos de Ur, así como las numerosas sepulturas de Egipto, ofrecen testimonios de un ritual que los pueblos de aquellos tiempos, al vivir aún en un estado de identificación mítica con su monarca, consideraban con toda probabilidad esencial para su seguridad.

Los asombrosos enterramientos sacados a la luz por sir Leonard Woolley en Ur, la ciudad sumeria dedicada al dios de la luna, Nanna, han mostrado una imagen de un ritual de sacrificio propio de la Edad del Bronce en todo su esplendor y barbarie. Yacen aquí los cuerpos de reyes sacerdotes, o de sus sustitutos, junto a los de reinas sacerdo-

tisas y muchos sirvientes de la corte o del templo, incluyendo aurigas, músicos y soldados. En la más elaborada de estas tumbas, el monarca, de nombre A-bar-gi, tuvo sesenta y cinco personas que murieron con él o al poco tiempo de su muerte, y la reina, de nombre Shub-ad, veinticinco:

Encontramos cinco cuerpos tendidos uno junto al otro, en una zanja poco profunda y en pendiente... Luego, bajo ellos... a otro grupo de cuerpos, los de diez mujeres, cuidadosamente dispuestos en dos hileras; llevaban tocados de oro, lapislázuli y cornalina, así como elaborados collares de cuentas. Al final de la hilera se hallaban los restos de un arpa magnífica... de cuya parte delantera sobresalía una espléndida cabeza de toro labrada en oro con ojos y barba de lapislázuli; sobre los restos del arpa yacían los huesos del arpista coronado de oro...

En un extremo, sobre los restos de un féretro de madera, yacía el cuerpo de la reina, con una copa de oro cerca de la mano y la parte superior de su cuerpo completamente oculta por una masa de cuentas de oro, plata, lapislázuli, cornalina, ágata y calcedonia, largas tiras de estas piedras y metales que, al colgar de un collar, formaban una capa que le llegaba hasta la cintura, rematada por una amplia banda de cuentas tubulares de lapislázuli, oro y cornalina...⁴¹

Woolley escribe que el sacrificio humano se limitaba a los funerales de los personajes de la realeza. No se encontró nada parecido en tumbas de plebeyos, por ricos que fueran. Ni reyes ni reinas ni cortesanos parecen haber sufrido en estas sepulturas reales ni haber muerto en contra de su voluntad. Debieron de darles una bebida soporífera antes de enterrarlos vivos.

La guerra como sacrificio ritual

El hecho de que comenzase a evolucionar una variante de la idea arcaica del sacrificio ritual, el sacrificio de las víctimas de guerra, pudo ser un resultado de las invasiones arias y semíticas de Sumer. La aparentemente interminable y, por otro lado, gratuita conquista del territorio debió de servir al propósito ritual de asegurar el sacrificio sustitutivo del «otro», en lugar del de uno mismo, o el del propio grupo. Era ésta una extensión ominosa de la idea neolítica de que el sacrificio ritual aseguraría la continuidad de la vida de la comunidad y la renovación del orden del mundo. Según esta hipótesis, la exterminación absoluta de los otros pueblos —ahora denominados el «enemigo»— se convirtió en un nuevo modo mágico de eludir la muerte, y se creía que la sangre vertida en la batalla por el enemigo «fertilizaba» la vida del propio grupo tribal e incluso que incrementaba la «potencia divina» del mismo rey. Dado que el miedo es lo que articula los rituales de sacrificio, de esto se deduce que las comunidades que se sienten amenazadas, ya sea por fuerzas naturales o por ataques del exterior, aliviarán su miedo sacrificando a otros. A medida que avanzó la Edad del Bronce, la frecuencia de la gue-



9. La estela de Naram Sin (c. 2300 a. C. Susa). Naram Sin, de Acad, portando la corona de cuernos de un dios tras la victoria sobre los Lullubianos. Un cautivo en el centro parece haber sido lanzado hacia abajo

rra y de las víctimas de la guerra se incrementó incalculablemente, hasta el tiempo en que la barbarie asiria extinguió lo que quedaba de la civilización de Mesopotamia.

La degeneración de la diosa madre

La imagen de la unidad, encarnada en la diosa de la vida y la muerte, no sobrevivió a la amarga experiencia de la carnicería de la guerra, y se produjo una transformación radical en la imagen de la diosa. La gran madre fue asumiendo gradualmente dos funciones separadas: la vida y la muerte ya no se consideraban dos aspectos complementarios de su totalidad divina, sino dos realidades opuestas, mutuamente excluyentes. La una traía esperanza y gozo, la otra, terror y desesperación. Las aguas de debajo de la tierra, que antaño estaban repletas del poder generativo de la diosa, se redujeron ahora a un único río de muerte, o a un inframundo estéril de polvo y oscuridad. Neumann, en su libro *The Great Mother*, ha descrito a la diosa madre como entidad dividida en dos funciones opuestas desde el principio: «positiva» y «negativa»; la «buena» madre que da vida, y la madre «terrible» que la quita⁴². Pero esta diferenciación de funciones no fue así en los primeros milenios, donde pareció existir una experiencia de

totalidad previa a estas distinciones. Es importante no introducir en nuestra lectura de las edades del Paleolítico y del Neolítico aquellas distinciones que aceptamos sin pensar, por haberlas heredado de la Edad del Bronce. La diferencia radical entre la «buena» madre y la «terrible» pertenece más bien al paradigma opositor de las tribus arias y semíticas, que fue impuesto, y gradualmente aceptado, sobre los pueblos que conquistaron. La evidencia del Neolítico de la que podemos hoy disponer muestra que esta oposición no existió siempre. Gimbutas insiste en que «no había una imagen aislada de la madre terrible; los aspectos de vida y muerte se hallaban entrelazados de manera intrincada... La (vieja) diosa madre europea, al igual que la sumeria Ninhursag, daba la vida a los muertos»⁴³.

A partir de, aproximadamente, el 2000 a. C., asirios y babilónicos representaron el inframundo con todo lujo de detalles espantosos. Los muertos consignados a sus regiones se convirtieron en espíritus impotentes, condenados a la existencia más mínima que la mente humana pueda imaginar. En el *Poema de Gilgamesh*, Enkidu narra su sueño del inframundo:

Allí está la casa donde se sienta la gente en la oscuridad; polvo tienen por comida y barro por carne. Vestidos como pájaros con alas para cubrirse no ven la luz, se sientan en la oscuridad. Yo entré en la casa del polvo y vi a los reyes de la tierra, desechadas sus coronas para siempre; gobernantes y príncipes, todos los que vistieron alguna vez coronas reales y rigieron el mundo en la antigüedad⁴⁴.

Esta descripción del *Poema de Gilgamesh*, del segundo milenio a. C., es el texto más antiguo que proporciona esa visión desesperada de la muerte. Anticipa la imagen de la *Odisea* de los muertos como «los incorpóreos espectros de los hombres»⁴⁵. Cuando los pretendientes de Penélope son conducidos fuera de esta vida, se les describe «cual murciélagos dentro de un antro asombroso que, si alguno se cae de su piedra, revuelan y gritan y aglomeran llenos de espanto»⁴⁶. Una tablilla asiria habla de un oscuro apocalipsis en el que los ángeles son todos demonios. La esfinge, el león y el grifo entraron todos en la imaginación humana en este tiempo y perduraron a través de la iconografía medieval religiosa y la heráldica hasta llegar al mundo moderno⁴⁷. Los muertos dejaron de ser los guías ancestrales y los consejeros de los vivos, como lo fueron antaño en el Neolítico y en la antigua Sumer. Con esta transformación de la actitud ante la muerte parece producirse una ruptura fundamental de la continuidad con el pasado.

De otro lado, la antigua visión neolítica continuó en Egipto, lo que tuvo algo que ver con el hecho de que Egipto no sufriera invasiones masivas. Los egipcios no se llenaban de terror y desesperación ante la perspectiva de la muerte, sino de la esperanza de poder entrar en los campos del paraíso. Un egipcio afirma: «Yo conozco el cañaveral de Re... la altura de su cebada... los habitantes del horizonte lo siegan junto a las almas eternas»⁴⁸. Este renacimiento no era sólo para el rey ni para los sacerdotes o no-

bles, sino para toda alma que abandona la tierra: «No hay nadie que deje de alcanzar ese lugar... en cuanto a la duración de la vida sobre la tierra, es una especie de sueño; ellos dicen: «Bienvenido, sano y salvo» a quien alcanza el oeste»⁴⁹.

La diosa de la guerra

Es posible que sea debido precisamente a que la imagen de la «diosa de la muerte» se separa de la imagen original de la diosa de la vida y la muerte, por lo que aparece una nueva imagen: la diosa de la guerra, esto es, la diosa de la muerte de los otros. Ésta es la diosa Istar como era antaño:

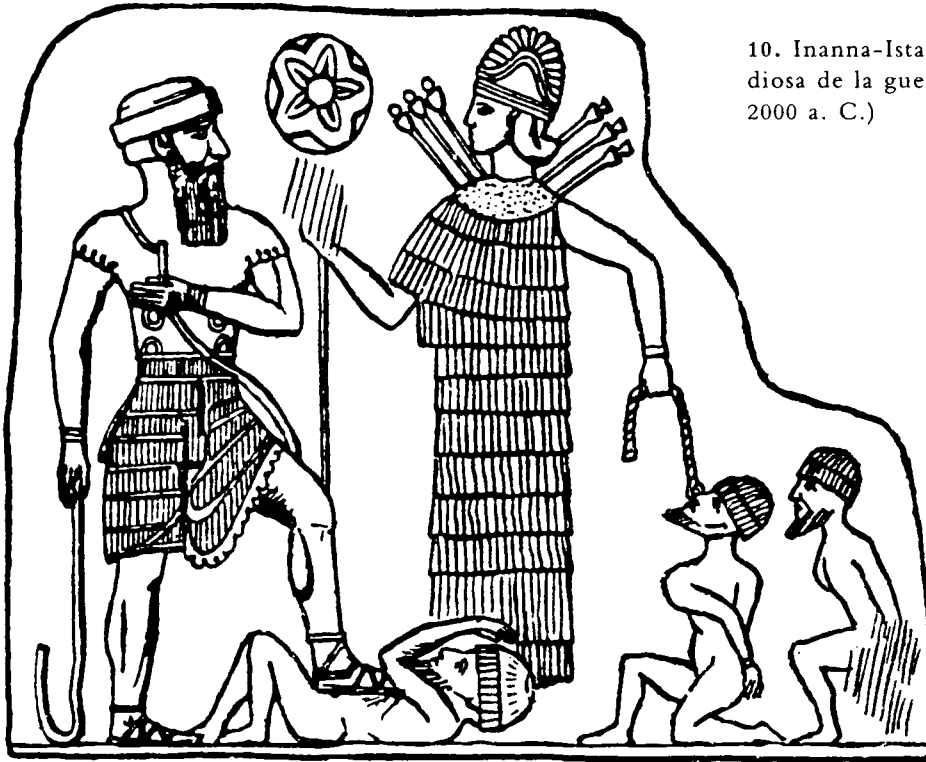
Rendid reverencia a la reina de las mujeres, la mayor de todos los dioses; ataviada de gozo y de amor, está llena de ardor, encanto y alegría voluptuosa; sus labios son dulces, en su boca está la vida; la felicidad es mayor cuando ella está presente. Su aspecto glorioso, los velos extendidos sobre su cabeza, su silueta maravillosa, sus ojos brillantes⁵⁰.

Ella se convirtió en «señora de las pesadumbres y de las batallas»⁵¹. Un himno babilónico la invoca con las palabras de: «¡Oh, estrella de la lamentación!, a los hermanos en paz induces a pelear entre sí, y sin embargo otorgas la amistad constante. Poderosa, señora de las batallas que derriba montañas»⁵². La diosa ahora lleva miedo al corazón y la destrucción a los que son llamados enemigos; ella bebe la sangre de las víctimas que fueron antes sus hijos.

Proclama la Inanna sumeria:

Cuando estoy en primera línea de combate
soy la dirigente de todas las tierras,
cuando estoy en el comienzo de la batalla,
soy el carcaj que está listo, al alcance de la mano,
cuando estoy en medio de la batalla,
soy el corazón de la batalla,
cuando al final del combate comienzo a moverme
soy una inundación que perversamente se eleva⁵³.

La Istar babilónica proclama, en una escalofriante evocación de la degenerada diosa: «Desollaré a tus enemigos y los presentaré ante ti»⁵⁴. El rey le ofrece sacrificios para invocar su ayuda en la conquista del territorio de otros. La diosa se ha convertido, efectivamente, en sirviente del deseo de poder del rey, con lo que la figura que en su totalidad solía inspirar reverencia ante la santidad de la vida, ahora, fragmentada, justifica la indiferencia profana hacia la misma.



10. Inanna-Istar como diosa de la guerra (c. 2000 a. C.)

En Egipto también surgió una espantosa imagen de la diosa en una historia de la matanza de la humanidad. A la diosa egipcia Sekhmet se la imaginaba como una leona «cuya melena desprendía el humo del fuego, cuyo lomo era del color de la sangre, cuyo semblante resplandecía como el sol, cuyos ojos de fuego brillaban»⁵⁵. Un documento de cerca del 2000 a. C. narra la historia de cómo la diosa no pudo ser detenida en su masacre de la raza humana. Los dioses, para salvar a la humanidad, ordenaron que se preparasen siete mil jarras de cerveza, a las que se les añadió un polvo rojo de modo que pareciese sangre humana, y luego este líquido se derramó sobre los campos. Al alba la diosa vio su reflejo en él, se lo bebió todo y regresó intoxicada a su palacio con lo que se salvó la humanidad.

Inflación mítica

La capacidad potencial de «inflación mítica» de los dirigentes tribales —ya sean de la Edad del Bronce, de la del Hierro, o del siglo XX— es, quizás, el aspecto del carácter humano que da mayor pie a que nos preocupemos acerca del futuro de las especies.

Campbell define el estado de inflación mítica como «la exaltación del ego en la postura de un dios»⁵⁶. Los individuos asumen los poderes y atributos que creen que pertenecen a la divinidad, hasta el punto de creer que dicha deidad está encarnada en sus propias personas, o que están llevando a cabo el deseo de la misma. En la Edad del Bronce sucedió con el rey Sargón, «el poderoso rey, monarca de Acad». La leyenda narra que nació de una sacerdotisa del templo y de padre desconocido, y que fue elevado al rango de rey e hijo-amante por la diosa Inanna-Istar, convirtiéndose así en el dirigente de los «pueblos de cabeza negra»:

Sargón, el soberano potente, rey de Agadé, soy yo.
Mi madre fue una variable [cambio de estado; *enitum*, sacerdotisa], a mi padre no conocí.
Los hermano(s) de mi padre amaron las colinas.
Mi ciudad es Azupiranu, situada en las orillas del Eufrates.
Mi variable madre me concibió, en secreto me dio a luz.
Me puso en una cesta de juncos, con pez selló mi tapadera.
Me lanzó al río, que no se levantó (sobre) mí.
El río me transportó y me llevó a Akki, el aguador.
Akki, el aguador, me sacó cuando hundía su p[o]zal.
Akki, el aguador, [me aceptó] por hijo suyo (y) me crió.
Akki, el aguador, me nombró su jardinero.
Mientras era jardinero, Istar me otorgó (su) amor,
Y durante cuatro y [...] años ejercí la realeza.
El [pueblo] de los cabezas negras regí, gob[erné]⁵⁷.

Es la primera manifestación de una fórmula que aparece en muchas leyendas sobre el origen divino, en las que las viejas imágenes de la cultura de la diosa transfieren éstas al rey con objeto de legitimar su mandato. Se da importancia no a la diosa sino a su «hijo», el rey. Se interpreta entonces literalmente el mito de la diosa, de modo que el rey, como hijo suyo, se arroga la divinidad. He aquí la historia continuada de Sargón, quien en el año 2350 a. C. extendió su dominio desde Acad, en el norte semítico de Sumer, hasta el sur, finalmente gobernando sobre el inmenso territorio que se extiende entre los dos mares, el golfo Pérsico y el Mediterráneo:

Sargón, rey de Acad, vicerregente de Inanna (Istar), rey de Kish, pashishu de Aun (dios de los cielos), rey de la tierra, gran ishakku de Enlil (dios del aire): la ciudad de Uruk golpeó y sus murallas destruyó. Con el pueblo de Uruk batalló y los aplastó. Con Lugalzagesi, rey de Uruk, batalló y lo capturó y encadenado lo condujo a través de la puerta de Enlil. Sargón de Agadé luchó contra el hombre de Ur y le venció; su ciudad él aplastó y sus murallas ha destruido. E-Ninmar golpeó y sus murallas destruyó, y su territorio entero, desde Lagash al mar, golpeó. Y lavó sus armas en el mar. Con el hombre de Umma batalló y le aplastó y golpeó su ciudad



11. Cabeza de Sargón I
(c. 2300 a. C.)

y destruyó su muralla. A Sargón, rey de la tierra, Enlil no dio adversario alguno; desde el alto mar al bajo mar, Enlil le entregó todas las tierras⁵⁸.

La «gran inversión»

A medida que avanza la Edad del Bronce, una nueva hebra se introduce en el gran tapiz de la evolución humana. Se trata del terror: no del terror ante la naturaleza, sino del terror ante la muerte a manos de otros seres humanos. Los lamentos que comienzan a aparecer durante el tercer milenio a. C., que van *in crescendo* a lo largo del milenio segundo y primero a. C., son testimonio de una oleada de barbarie cada vez mayor que destruyó las murallas de las ciudades en los valles y se precipitó sobre sus habitantes, llevando la muerte o la esclavitud a muchos miles de ellos y un miedo mortal a todos.

Estos acontecimientos calamitosos provocaron lo que Campbell denomina la «gran inversión», cuando la muerte terminó por ser bienvenida como rescate de este terror y dejó de ser experimentada como una «continuación del prodigio de la vida»⁵⁹. El erudito especialista Jacobsen, confirma esta teoría, y sobre Sumer escribe lo siguiente:

A comienzos del tercer milenio a. C., el miedo siempre presente a la hambruna ya no era el principal recordatorio de la precariedad de la condición humana. La muerte súbita a espada en las guerras o en ataques realizados por bandidos se equiparó al hambre como amenaza igualmente temible... Hasta donde llega nuestro juicio, el cuarto milenio y los tiempos que lo precedieron habían sido moderadamente pacíficos. No se desconocían las guerras y los ataques, pero no fueron constantes ni dominaron la existencia. En el tercer milenio parecen haberse convertido en algo habitual. Nadie estaba a salvo... reinas y grandes damas, al igual que sus humildes hermanas, se enfrentaban a la continua posibilidad de encontrarse viudas al día siguiente, arrancadas del hogar y de la familia y convertidas en esclavas en alguna casa bárbara⁶⁰.

Este lamento de una reina es revelador:

¡Triste de mí!, ese día mío, en que fui destruida
¡Triste de mí!, ese día mío, en que fui destruida.
(...)
Pues en él, él vino aquí hacia mí en mi casa,
pues en él, él se volvió en las montañas,
tomando el camino hacia mí,
pues en él, la barca vino en mi río hacia mí,
pues en él, (dirigiéndose) hacia mí,
la barca atracó en mi muelle,
pues en él, el capitán del barco entró y vino a mí,
pues en él, extendió hacia mí sus sucias manos,
pues en él, me gritó: «¡Levántate! ¡Sube al barco!».
Pues en él, se subieron los bienes a bordo en la proa.
Pues en él yo, la reina, fui subida a bordo en la popa.
Pues en él yo me helé con el miedo más estremecedor.
¡El enemigo entró ruidosamente en mi alcoba, calzado con sus botas!
¡El enemigo extendió sus sucias manos hacia mí!
¡Extendió la mano hacia mí, me aterrorizó!
Ese enemigo extendió su mano hacia mí,
me hizo morir de miedo⁶¹.

Enormes murallas fueron construidas alrededor de cada ciudad, como las que levantó Gilgamesh en torno a Uruk cerca del 2700 a. C. La anterior red de pequeños pueblos desapareció a medida que las gentes se refugiaron en la ciudad. Las nuevas condiciones requerían un gobernante de mayor fuerza y coraje, un defensor de su ciudad con los poderes ilimitados que da la situación de emergencia. Con el ascenso del rey poderoso, la épica comenzó a existir, celebrando las heroicas proezas del gobernante guerrero. La destrucción de una ciudad en la guerra se experimentaba por los pueblos

conquistados como la furia o el odio de un dios, y se asociaba a la fuerza del viento huracanado.

De Egipto, cerca del 2200 a. C., proviene el siguiente lamento de un hombre, en diálogo con su alma, quien anhela la muerte como liberación del horror de la vida:

¿A quién puedo hablar hoy?
Los hermanos son malignos
y los amigos de hoy no son cariñosos.
De avaricia están llenos los corazones
y todo el mundo se apega a los bienes de su vecino.
El hombre amable ha perecido
y a todas partes va el hombre que carece de escrúpulos.
¿A quién puedo hablar hoy?
El malhechor es un amigo íntimo
y el antiguo hermano de acción se ha vuelto un enemigo.
Ninguno recuerda el pasado
y quien solía hacer el bien carece de ayuda.
Las caras se vuelven
y cada hombre mira de reojo a sus hermanos.
La muerte está hoy ante mí,
como la llegada de la salud a un enfermo,
como entrar en un jardín tras una enfermedad.
La muerte está hoy ante mí,
como el aroma de la mirra
como balancearse bajo una vela en un día de viento.
La muerte está hoy ante mí,
como el despejarse del cielo,
como un hombre que busca algo que desconoce.
La muerte está hoy ante mí,
como cuando un hombre anhela ver su casa
tras muchos y largos años de cautiverio⁶².

A medida que la imagen de la muerte se vuelve cada vez más espeluznante y sin redención, la necesidad de alcanzar la inmortalidad durante la vida se hace más urgente. El heroísmo —el acto extraordinario que eleva la idea de la naturaleza humana— fue una reacción ante el poder de la muerte, vencida entonces por la fama inmortal. El mito del héroe era un mito solar en el sentido en que era una imitación en la tierra de la conquista por parte del sol de los poderes de la oscuridad en el cielo, tal como se percibía ahora la llegada del amanecer. El énfasis recaía, por lo tanto, en el conflicto y en la supremacía, y el objetivo del héroe solar en la tierra era, de forma característica, al-

guna de las dimensiones del orden antiguo de la cultura de la diosa lunar que el héroe intentaba cambiar. En el nuevo mito el héroe está solo ante la fuerza antagónica, apoyado por su padre en el cielo, en llamativo contraste con el mito antiguo de la diosa y de su hijo-amante, donde el drama versaba sobre las fases siempre cambiantes de la relación. Se ha desplazado el centro ahora de la diosa a su hijo, del cosmos a la humanidad.

En el *Poema de Gilgamesh* sumerio, por ejemplo, que es la primera historia del héroe, así como en todos los mitos heroicos de las edades del Bronce y el Hierro, es el gran individuo el que acepta el reto de fuerzas y poderes cambiantes que visiblemente pueden hallarse en la vida externa, pero que, en última instancia, son limitaciones de la vida interior. Es como si esta era de la evolución humana representase un momento en que la gente debe tratar de conocer más que de ser, en que tiene que perder su sentido de la relación con el todo con el fin de descubrirse a sí mismos como individuos, más allá de sus funciones como miembros de una comunidad o tribu. Mitológicamente, esta transición puede expresarse como el movimiento de una diosa a un dios. Seguiremos el proceso gradual que conforma este movimiento a través de las diosas Inanna e Isis en los capítulos 5 y 6, así como en el capítulo 7, en la deposición total de la diosa madre Tiamat en la Edad del Hierro.

5

Inanna-Istar: diosa mesopotámica de las grandes alturas y las grandes profundidades*

Un ojo está pensado para ver.
El alma está aquí para su propio goce.

Rumi

En la figura 1 Inanna está ataviada con una corona astada y escalonada que alberga en su centro un cono —imagen de la montaña sagrada—, propia de las principales divinidades sumerias, así como con el vestido de flecos y franjas característico de las diosas sumerias. Junto a ella aparece una estrella de ocho puntas, la imagen del planeta que ahora llamamos Venus: en la mitología acerca de esta diosa, la luna creciente y la estrella vespertina, en calidad de «hija» de la luna, debían siempre aparecer juntas. La diosa también lleva un bastón con serpientes entrelazadas¹, y apoya uno de sus pies sobre un león, o bien aparece erguida sobre leones. De su hombro izquierdo surgen brotes rematados por capullos y del derecho emergen mazas con forma de rayo, símbolos de su poder, puesto que en la época en que se fabricó este sello cilíndrico la naturaleza de la diosa ya había cambiado y era invocada en calidad de diosa de la guerra. A veces estos capullos y mazas alternan con imágenes estilizadas de serpientes. Tanto las serpientes como las alas que brotan de sus hombros muestran que descende de la diosa pájaro y de la diosa serpiente neolíticas, e indican que antaño fue la fuente de las aguas superiores e inferiores, reina del cielo, de la tierra y del inframundo.

Inanna —o Istar, como era conocida en la zona septentrional de Sumer— era una de las tres grandes diosas de la Edad del Bronce, junto con Isis de Egipto y Cibeles de Anatolia. Las tres reflejan la imagen de la gran madre cuya figura presidió las civilizaciones más antiguas surgidas entre Europa y el subcontinente indio. Inanna es el esla-

* Traducción de Andrés Piquer.



1. Inanna como reina del cielo y de la tierra (sello cilíndrico, período Acadio, c. 2334-2154 a. C.)

bón que conecta a la gran madre del Neolítico con la Eva bíblica, con Sofía y con María. Su iconografía conforma las raíces de Sofía (la Hokmá –Sabiduría– hebrea), de la gran madre de los gnósticos e incluso de la Sekiná medieval de la cábala judía. La civilización sumeria ofrece una perspectiva esencialista de las culturas hebrea y cristiana posteriores, que tanto heredaron de ella, y es la fuente de muchas historias e imágenes del antiguo Testamento, entre ellas la del jardín del Edén, el Diluvio, la tradición sapiencial y el Cantar de los cantares. Con Inanna, al igual que con Isis en Egipto, la imagen del arquetipo femenino adquiere una definición en la mitología que ha pervivido –al margen de lo mucho que haya podido oscurecerse, fragmentarse y distorsionarse– durante más de 5.000 años.

La imagen de Inanna se extiende desde la tierra hasta el cielo. Está «ataviada con los cielos y coronada de estrellas»²; sus joyas de lapislázuli reflejan el azul del cielo y el azul de las aguas insondables del espacio que los sumerios llamaban «las profundidades». Lleva el arco iris por collar y el zodiaco por cinto. Pero a Inanna también se la conoce como «la verde», «la de la espesura floreciente»³, por el ondulado mar de verde cereal que la tierra luce como un manto en primavera. Lleva en la cabeza los cuernos de la luna, que la proclaman descendiente de la antigua diosa que originariamente fue cielo, tierra e inframundo. Ya en 3500 a. C., tal vez mucho antes, Inanna era adorada como gran diosa de Sumer y llamada reina virgen del cielo y la tierra. Sorprendentemente, 3.000 años después seguía siendo adorada en Uruk –la ciudad sumeria primitiva que fue centro de su culto– y todavía se la representaba conduciendo un carro uncido con leones, imagen que había sido siempre una de sus epifanías⁴.

Sus numerosos títulos resuenan a través de la escritura cuneiforme que, milagrosamente, los ha preservado: «reina de cielo y tierra», «sacerdotisa del cielo», «luz del mundo», «estrella matutina y vespertina», «primogénita de la luna», «tormenta de fuertes truenos», «juez justa», «la que perdona los pecados», «pastora sagrada», «hieródula del cielo», «la que abre el vientre», «autora de todos los decretos», «asombro del mundo»⁵. Sus números sagrados son el catorce y el quince, de carácter lunar. Sus templos se ador-

naban con rosas y rosetones. Un himno sumerio se dirige a Inanna como gran señora del cielo:

¡Digo «¡salve!» a la sagrada que aparece en los cielos!

¡Digo «¡salve!» a la sagrada sacerdotisa del cielo!

¡Digo «¡salve!» a Inanna, gran señora del cielo!⁶

Los himnos y alabanzas ofrecidos en el sur de Sumer a Inanna, reina virgen del cielo y de la tierra, y en el norte a su equivalente, Istar, anunciaban ya los que hoy se ofrecen a María, reina virgen del cielo. Los atributos de las diosas eran, al igual que los de María, la luna creciente y la estrella matutina y vespertina a la que llamamos Venus, dándole el nombre de la diosa romana del amor. El consorte de Inanna moría y descendía al inframundo cada año, fulminado por los rayos abrasadores del sol de julio que resecan y achicharraban la tierra. Ascendía de nuevo bajo la forma de los primeros brotes de cereal que anunciaban la renovación de la fertilidad de la tierra. María, al igual que Istar, tiene un hijo que sufre una muerte sacrificio, desciende al inframundo y resucita de entre los muertos. La diosa doliente y el dios agonizante aparecen juntos en el mito lunar, que se ha conservado intacto a lo largo de este inmenso lapso de tiempo, respetuosamente preservado en los rituales de una Iglesia que todavía saluda el nacimiento del hijo de una madre en Navidad, llora su muerte en Viernes Santo y celebra su resurrección el Domingo de Pascua.

El sello cilíndrico presentado en la figura 2, poco frecuente –tan sólo se han conservado cinco que representen a una diosa y su hijo (ver también la figura 12)– muestra a la diosa alzando al niño sobre regazo. Frente a él, un poco más arriba y por encima de un jarrón ritual, se encuentran la estrella de ocho puntas y la luna creciente. Estos signos sugieren que la diosa en cuestión es Inanna-Istar. A la izquierda, dos figuras se aproximan a la madre y su hijo. Esta imagen anticipa el relato del nacimiento y de la estrella resplandeciente que iluminó el lugar del nacimiento del niño divino en Belén. Es posible que, de hecho, la historia del nacimiento que abre los evangelios de Lucas y Mateo, así como la narración del juicio, la crucifixión y la resurrección al final de los cuatro evangelios, recorra de nuevo la urdimbre de una historia mucho más antigua: la que pertenecía a la mitología de la diosa Inanna y su hijo-amante Dumuzi. Incluso la estrella que se cernía sobre el pesebre de Belén es un reflejo del planeta luminoso que 3.000 años atrás fue el astro de Istar. Inanna, pastora sagrada y guardiana del establo de vacas, dio entonces a luz a un hijo al que se llamó «pastor», «señor del aprisco de ovejas», «señor de la red» y «señor de vida»⁷.

Este entramado de similitudes suscita una pregunta: esta historia arquetípica, presentada como «revelación» por los cristianos, ¿fue en algún momento parte de la literatura sapiencial, perdida o destruida, del pueblo hebreo? ¿Fue sumerio su «modelo» original? Babilonia, durante el Cautiverio (586–538 a. C.), fue el punto de encuentro

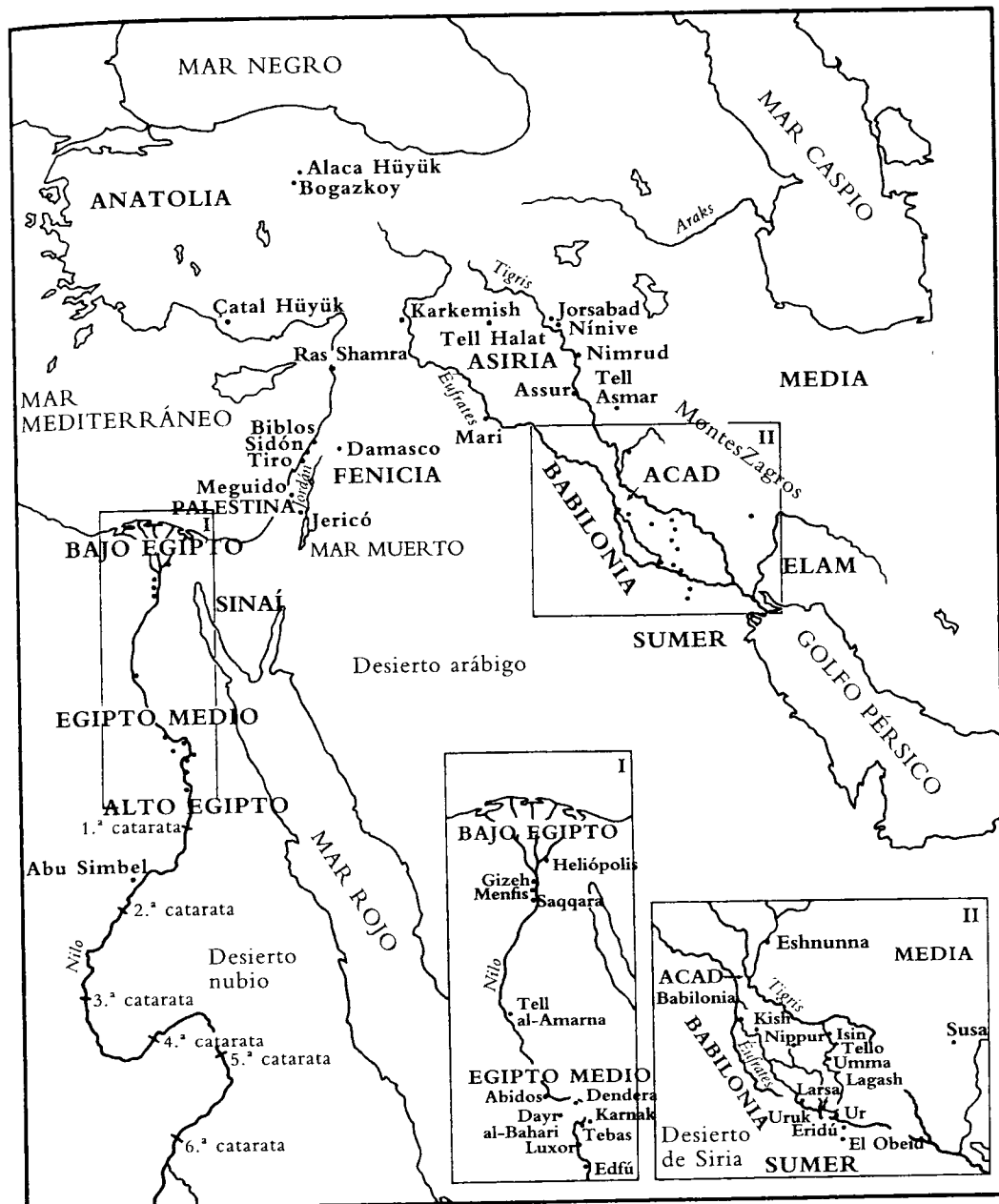


2. La diosa sumeria y su hijo (período Acadio, c. 2334-2154 a. C.)

de las culturas sumeria y hebrea, y muchos millares de judíos permanecieron en Mesopotamia después de los años de exilio, estableciéndose en prósperas comunidades. Es posible que algunos de ellos conservasen con cariño este mito de la diosa y su hijo hasta que acabó por ser narrado en la forma que se le dio en los evangelios. Una vez descubierta la anterior iconografía de la diosa, se hace visible su papel —largo tiempo oscurecido— en el relato cristiano. Aún más, la reaparición del antiguo mito, desde el año 3000 a. C. hasta la actualidad, en una sola secuencia sin interrupciones, sugiere que la psique necesita, incluso exige, una reafirmación continua de estas imágenes arquetípicas.

Sumer

La imagen compuesta de la diosa sumeria Inanna y su equivalente semítica en Babilonia, Istar (que posteriormente se convertiría en la gran diosa de Asiria), emerge de los poemas e himnos que han sido traducidos con tanto esfuerzo a lo largo del presente siglo, a partir de los materiales extraídos de excavaciones arqueológicas durante el siglo pasado. Hace ciento cincuenta años nadie había oído hablar de Sumer y aun hoy en día pocos conocen el esplendor de la cultura sumeria, que floreció en el cuarto y tercer milenio a. C. En la actualidad existen unas 30.000 líneas de escritura sumeria, la mayor parte en forma poética, que han sido traducidas durante los últimos cuarenta años. Hay entre ellas alrededor de 29 relatos épicos y aproximadamente 200 himnos, así como colecciones de proverbios⁸. Y aun así no son más que un fragmento de todo lo que queda por descubrir en las tablillas que, todavía sin traducir,



Mapa 5. Principales ciudades de Mesopotamia y Egipto (c. 2500-1000 a. C.)

permanecen enterradas en los sótanos de los museos y bajo las arenas del desierto iraquí. La parte que conocemos apunta de forma tentadora a mitos que aún nos son desconocidos. Sin embargo, nuestro conocimiento de Inanna procede de esa pequeña parte. El «descenso de Inanna al inframundo» —que relata quizá el más interesante de todos los mitos sumerios— antecede en 1.000 años a un poema similar que describe el descenso de Istar. La existencia del mito anterior sólo pudo ser revelada cuando se descubrieron una serie de tablillas en Nippur, una de las ciudades sumerias septentrionales que posteriormente pertenecieron al imperio babilónico y más tarde al imperio asirio.

¿Por qué es Sumer tan importante? El antiguo y el nuevo Testamento están cuajados de imágenes que procedían originalmente de Sumer y que llegaron a la cultura judía por mediación de las culturas babilónica, asiria y cananea. Sólo Egipto puede competir con el influjo persistente de Sumer. Mucho más tarde —y mucho más al oeste— la mitología de griegos y romanos es testigo del legado de las imágenes sumerias. Hacia el este, la rica mitología del hinduismo y del budismo mahayana comparte ciertos rasgos comunes con la mitología sumeria. Aunque los detalles no son aún del todo claros⁹, el descubrimiento de Sumer constituye una revelación. Nadie ha transmitido la emoción que los arqueólogos experimentaron al explorar las ciudades enterradas de Mesopotamia de forma más gráfica que Smith, que descubrió en Nippur las tablillas de que contienen el relato del Diluvio; que Layard, que excavó Nínive; y que Woolley, que sacó a la luz el tesoro de los enterramientos de Ur.

Los orígenes de los sumerios y de su lengua, que no es ni semítica ni indoeuropea, son todavía un misterio. Sin embargo, la fusión de su energía e intelecto con la mitología y las habilidades técnicas de los pueblos indígenas ya asentados en el sur de Mesopotamia produjo una reacción cuyos efectos aceleraron el crecimiento de todos los aspectos de la vida cultural de Próximo Oriente. El sistema de escritura que inventaron y su cosmología fueron tan revolucionarios que allí donde alcanzaba su influjo se precipitaban el desarrollo de la literatura, el derecho, las matemáticas, la astronomía y el registro riguroso de archivos y de relatos. El área en torno a Basora, en la frontera entre Irán e Irak, fue antaño testigo del nacimiento de esta civilización prodigiosa cuya influencia se extendió hasta Anatolia, Egipto y el valle del Indo. Woolley resalta la intensidad del influjo sumerio sobre Egipto a comienzos del cuarto milenio a. C.¹⁰ La cultura sumeria, ya floreciente en esa época, evolucionó principalmente en el sur de Mesopotamia, en las ciudades de Ur, Uruk, Lagash, Larsa y Eridu —esta última la más reverenciada, puesto que se trataba de la más antigua de las cinco y se creía que era anterior al Diluvio. Bajo el zigurat de la III dinastía de Eridu se encontraron los restos de diecisiete templos y las pruebas de radiocarbono han situado entre el 5000 y el 4900 a. C. el templo más antiguo de Uruk, que se convirtió en la ciudad de Inanna¹¹.

Más hacia el norte de Sumer se encontraban las ciudades de Nippur, Acad, Babilonia, Sippar y Kish, habitadas principalmente por los pueblos semíticos, que ya estaban asentados en la zona. En un principio aceptaron la supremacía de sus vecinos

meridionales, pero luego iniciaron una larga lucha por el poder contra las ciudades dominadas por los sumerios. Finalmente, c. 1750 a. C., las ciudades del norte se hicieron con el control bajo el liderazgo de Hammurabi y el sur sumerio fue eclipsado. La transición de una coexistencia pacífica a la rivalidad y a la guerra es una crónica de terror, devastación y, finalmente, del agotamiento de gentes y de recursos; circunscrita primero a las fronteras de Sumer, dicha guerra terminó por rebasarlas, hasta el momento en que Asiria se colocó en posición predominante (c. 1100 a. C.) y cayó sobre sus vecinos «como lobo sobre el rebaño»¹².

Los babilónicos, como acabaron por ser llamados los seguidores de Hammurabi, conservaron la lengua, la mitología, la literatura y el sistema de enseñanza de los sumerios, traduciéndolos a su propia lengua, el acadio. Los transmitieron por todo Próximo Oriente, difundiendo así durante los dos milenios siguientes la cultura sumeria por Anatolia, Asiria y Canaán. Por lo tanto, muchos de los mitos, himnos y relatos que aparentemente pertenecen a la cultura asiria o cananea pueden ser de hecho 3.000 años más antiguos; con todo, constituyen tan sólo una pequeña porción de lo mucho que aún queda por descifrar y descubrir.

Así fue como Istar, la gran diosa de Babilonia, heredó la iconografía y los dramas rituales de su antecesora y coetánea sumeria, Inanna; se descubrió que la historia del Diluvio, que hasta hace poco se creía exclusiva del antiguo Testamento, era asiria; luego se concluyó que era babilónica y finalmente que era sumeria. Los arqueólogos, perplejos, leyeron cómo Asurbanipal, —el último rey de Asiria, que gobernó en el siglo VII a. C.—, ordenó grabar estas palabras en las tablillas de arcilla halladas en las ruinas de Nínive, capital de su imperio: «Yo comprendo las palabras enigmáticas de las inscripciones de piedra de los tiempos anteriores al Diluvio». Fue así como el tesoro de la cultura sumeria fue devuelto a un mundo que oyó hablar por primera vez de su diosa Inanna, que escuchó la saga desconocida de su héroe Gilgamesh, un relato que pudo haber sido cantado en las cortes griegas en tiempos de Homero, 2.000 años después de la época en que Gilgamesh vivió.

La mitología de las diosas y dioses sumerios parece reflejar la difícil fusión de al menos cuatro culturas distintas. Reúne la iconografía de un pueblo que adoraba a la gran madre, estrechamente relacionado con la tierra y el agua, con otro tipo de iconografía, compuesta de imágenes de dioses del cielo y de la montaña que gobiernan el cielo, el aire y la tormenta. Pueden encontrarse muestras de la iconografía de la diosa madre hasta en la cultura de El Obeid, perteneciente a un pueblo desconocido que se asentó en la zona ya en el sexto milenio a. C. y constituido por alfareros y artesanos de enorme talento.

Aparte de todo aquello, estaba la cultura de los sumerios propiamente dichos, que se llamaban a sí mismos el pueblo «negro» o «de cabeza oscura». Según se cree, llegaron en algún momento de la segunda mitad del cuarto milenio a. C., procedentes de una región que aún no ha sido identificada con precisión¹³. En tercer lugar, estaban los

pueblos semíticos de lengua acadia, que se situaron principalmente en la zona septentrional de Sumer, además de otras tribus semíticas que se infiltraron de manera continuada en Mesopotamia desde los desiertos árabe y sirio al sur y al oeste. Por último Sumer fue invadida por tribus indoeuropeas (arias), que descendieron del norte e introdujeron el carro de guerra tirado por caballos y el devastador poder del guerrero a caballo. Infigieron en Sumer en el tercer milenio a. C., o antes incluso, la misma destrucción que ocasionaron en la vieja Europa y en culturas tan lejanas al oeste como Anatolia y Grecia y tan remotas al este como el valle del Indo.

Todas estas distintas tribus trajeron consigo sus propias divinidades. Podemos escuchar los distintos ecos de la iconografía del dios y la diosa en el panteón sumerio, que refleja tanto la tensión que los enfrentaba como el matrimonio los unía. La llegada de tribus que adoraban a dioses celestes explica en gran medida la poderosa trinidad sumeria de dioses –An, Enlil y Enki– y el progresivo avance de Enlil, dios del cielo, hasta alcanzar la supremacía. Su ciudad era Nippur y su poder, que era el poder de la palabra creadora, está presente tras la imagen del dios padre bíblico, Yahvé. Estos dioses se superponían a una tradición igualmente fuerte centrada en la diosa, que derivaba de los pueblos neolíticos sedentarios de El Obeid. La comparación entre Sumer e India no es algo descabellado: en India los invasores arios reprimieron, pero no consiguieron extinguir, la cultura de la diosa y el genio de sus artistas y de sus poetas visionarios; tras la devastación inicial se alzó una nueva civilización que integró elementos de ambas culturas en una cosmología y una filosofía que se asentaban sobre imágenes de unidades propias de la cultura anterior¹⁴.

La posición privilegiada de las mujeres en Sumer durante el cuarto milenio a. C. y a comienzos del tercero sugiere que el influjo semítico y/o indoeuropeo sólo comenzó a ganar terreno durante la segunda mitad del tercer milenio a. C. El Dr. Samuel Noah Kramer, gran estudioso de la cultura sumeria, señala que alrededor del 2400 a. C. «hay indicios que demuestran que la mujer sumeria era igual al hombre, tanto social como económicamente, al menos entre las clases superiores»¹⁵. Pero posteriormente, cuando el influjo semítico acadio del norte se vuelve predominante, la posición de las diosas en relación con los dioses y la de las mujeres en relación con los hombres se degrada¹⁶. En Sumer, muy probablemente, las tradiciones centradas en divinidades masculinas que los distintos recién llegados trajeron consigo cubrieron y reinterpretaron continuamente una tradición anterior centrada en el culto a la diosa. Esto explicaría por qué parece haber dos «capas» de mitología: una más antigua, donde la diosa es lo principal; otra más reciente, donde comienza a dominar el dios.

Kramer comenta que Ki, la madre tierra, «no pudo seguir siendo adorada como madre de Enlil, el dios que terminó por convertirse en la divinidad principal del panteón sumerio. En vez de ello fue concebida por los teólogos (c. 2400 a. C.) como la «hermana mayor» de Enlil». Parece que el papel de madre tierra de Ki le fue arrebatado por Enlil¹⁷. Mucho ha de investigarse todavía antes de que pueda aclararse cómo y

3. Diosa sumeria en su trono con corona astada, árboles sagrados y aves (c. 1800 a. C. Ur)



en qué fecha el dios hijo evolucionó hasta convertirse en dios padre. En un momento la diosa parece dar a luz a todas las cosas, en calidad de madre primordial; en otros es la esposa, hermana o hija de un dios, incluso llegando al extremo de poder ser violada por los dioses o «vivir en el temor» suscitado por ellos¹⁸. situaciones que habrían sido inconcebibles en la mitología más antigua, pero que son comprensibles a la luz de la imposición de la mitología foránea de un dios celeste sobre una mitología de la diosa. Esto podría explicar la dificultad que supone el tratar de descubrir una identidad y genealogía consistentes para el número considerable de dioses y diosas. Sus fechas y nombres todavía aparecen mezclados y confusos, en parte porque cada ciudad sumeria tenía su divinidad predilecta y a veces daba un nombre especial a un dios o diosa que pudo haber jugado el mismo papel en distintos lugares; y en parte porque las diosas más antiguas se convirtieron en nuevas diosas y recibieron nombres nuevos. Aún más, tienen nombres sumerios en el sur y nombres semíticos en el norte, aunque ambos puedan haber coexistido¹⁹.

No podemos saber cuáles serán los futuros descubrimientos sobre los orígenes de los sumerios y sobre la inversión de una mitología basada en una cultura centrada en la figura de la diosa; independientemente de ellos, el acontecimiento más importante en esta época fue el cambio que se produjo en la consciencia humana, que pasó

de participar en el decurso cíclico de la tierra a entregarse a una observación aún más precisa del decurso cíclico de las estrellas en el cielo. Fue esto lo que dio a la cultura sumeria en el cuarto milenio a. C. su carácter específico y llevó al cultivo de su genio matemático. Los sumerios no inventaron la idea de la trascendencia de los dioses o de un orden celeste inmutable que regía el terrestre, puesto que la relación de la tierra con el sol y la luna ha sido desde siempre la base de esta idea, pero la dotaron de un marco mitológico que influyó en todas las culturas posteriores. A este marco añadieron una estructura matemática de asombroso alcance y precisión. Los ciclos del tiempo celeste se alinearon minuciosamente con el paso del tiempo en la tierra, incluso con el ritmo del pulso del cuerpo humano, de modo que la humanidad, al «sintonizar» los ciclos de su propia vida y de la vida de la tierra con los ciclos inmensamente mayores del tiempo cósmico, pudo no sólo descubrir su lugar y su papel en el universo, sino también cooperar con las «fuerzas» invisibles de la naturaleza que ordenaban su relación oculta.

Campbell comenta este desarrollo revolucionario:

Un salto enorme y decisivo que superó los límites de todas las historias y particularidades locales tuvo lugar en Mesopotamia en el cuarto milenio a. C., durante el período de construcción de los zigurats, esas torres templo escalonadas, símbolo del *axis mundi*, que en la Biblia son caricaturizadas en la Torre de Babel. El salto tuvo lugar desde la geografía hasta el cosmos, más allá de la luna [...] Los sacerdotes que en esa época observaban el firmamento nocturno fueron los primeros del mundo en descubrir que existe una regularidad matemática en la trayectoria celeste de las siete esferas visibles —el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno—, junto con la del Zodiaco. Y con esto vio la luz la idea de un orden cósmico, discernible *matemáticamente*; la traducción desde esa revelación divina en orden propio de la vida humana civilizada sería la labor de una clase sacerdotal gobernante [...] Tomó forma una vasta concepción del universo como ser viviente, como gran madre dentro de cuyo vientre existían todos los mundos, tanto el de la vida como el de la muerte²⁰.

Al contemplar el paisaje desértico del Irak de hoy en día, se hace difícil imaginar el inmenso jardín que antaño cubrió esa tierra antes de que la progresiva salinización y la guerra la devastaran: las viñas, campos de cereal, huertos de datileras, olivos y árboles frutales; los pastos para el ganado, las ovejas y las cabras; la abundancia de flores y frutos, cebada, vino y cerveza. Por encima de todo, Sumer nos habla a través de la poesía. A través de ella descubrimos las imágenes de la vida cotidiana y mitológica que tan íntimamente ligadas estuvieron en la vida de sus gentes. Durante sus primeros mil años, Sumer se consideró jardín, huerto y aprisco de los dioses, donde la humanidad, como sirviente suyo, trabajaba para cumplir su voluntad. A través del amor, júbilo, erotismo apasionado, ira, odio, espíritu de venganza, crueldad y tristeza de los dioses y diosas de Sumer nos son dados a conocer los sentimientos de sus gentes. El siguiente poema re-

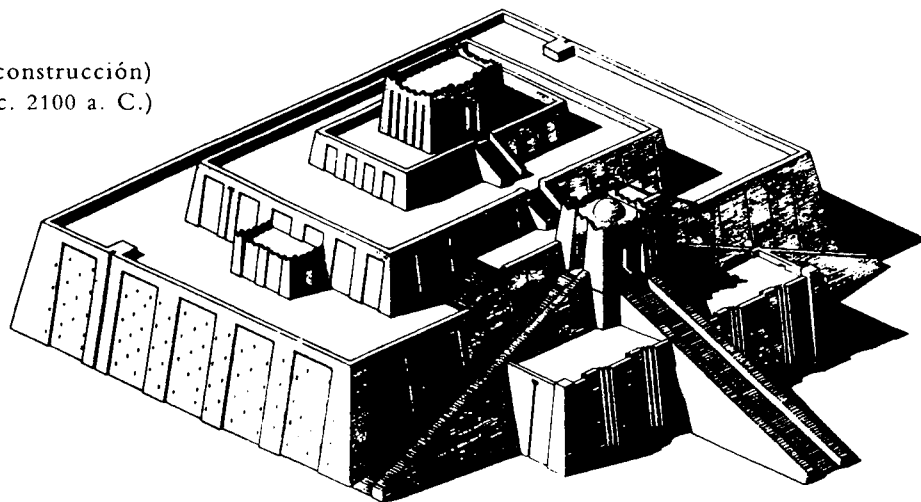
fleja exultación por la riqueza y el gozo del mundo material; con todo, ya alberga entre sus versos la inversión de la iconografía neolítica de la cultura de la diosa:

La gran corteza de la tierra estaba resplandeciente, su superficie verde como gema;
la ancha tierra —su superficie cubierta de metales preciosos y lapislázuli—
estaba adornada de diorita, piedra *nir*, cornalina y antimonio;
la tierra estaba espléndidamente engalanada con plantas y hierbas, era majestuosa su presencia;
la tierra sagrada, la tierra pura, se engalanaba para el sagrado cielo,
cielo, el noble dios, introdujo su sexo en la ancha tierra,
dejó fluir el semen de los héroes, árboles y junco, en su vientre.
El orbe terrestre, la vaca leal, fue fecundado con el buen semen del cielo²¹.

El templo sumerio

Coronado por los cuernos de la luna creciente y del toro, el templo sumerio (figura 4) estaba diseñado para abarcar las tres dimensiones del cielo, la tierra y el inframundo. Durante los primeros siglos de la civilización sumeria los mundos visible e invisible se consideraron una unidad. Pero con el descubrimiento de las distantes pautas celestes la dimensión de la causalidad invisible pareció alejarse cada vez más del mundo de la actividad humana. El zigurat era una manera simbólica de conectar la tierra con el cielo, lo visible con lo invisible. En su cúspide estaba el lugar en el que las dos dimensiones se encontraban, donde se celebraba el matrimonio sagrado que las reunía, liberando así los poderes generativos que renovaban la vida. Seres humanos (en calidad

4. El zigurat (reconstrucción)
de Ur-Nammu (c. 2100 a. C.)



de sacerdotes o sacerdotisas) ascendían a la cúspide y la diosa o el dios descendía hasta ella; los escalones o la rampa en espiral se convertían en una nueva imagen del sendero entre la tierra y el cielo. El templo evolucionó a partir del establo de vacas y el aprisco de ovejas, imágenes del cuerpo de la diosa: eran el santuario de su rebaño sagrado, donde tenían lugar los grandes misterios de la fertilidad. Se desarrolló lentamente hasta convertirse en la torre espiral del zigurat que, como montaña sagrada, seguía siendo símbolo del cuerpo de la diosa. Como en la mitología hindú, el templo simbolizaba la montaña cósmica primordial que existía antes de la creación del cielo y de la tierra²².

En Nippur, como observa Levy,

el templo era llamado la casa de la montaña, pero también el vínculo entre cielo y tierra (Duran ki) [...] Este vínculo, como el pilar del árbol, unía cielo y tierra; el zigurat era concebido por lo tanto como una especie de escala de Jacob cuyas sendas eran externas, una escalera que luego ascendía piso tras piso en espiral; de manera que la forma de aproximarse al estado divino propia del megalítico era elevada hacia el cielo²³.

A lo largo y ancho del mundo neolítico, un montículo o montaña simbolizaba a la diosa. En la Edad del Bronce las tumbas de colmena y el onfalós pertenecen a esta iconografía, al igual que el recinto sagrado, ya consista éste en el complejo de un templo o en una ciudad o jardín amurallado. El núcleo del templo era el santuario en su cúspide, donde se llevaba a cabo el rito del matrimonio sagrado²⁴.

Como la cueva paleolítica y el templo megalítico, el templo sumerio era a la vez útero y tumba. El santuario hueco bajo el templo, el «inframundo», simbolizaba el útero de la diosa, donde misteriosamente tenían lugar los procesos de gestación y regeneración, y donde el dios sacrificado descansaba durante su sueño invernal «en la montaña». Es posible que los dramas míticos que representaban estos misterios, como el «descenso de Inanna», fuesen representados en el recinto del templo por sacerdotisas y sacerdotes, como sucedía en Egipto.

La diosa Inanna

Antes de narrar la historia de Inanna es necesario mencionar a otras dos diosas. La primera de ellas es Nammu, diosa del océano o mar primordial. Su culto pervivió durante milenios: el más grande y sabio de los últimos reyes sumerios, Ur-Nammu (c. 2100 a. C.), asume su nombre, llamándose literalmente «siervo de la diosa Nammu»²⁵. (Parece que el nombre de la diosa madre babilónica, Tiamat, pudo haber sido una designación tardía o alternativa del de la propia Nammu, porque también ella era la imagen de las aguas primordiales, la primera o gran madre, la inmensa profundidad.) Nammu no es sólo importante para la historia de Inanna, sino también para la com-

5. Cabeza de alabastro (c. 3100 a. C. Uruk). El recinto del templo de Inanna era llamado *Eanna*, o «casa del cielo» y fue allí donde se encontró esta magnífica y realista cabeza de alabastro, que puede ser una imagen de la diosa o de una reina que fuese su suma sacerdotisa



prensión de los pasajes bíblicos posteriores que se derivan de su iconografía, así como para una comparación de la mitología sumeria con la hindú.

Los sumerios creían que el mar primordial era la fuente de la que emergió toda la creación. Es posible que Nammu, cuyo ideograma o jeroglífico era el mar, fuese originariamente representada como diosa serpiente, al estilo de la diosa primitiva con cabeza de serpiente de Ur (figura 6).

Nammu puede compararse con la imagen hindú de Ananta, «la interminable», la gran serpiente del abismo cósmico, sobre cuyos anillos «descansaba» el dios Visnú entre avatar y avatar. La imagen de la diosa como gran serpiente reaparece en el budismo mahayana, donde la diosa serpiente Mucalinda sirve de trono a Buda y despliega sus siete capuchas para ofrecerle un baldaquino protector cuando se enfrenta a las fuerzas destructivas del universo en la noche de su despertar (figura 7). Es al mismo tiempo serpiente y árbol. Esta bella imagen de la relación entre la diosa madre como *zoé* y su hijo como *bíos* puede facilitarnos un enfoque de la imagen sumeria de Nammu como la gran diosa serpiente del abismo, y de su hijo, Enki (figura 8).

En el mito sumerio de la creación, Nammu, como aguas cósmicas, dio a luz a la montaña cósmica An Ki, cielo y tierra. Estos dos, su hijo y su hija, que eran todavía uno, dieron a luz a un hijo, Enlil, el aire, que separó a sus padres y se llevó a su madre,



6. Diosa con cabeza de serpiente y su hijo en brazos (c. 4000-3000 a. C. Ur)

7. Buda sentado sobre los anillos de la gran diosa serpiente Mucalinda y protegido por el capuchón de sus cabezas (período Srivijaya, c. siglo XIII d. C. Tailandia)

Ki, la tierra, para convertirla en su esposa. En este nuevo mito de la creación An y Ki, cielo y tierra, tenían que separarse antes de que los dioses, las plantas, los animales y los seres humanos pudieran ser creados. De la unión de tierra (Ki) y aire —o hálito— (Enlil) surgieron todos los demás dioses. La historia de Enlil como «palabra» de su padre, palabra que constituía su poder, parece ser una modificación de la mitología más antigua en la que la diosa es la madre de todo ser viviente y su hijo se convierte en su consorte. El énfasis se traslada de la capacidad de dar vida de la gran madre hacia la iniciativa de su hijo, que la rapta para hacerla su esposa. La acción de «apresar» o «raptar» no es característica de la cultura de la diosa. Resulta interesante que este mito de madre, padre e hijo sea una de las primeras formulaciones del concepto de la trinidad; la otra, todavía más antigua, es la imagen de la triple diosa lunar, con sus facetas de hija o doncella, de madre y de anciana. En ambas mitologías los tres elementos emergen de la fuente primigenia, el Uno, lo que revela la presencia constante del mito lunar subyacente a ambas imágenes²⁶.

En Mesopotamia, escribe el profesor Frankfort, «la fuente de la vida es femenina»; porque «la vida surge de una diosa» y «el universo es, más que engendrado, concebido»²⁷. Cuando el autor del libro apócrifo de Ben Sira (Eclesiástico) dijo acerca de la sabiduría que «sus pensamientos son más grandes que el mar, y sus consejos más profun-

8. El dios Enki, hijo de Nammu (sello cilíndrico, c. 1800 a. C.)



dos que el abismo» (24, 29), no podía saber que esta imagen procedía originalmente de Nammu, la diosa madre primordial del abismo acuático, cuyo ideograma era el mar. Sin embargo, el eco de la diosa sumeria reverbera a través de los versículos bíblicos que describen la naturaleza y los atributos de la sabiduría. Parece que a la Biblia le faltase un estrato entero de mitología que, de recuperarse, indicaría la procedencia original de sus libros sapienciales. La iconografía del arquetipo femenino está ahí, pero no hay una auténtica imagen de la propia diosa. Sólo quedan fragmentos de lo que antaño fue una cosmología definitiva derivada de la diosa madre y de la unión cósmica entre dios y diosa. Hemos de mirar hacia la mitología india, el gnosticismo y la cábala para dar con la imagen de la diosa desaparecida, y con la noción de la unidad primordial entre diosa y dios que antaño existió en la Edad del Bronce en Sumer y en Egipto, pero que no es intrínseca a la mitología de la cultura judeocristiana.

Kramer escribe acerca de Nammu que sus «amplios poderes como diosa del mar fueron cedidos a la divinidad masculina Enki, que fue entonces designado hijo de Nammu por los teólogos»²⁸. Lo más probable es que Enki (Ea, en acadio) fuera tiempo atrás su consorte, como también pudo haber sido hijo y consorte de Ki, la diosa de la tierra, puesto que su nombre significa «señor tierra». Era la personificación de la sabiduría, y al parecer heredó esta atribución por ser hijo de Nammu. Posteriormente

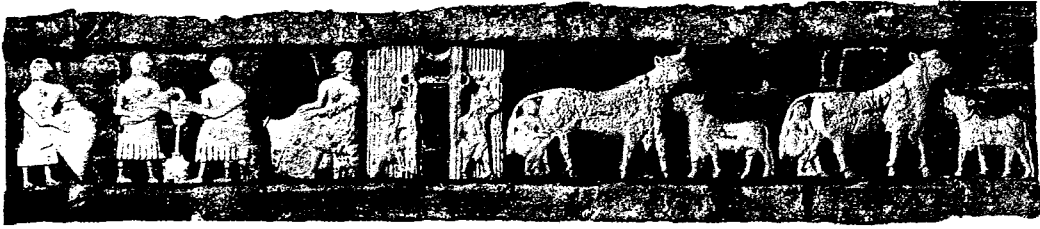


9. Cuenco de esteatita labrado que muestra a la diosa de las serpientes y a la diosa de la regeneración (c. 2700-2500 a. C. Kafaje, Irak)

Enki se convirtió en uno de los tres dioses principales de Sumer, el elemento «organizador» dinámico de la civilización sumeria.

Un cuenco labrado de gran interés (figura 9) hallado en Kafaje, al noreste de Bagdad, y ahora en el Museo Británico, exhibe toda la iconografía relacionada con la diosa neolítica. Lo curioso es que, aunque las figuras de la diosa son de carácter sumerio, el toro de lomo jorobado no era oriundo de Mesopotamia. Las imágenes muestran, de izquierda a derecha, una diosa que sujeta arroyos de agua en cada mano, con una estrella y una luna creciente a su izquierda y un toro de lomo jorobado a cada lado. Al fondo encontramos lo que parecen ser espigas de maíz o trigo y formas vegetales nutridas por las aguas que fluyen por las manos de la diosa. Algo más allá, la misma diosa, con una falda similar, adornada con un dibujo en forma de red, sujeta una serpiente en cada mano; a sus pies descansan dos leonas o leopardos con la cola levantada. Se repite el motivo de la estrella. También hay una escena en la que un león y un buitre atacan a un toro. Cada una de estas imágenes se encuadra dentro del imaginario de la diosa neolítica y la mitología de la regeneración. Se han encontrado copias de este cuenco, utilizado tal vez con una finalidad ritual, al norte de Sumer, en Mari; al sur, en ciertos emplazamientos del golfo Pérsico; y en lugares tan lejanos hacia el este como el valle del Indo²⁹, lo que indica hasta qué punto se había extendido el mito de esta diosa, ya que, con sus animales, evoca al instante la imagen de la gran diosa de Çatal Hüyük, sentada entre leopardos, y la diosa cretense que sujeta una serpiente en cada mano. Esta diosa se sitúa cronológicamente más o menos entre ambas y puede estar relacionada con el culto de una diosa sumeria, posiblemente Ki Ninhursag.

Ki (hija de Nammu), o Ninhursag, como fue conocida posteriormente, era la diosa de la vida y la fertilidad, y es extremadamente importante a la hora de rastrear la transmisión de la iconografía de la diosa desde el Neolítico hasta la Edad del Bronce. En la zona septentrional acadia era llamada Aruru. Sus títulos sugieren que en origen



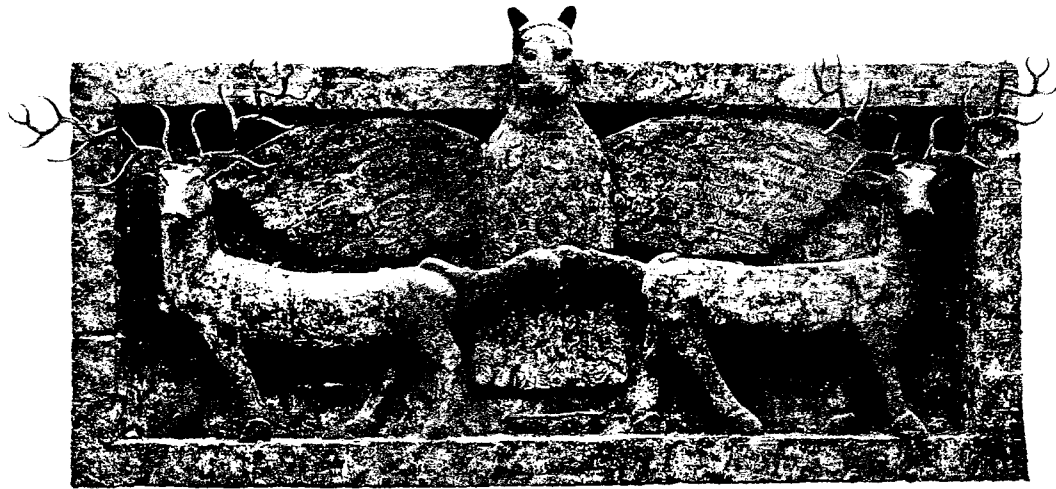
10. Friso del templo de El Obeid, que muestra los sacerdotes y el ganado sagrado de la diosa Inanna junto a la puerta de su templo (c. 3000 a. C.)

fue la gran madre de un pueblo agrícola diestro en la artesanía y que, al igual que Nammu, había sido adorada como creadora antes que los dioses An, Enlil y Enki. Era llamada:

constructora de lo que tiene aliento
carpintera de la humanidad
carpintera del corazón
forjadora del cobre de los dioses
forjadora del cobre de la tierra
señora alfarera³⁰.

El más antiguo de los templos dedicados a Ninhursag que se conoce, construido en un montículo del asentamiento de El Obeid, cerca de Ur, data del 3000 a. C.; pero, como sucede con todos los templos sumerios, fue construido sobre el emplazamiento de muchos otros templos más antiguos y derribados. Dos leones de bronce custodiaban su entrada. Dos frisos decoraban sus muros, uno con palomas de piedra caliza blanca sobre fondo negro, otro con una procesión de vacas, con sacerdotes que las ordeñan y vierten la leche en jarros de piedra (figura 10). En el gran dintel de la puerta de entrada del mismo templo se ve un águila con cabeza de león entre dos ciervos (figura 11), una escena de epifanía de la diosa que la revela como descendiente de la diosa de los animales y de la diosa pájaro neolíticas.

Ki-Ninhursag era una de las principales divinidades sumerias, la «madre de todo ser viviente»: madre de los dioses y de la humanidad; madre del propio planeta, de la tierra y del suelo rocoso, y de todas las plantas y cultivos que de él brotaban³¹. Pero también era la madre de los animales salvajes y de las manadas y los rebaños, de la vaca, de la oveja y de la cabra. Como regía los nacimientos en todos estos múltiples órdenes de



11. Dintel del templo de El Obeid, que muestra un ave con cabeza de león y unos ciervos (c. 3000 a. C.)

la creación, su ideograma era una U invertida o herradura (similar a la letra griega omega, W), que simbolizaba el lugar de nacimiento, el útero, el aprisco o el establo desde el cual venía al mundo la nueva vida. Era la fuerza generativa que daba forma a la vida en el útero, el poder dinámico que liberaba al feto durante el parto y la comadrona divina de dioses, reyes, mortales y animales, «la que abre el vientre». Se ha sugerido que el lugar donde las mujeres se recostaban para dar a luz estaba asociado con el templo, que incluía en su recinto apriscos, establos y graneros. Todas las cosechas y la vida animal pertenecían ante todo a la diosa como gran madre y, por lo tanto, a su templo, y desde allí las sacerdotisas y sacerdotes las distribuían a su pueblo y a sus animales. Resulta interesante que el término sumerio para aprisco, vulva, útero, costado y regazo sea el mismo³². La leche del rebaño sagrado de Ninhursag, guardada en el recinto del templo y en sus campos, alimentaba a las gentes de la aldea. Posteriormente, esta misma leche fue dada a los reyes, que se convertían en «hijos» de la diosa cuando asumían la soberanía de una ciudad³³. Al igual que en Egipto, la diosa era representada como la gran vaca³⁴ que ofrecía su leche a todo el pueblo.

La vida del cereal, de la vid y de los frutales, concebida en la imagen del dios muerto y resucitado, emergía simbólicamente del útero de Ninhursag para volver a entrar en el mismo. El útero de la diosa también era el mundo subterráneo o morada de los muertos. En su papel de gran madre de la vida y la muerte, su título era Nintinugga, «la que da vida a los muertos».

Los inusuales sellos cilíndricos mostrados en la figura 12, de los cuales sólo existen



12. Diosa madre con su hijo (sellos cilíndricos, c. 2300-2000 a. C.)

cinco (ver también la figura 2) pueden estar representado a Ki-Ninhursag en su papel de gran madre de todo ser viviente, pero como la iconografía de Ninhursag era compartida por Inanna, también puede estar representándola a ella —o a otra diosa— con su hijo que, como rey, ha de personificar la vida de la vegetación. La luna creciente puede verse claramente en uno de los sellos y árbol de la vida en otro.

Inanna como gran madre

A menudo se habla de Inanna como de una diosa joven, pero también asume o comparte muchos aspectos del papel de Ki-Ninhursag como gran madre; es la encarnación viviente de un mito en mayor medida que lo fue la diosa anterior y su mitología incluye el cielo además de la tierra. Su título «reina de cielo y tierra» revela los rasgos de la gran madre neolítica, cuyo ser era vida y muerte, y en este papel se refleja en las grandes diosas de la Edad del Bronce, Isis y Cibele, con las que comparte su carácter lunar. Porque Inanna es, por encima de todo, una diosa lunar que da la vida como luna creciente para luego arrebatlarla como luna menguante. Aunque se encarna

también en las estrellas matutina y vespertina y en Sirio, todos los mitos que giran alrededor de ella se entrelazan con este motivo lunar. Las dimensiones luminosa y oscura de su poder, el tocado con cuernos y el bastón de serpientes, su hijo-amante muerto y resucitado, que desciende anualmente al inframundo y vuelve a ascender de él sugieren, todos ellos, una mitología lunar.

Como poseedora de los *me*, las tablas de la ley sumerias, encarna el principio de la justicia, derivado de la idea del dualismo de la fuerza lunar que puede equilibrar la acción de dar la vida con la de quitarla. Encarna el aspecto cíclico del tiempo, tanto en calidad de diosa de la vida y de la muerte como en su faceta de diosa de la fertilidad. Su mitología gira alrededor de la conexión trazada entre las fases luminosas y oscuras de la luna y la alternancia rítmica de la fertilidad y esterilidad de la tierra. Es alternativamente virgen creadora y madre o esposa doliente, alternativamente la que trae la vida y la que trae la muerte. Como virgen, lleva dentro de sí la totalidad de la vida, la totalidad del ciclo lunar. El carácter triple de la diosa como madre, esposa y hermana del joven dios refleja la trinidad de las fases lunares luminosas. La cuarta fase, oscura, está personificada en la mitología sumeria por la hermana de Inanna, Ereshkigal, reina del inframundo. En la mitología hebrea, Lilith hereda el papel del aspecto oscuro de la capacidad de la vida para retirar las formas que ha creado; en Grecia es Hécate, reina de la noche.

La virginidad ha sido siempre una imagen asociada a la gran madre en su aspecto de diosa lunar. La diosa virgen es la vida misma y la vida, al igual que los ciclos de la luna, nace de sí misma sin necesidad de unión con algo externo. La virginidad de la diosa no tenía nada que ver con la «pureza» sexual en el sentido que se le ha dado en nuestra cultura. La diosa es virgen porque lleva dentro de sí su propio poder de fertilización; la vida fluye desde el «mar» de su útero hasta manifestarse en un flujo interminable. La virginidad debe entenderse como un símbolo que describe una dimensión metafísica –*zóé*– donde los dos aspectos de la diosa, el falo fertilizador masculino y el útero femenino de la gestación, se unen en un abrazo perpetuo, fuente de vida. La vida que nació de ella y que ella volvió a acoger en su seno es su hijo –*bíos*– por siempre. Un poema sugiere que la diosa es el aspecto interno o el rostro oculto de los dioses masculinos que dan forma a su existencia invisible:

madre que engendra soy yo, dentro del Espíritu moro y nadie me ve.

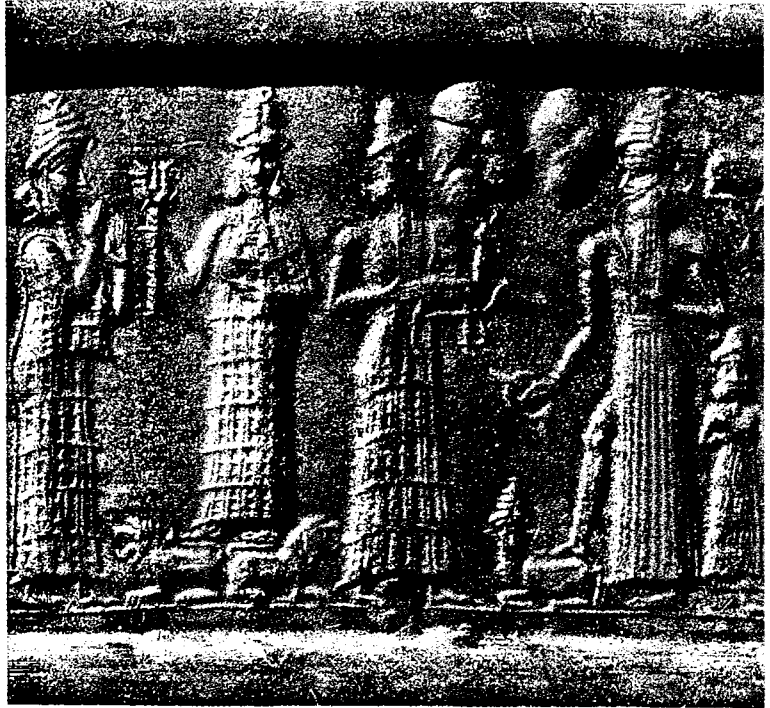
En la palabra de An moro y nadie me ve.

En la palabra de Enlil moro y nadie me ve.

En la palabra del templo sagrado moro y nadie me ve³⁵.

A la cabeza de los majestuosos símbolos del poder de Inanna como gran madre aparecen el caduceo y el hacha de doble filo, que, al igual que en Creta, simbolizaba el poder de otorgar y de arrebatarse la vida³⁶. Como esposa y madre doliente, Inanna, co-

13. Inanna sobre dos leones y con el caduceo de serpientes entrelazadas en su mano derecha (sello cilíndrico, c. 1850-1700 a. C.)



mo faceta oscura de la gran madre lunar, llora por su hijo-amante la vida que está a punto de menguar. Como gran madre, Inanna es el resplandor de la luna luminosa, la que trae el rocío; pero también es el apagarse y desvanecerse de dicho resplandor en la luna oscurecida. Las imágenes de la paloma, pájaro blanco lunar, y la golondrina la representan en el papel de dadora de vida y fertilidad; el escorpión y la víbora en la acción de arrebatarla. Encarna sentimientos tanto amables como llenos de odio, tanto el amor como la cólera. Siempre cambiante, es a la vez siempre la misma; sucesivamente «radiante, tonante, destructiva, desafiante, dispensadora de juicios, bondadosa, generosa, pacífica, sanadora, erótica, decidida, dotada de discernimiento, sabia, trascendente, llena de amor, fértil, gozosa y eternamente joven»³⁷. Todos ellos son maneras de ser que se «veían» en la luna. Inanna es la implacable ley de la vida, que la humanidad experimenta como sino. Hombres y mujeres le rezaban buscando compasión, como algunos rezan hoy a María:

A ti lloro, oh, señora de los dioses,
señora de las señoras, diosa sin par,
Istar que modelas las vidas de toda la humanidad,
tú, majestuosa reina del mundo, soberana del cielo,

y señora gobernante de la hueste del cielo:
ilustre es tu nombre... oh, divina luz,
esplandeciente en excelso esplendor sobre la tierra;
heroica hija de la luna, oh, escucha...³⁸

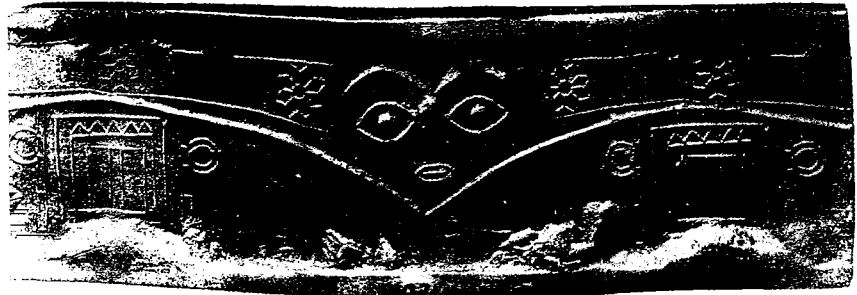
En el gran poema de su descenso al inframundo, Inanna como luna es el principio vital que busca su propio sacrificio y renace de su propia oscuridad. En el mito acadio posterior, Istar desciende al inframundo para despertar a su hijo-amante, Tamuz, y lo trae de vuelta como nuevo ciclo vital. Cuando Istar está en el inframundo, la fuerza que impulsa la fertilidad desaparece: «El toro no monta a la vaca, el burro no se inclina sobre la burra..., el hombre duerme en su cuarto, la mujer duerme sola»³⁹. Inanna, en la persona de su hijo-amante, es de nuevo el principio vital que muere como cereal y se regenera como semilla que encierra la promesa del alimento para hombres y animales.

Sus templos estaban adornados con grandes cuernos en forma de luna creciente, imagen de la capacidad de la luna para fertilizar la tierra y, como la vaca, para nutrir a su prole. Como gran madre, era la vaca que alimentaba a sus hijos con leche tan blanca como la luna; y con esta leche amamantaba a los reyes de la tierra, que eran sus hijos «especiales». En una tierra donde los rayos abrasadores del sol ocasionaban la muerte de la vegetación, los frescos rayos lunares proporcionaban el refrescante y —así lo creían los sumerios— fertilizante rocío. Istar era llamada «llena de rocío». La leche, el agua, el semen, la lluvia y el rocío estaban relacionados con la faceta de la luna como fuente de vida. Existía una tradición sumeria, neolítica en su iconografía, que veía el cielo como la diosa y las nubes cargadas de lluvia como sus pechos, semejantes a las ubres de una vaca. Como la diosa neolítica del cielo, Inanna como reina del cielo era la diosa de la lluvia que hacía crecer el grano:

Piso sobre los cielos y cae la lluvia;
piso sobre la tierra y brotan la hierba y las plantas⁴⁰.

Mientras que la diosa Ki-Ninhursag parece declinar de manera gradual, Inanna parece crecer en importancia —su culto perduró 4.000 años— tal vez porque constituye más claramente la encarnación viva de un mito que las otras diosas, y porque su mitología incluye el cielo además de la tierra. Pero es importante recordar su papel como reina de la tierra porque es éste el aspecto de la diosa que se ha perdido en la tradición judeocristiana. Bajo el nombre de reina de la tierra, Inanna es diosa de la fertilidad; la madre lunar que da a luz al dios solar de la vegetación, la novia que se casa con él y la doliente esposa que lo llora. Como pastora sagrada, Inanna es la guardiana —al igual que Ki-Ninhursag— de los animales domesticados, incluyendo la oveja y la vaca; y de los animales salvajes, en especial el ciervo y el león. Los leones que tiran del carro de

14. Sello que muestra el rostro de Inanna, su flor o imagen estelar en forma de roseta de ocho puntas, y los postes de las puertas de su templo (c. 3000 a. C. Tell Agrab)



Inanna y el león que aparece junto a ella, debajo del trono o bajo su pie⁴¹ son prueba de que es diosa de los animales e indican que desciende de la diosa neolítica, al igual que Ki-Ninhursag.

La entrada al establo o aprisco de Inanna era la entrada al útero del que procedía todo ser vivo; la diosa regía este lugar como pastora de ovejas y vacas. La entrada estaba marcada por una puerta especial, simbólicamente la vulva de la diosa. En épocas más antiguas había dos gavillas de juncos de extremos curvados a la puerta del establo de la diosa Ki-Ninhursag. Posteriormente se convirtieron en una de las imágenes principales que marcan la presencia de Inanna. Se erguían a cada lado de la entrada del templo, o aparecían con los rebaños y manadas de la diosa, o en su barca de juncos en forma de luna creciente. Como se vio en el capítulo 3, en Sumer significaron lo mismo que el nudo sagrado en Creta. En ocasiones, la gavilla de juncos se estilizó hasta transformarse en una sola vara con espirales, que finalmente se convertiría en el árbol sagrado que se plantaba en el recinto del templo de la diosa⁴². Ésta es una de las imágenes más antiguas del árbol de la vida. Una cuerda, a la que se le daba forma de curva, conectaba entre sí las gavillas de juncos; este elemento, que comenzó siendo una parte natural del establo, se estilizó hasta convertirse en luna creciente. La luna creciente fue originalmente una imagen de la propia diosa, y lo sigue siendo, pero también acabó por asociarse a su consorte, el toro celestial, cuyos cuernos en forma de luna creciente adornan tanto el tocado del dios como el de la diosa.

Como reina de la tierra, Inanna era la diosa del cereal y la vid, de la palmera datilera, del cedro, del sicómoro, del olivo y del manzano; todos ellos eran epifanías de la diosa⁴³. Uno de estos árboles siempre se plantaba en su templo como símbolo de su capacidad para dar la vida. Sus principales imágenes animales eran el león y la vaca; la paloma y la golondrina, que de nuevo la relacionan con la diosa pájaro neolítica, constituyen sus imágenes como ave. La víbora y el escorpión, cuyo mordisco o picadura traen la muerte, al igual que la serpiente y el dragón, revelan su conexión con la faceta de la diosa neolítica ligada al inframundo; pero también con Nammu, la diosa ser-

piente del abismo. Como diosa de la fertilidad, «la verde», «la de la espesura floreciente»⁴⁴, Inanna era la pastora, «reina de establo y aprisco», que vigilaba el aprisco de ovejas y el establo de vacas –su «útero»– y el rebaño sagrado de su templo⁴⁵.

El intrincado sistema de canalización de aguas quedó bajo su protección porque todos los cultivos y animales dependían de ellas. Todo lo que crecía en los campos o era recogido de los frutales y la vid estaba dentro de su jurisdicción. En sus altares se cocía un tipo especial de pan, que luego se convertía en pasteles llamados «los pasteles horneados de la diosa Inanna»⁴⁶. Los pasteles eran símbolo de ella misma, ofreciéndose bajo la forma de los frutos de su cuerpo para alimentar a sus hijos. El trigo o la cebada y el pan que se fabricaba con la harina molida, el vino, la cerveza, los dátiles y todos los frutos eran la sustancia misma de la diosa y su cosecha se acompañaba con rituales que, como ocurría cuando se horneaban los pasteles sagrados, celebraban estas imágenes de alimento y transformación mediante la asimilación del «cuerpo» de la diosa. Como los juncos que crecían junto al agua también eran parte de su fertilidad, y como se usaban para fabricar el estilo empleado por los escribas sumerios para escribir en sus tablillas de arcilla, Inanna a veces deja en un segundo plano a la diosa Nidaba, patrona del arte de la escritura, de la literatura y de la interpretación de los sueños.

Uno de los recipientes rituales de piedra más antiguos, el jarrón de Uruk del templo de Inanna en dicha ciudad (figura 15), muestra a Inanna de pie ante la puerta de su templo, marcada por las dos columnas de juncos estilizadas⁴⁷, esperando recibir los animales con cuernos destinados al sacrificio, los manojos de dátiles y las gavillas de cereal que son su propia sustancia: las ofrendas, como escribe Gertrude Levy, de «sí misma para sí misma»⁴⁸. El friso arranca en la parte inferior; es el arroyo de agua sin la cual no puede haber vida. Luego se convierte en campo exuberante de trigo y cebada y luego en rebaños de ovejas. Después viene una procesión de hombres que transportan los frutos de la tierra, que van a guardarse en grandes jarras dentro del templo. Su líder se acerca a la suma sacerdotisa de Inanna, de pie ante las columnas de juncos, y le ofrece un recipiente con parte de la cosecha. Detrás de él –y desgraciadamente destruida– aparece la figura de un hombre, tal vez el rey o un sumo sacerdote, cuyo magnífico cinturón con borlas sujeta un asistente.

La iconografía de Inanna como gran madre sugiere que en la Edad del Bronce la naturaleza todavía no se había separado del espíritu. La vida de la tierra y todo lo que ésta producía era sagrada. Planta y animal, sexualidad y fertilidad, eran epifanías de la existencia de la diosa, los medios mediante los cuales se «manifestaba», como sugiere la figura 15. Cualquier cosa que existiera era la vida de la diosa manifestada como vida de planta, animal y ser humano. Una sola vida divina se encarnaba en la vida de todos y cada uno, una sola madre era la fuente de todo. El león bajo el pie de Inanna, el dragón –mitad león mitad pájaro, fundiendo en una sola imagen la vida del cielo y la de la tierra–, el árbol de la vida que crecía en su templo, todos ellos expresaban esta visión intuitiva, a la que posiblemente se dio expresión metafísica en las enseñanzas de

15. (a) El Jarro de Uruk y
(b) detalle en el que se ve
un hombre que ofrece un
jarro de productos de cosecha
a la suma sacerdotisa (c. 3000
a. C.)



los templos, de las que sólo se conservan fragmentos; éstas sugieren la existencia de una cosmología que pudo haber sido tan intrincada como profunda. Con la diferenciación del concepto original de la unidad de la vida en una multitud de diosas y dioses individuales, y finalmente con la imagen del único dios trascendente que se desarrolló con el judaísmo y el cristianismo, se perdió esta concepción de la unidad de la vida.

Inanna como hieródula

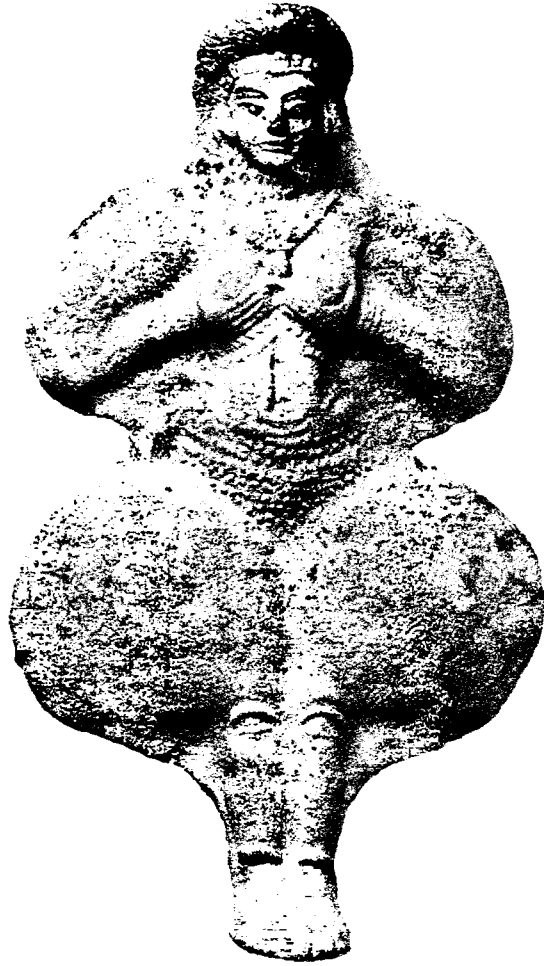
Inanna e Istar eran las diosas del amor sexual y la fertilidad y uno de sus títulos era «hieródula del cielo». Hieródula es un término de origen griego que significa «tarea sagrada», «sirviente de lo sagrado». El término «ramera» o «prostituta», usado frecuentemente para describir a las sacerdotisas de Inanna e Istar, ya no expresa el carácter sacro original de su servicio a la diosa, aunque el significado original de la palabra «prostituta» fuera «sustituir a alguien». Las sacerdotisas que prestaban servicio en los templos de Inanna e Istar, mediante sus uniones sexuales con los hombres que acudían a celebrar un ritual sagrado, se erigían en hilos conductores de la vida creadora de la diosa.

La imagen del papel de Inanna e Istar como hieródula del cielo se remonta a la idea neolítica de que el modo de ser característico de la gran madre era la procreación. Ambas diosas son llamadas vírgenes, pero dicha virginidad no aludía a una condición física, sino a la continuidad del estado de capacidad creativa de la diosa, propiciado por la unión de sí misma consigo misma, y a que la fertilidad en todos los aspectos de la creación era su epifanía. En esta época las ideas metafísicas tomaban cuerpo en el acto sexual llevado a cabo de forma ritual dentro del propio recinto del templo, porque la fertilidad de la vida humana, animal y vegetal dependía del cumplimiento de este ritual en un lugar sagrado donde hombres y mujeres participaban mágicamente en la generación de vida de la diosa.

Es difícil para nuestra fragmentada consciencia comprender este acto de participación. El acto sexual y el parto eran dos canales a través de los cuales la energía divina de la diosa se derramaba en la vida. Istar proclamaba: «Yo convierto al macho en hembra. Yo soy la que engalana al macho para la hembra; yo soy la que engalana a la hembra para el macho»⁴⁹. A través de la sexualidad se traía la vida al mundo; era un acto sagrado. También era sagrada porque el éxtasis que la acompañaba era la experiencia más cercana al estado de goce asociado a la existencia divina de los dioses y las diosas⁵⁰. Por esta razón, el acto sexual en las primeras civilizaciones era un ritual de participación, un acto mágico de fertilidad. Era expresión de lo divino porque, al entregarse completamente al instinto sexual despertado por la diosa, hombres y mujeres se ofrecían como vehículos de su fuerza generativa. Las sacerdotisas de Inanna e Istar, mediante su unión con los hombres que acudían al templo, les proporcionaban una experiencia extática que era, por así decirlo, la «vida» de la diosa. El sacrificio de la virginidad de una joven a la diosa llevaba la sexualidad al reino de lo sagrado tanto para la mujer como para el hombre que perseguía la unión sexual con la diosa a través de su sacerdotisa, porque la sexualidad de ambos no era «suya», sino que procedía de la diosa⁵¹. Como explica Woolley, «la devota ponía al servicio de la divinidad su virginidad, la cual, como demuestran abundantes artículos de las leyes, no era menos preciosa para la mujer sumeria que para otras»⁵². Los hombres castrados, que también servían a la diosa como sacerdotes, le ofrecían su sexualidad como sacrificio para suscitar nueva vida, una práctica que sería transmitida a los sacerdotes de Cibeles y a los de las diosas cananeas. Este sacrificio queda reflejado en el voto de celibato de los sacerdotes de la Iglesia católica romana.

Una de las funciones de la suma sacerdotisa, conocida como Entu, era asumir el papel de la diosa en la unión ritual del matrimonio sagrado, en las que el rey representaba el papel de su consorte, personificando al hijo-amante de la diosa. Es posible que las uniones llevadas a cabo en el templo fueran el origen de la creencia de que la ascendencia de los hijos de ellas nacidos era mitad divina y mitad humana, como era el caso de Gilgamesh. Sargón I era el hijo de una suma sacerdotisa y un padre desconocido, al que él mismo llama «jardinero». «Jardinero» era un epíteto de los reyes que asu-

16. Istar como diosa de la fertilidad
(c. 2000 a. C.)



mían el papel del hijo-amante en el rito del matrimonio sagrado. La historia de Sargón sugiere que los reyes sumerios eran literalmente los hijos, consortes y padres de las sumas sacerdotisas, que personificaban a la diosa y presidían su templo⁵³.

El papel de una suma sacerdotisa queda ilustrado por una notable serie de poemas escritos a mediados del tercer milenio a. C. por una mujer que fue sacerdotisa, princesa y poetisa. Su nombre era Enheduanna, hija del primer rey Sargón de Acad (c. 2350 a. C.). Su himno a Inanna, llamado Exaltación de Inanna⁵⁴ constituye el ejemplo más antiguo que se conoce de la poesía de una mujer que también fue suma sacerdotisa, y es interesante que dedicase su gran ciclo de poemas a Inanna y no a los dioses An o Nanna. La influencia de Enheduanna se hace patente en el hecho de que, mucho después de su muerte, sus himnos se copiaron y cantaron en los templos de Inanna e Istar. Su estilo literario es tan característico que es posible que salgan a la luz en el futuro

otros poemas de su producción. Su poema, en conjunto, resalta de forma novedosa la función degenerada de la diosa en la guerra humana, antes que retratar a la diosa en su función original de dadora de vida; revela además cómo los dioses An y Enlil habían intensificado su dominio sobre el panteón sumerio en detrimento de la diosa.

Inanna como reina del cielo

Los sumerios y los babilónicos estaban fascinados por las estrellas, tal vez de la misma manera en que hoy en día reaccionamos ante la exploración del espacio. Por la noche, desde los terrados de sus casas, sin duda contemplaban las grandes constelaciones que giraban a su alrededor, puesto que acabaron identificando las estrellas más brillantes y dieron al cinturón del zodiaco nombres e imágenes que han pervivido hasta la actualidad. Tanto Inanna como Istar eran adoradas como reinas del cielo. Sus imágenes principales eran la luna y Venus, la estrella matutina y vespertina, que pudo constituir el origen de la estrella de ocho puntas y del rosetón estilizado de ocho pétalos como símbolos de su presencia. El ocho era el número sagrado de la estrella matutina y vespertina, a la que se referían como «estrella radiante», «la gran luz» en un poema sumerio⁵⁵. Ocho era el número de años que tardaba el planeta en volver al punto del zodiaco cuando su brillo era más intenso⁵⁶; también es el número del año sagrado—celebrado no sólo en Sumer sino también en Egipto, Creta y Grecia— en el que la luna llena coincidía exactamente con el día más largo o el más corto, conciliándose así el tiempo lunar con el solar⁵⁷. En sellos de épocas posteriores Istar aparece a menudo rodeada de una circunferencia de estrellas, puesto que personificaba el zodiaco. De hecho, el zodiaco era conocido como «cinturón de Istar»⁵⁸. Sirio, la estrella que tuvo ma-



17. Sellos cilíndricos que muestran a Inanna-Istar como reina del cielo

yor significado en las civilizaciones de la Edad del Bronce, tanto en Creta y en Egipto como en Sumer, también estaba asociada específicamente a Inanna e Istar, al igual que ciertas constelaciones, como Virgo y Escorpio⁵⁹.

La historia de cómo Inanna se acabó convirtiendo en una diosa lunar procede del segundo enlace de Enlil con una diosa llamada Ninlil, nombre que significa «señora aire». Tras ser violada por Enlil, dio a luz a Nanna, el dios de la luna, que a su vez se casó con Ningal, diosa de la luna. Tuvieron dos hijos, Inanna, cuyo nombre significa reina luna o señora luna, y Utu, el dios del sol. Así, en esta genealogía, que parece ser una racionalización a posteriori de su existencia, Inanna es la tataranieta de Nammu y la bisnieta de Ki-Ninhursag. En esta mitología, Inanna toma un carácter más individual y es la primera diosa o dios que conocemos que sufre como si fuera humana y que puede, por lo tanto, expresar el drama misterioso de la condición humana. Un himno se dirige a ella como diosa de la luna y lucero del alba:

Hizo que la noche surgiera como la luz de luna,
hizo que la mañana surgiera como la brillante luz del día,
cuando en el dormitorio había tocado a su fin el dulce sueño,
cuando todas las tierras y el pueblo de cabellos negros se habían reunido
—el que había dormido en los tejados, el que había dormido en los muros—,
y pronunciando oraciones a ella se aproximaron, le trajeron sus palabras,
entonces ella estudió sus palabras, conoció al malhechor,
contra el malhechor imparte cruel juicio, destruye al malvado,
mira con ojos amables al recto, le da su bendición.

Mi señora observa, dulcemente maravillada, desde el corazón de los cielos,
desfilan ante la sagrada Inanna,
la señora que llega hasta los cielos, Inanna, es excelsa,
a la doncella, Inanna, la quiero adorar cual se le debe⁶⁰.

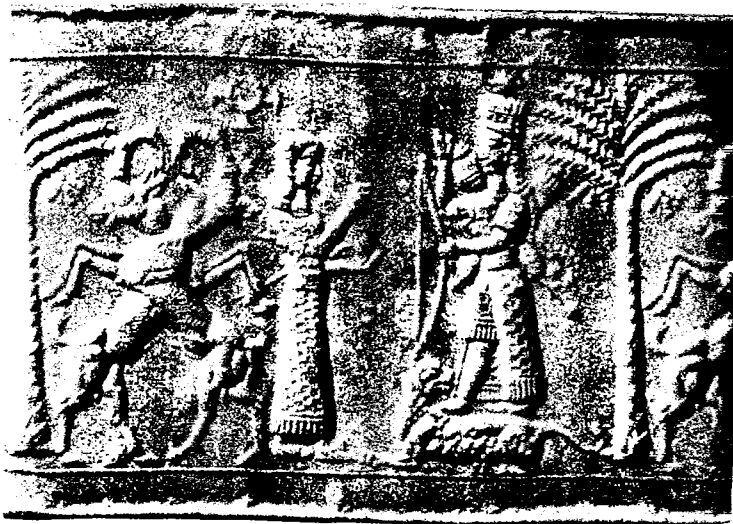
Inanna como diosa de la tormenta

En los primeros tiempos de Sumer, al igual que en la vieja Europa, no existía una imagen distinta e individualizada de una diosa «terrible» de muerte y destrucción. La vida y la muerte se entretrejan como las hebras de una cuerda, dos aspectos de un todo. Inanna se identificaba con las fuerzas impredecibles, caóticas y destructivas de la naturaleza, al igual que con las fuerzas nutricias y dadoras de vida. Era ella quien dirigía el rugido tonante de la tormenta y la furiosa agua de las inundaciones que podía borrar años de trabajo en unos pocos meses, llevándose por delante vidas humanas, viviendas y cultivos como simples masas de barro. Los sumerios temían enormemente la



18. Inanna, con la corona astada, luna creciente y lucero del alba, montada sobre su dragón de la tormenta

19. Inanna-Istar, coronada por una estrella y con el arco en la mano, imagen de Sirio, junto al árbol de la vida (sello cilíndrico neosirio, c. 700 a. C.)



capacidad que tenían las tormentas de ocasionar inundaciones devastadoras en la tierra al causar la subida repentina del nivel de los ríos. Inanna, como diosa del cielo en su aspecto oscuro, era representada como tormenta con truenos, cuyo temible rugido surgía del pájaro del trueno, con cabeza de león, Imdugud. Imdugud aparece en sellos cilíndricos junto con Inanna y su imagen labrada en piedra figura entre dos grandes cierros en el dintel del templo de la diosa Ki-Ninhursag de El Obeid, cerca de Ur. De todos modos, Imdugud también está asociado a Ninurta, dios del trueno y la tormenta, que era hijo de Enlil, dios del aire, y con Ishkur, hermano de Inanna. Parece probable que esta asignación del ave a los dioses derive del influjo semítico o indoeuro-

peo posterior, más que del imaginario neolítico, más antiguo⁶¹. Los sellos cilíndricos que llevan la imagen de una diosa que sostiene el rayo en la mano, de pie sobre un dragón, pueden estar representando a Inanna, puesto que en los himnos a menudo se hace referencia a ella como «el dragón». El veneno que fluye de la boca del dragón puede ser la fuerza destructiva de la tormenta o la inundación⁶². El dragón y las aguas torrenciales de la inundación también aparecen en la poesía como metáforas de la fuerza devastadora de la guerra porque, a partir del tercer milenio a. C., Inanna e Istar se convirtieron en diosas de la guerra.

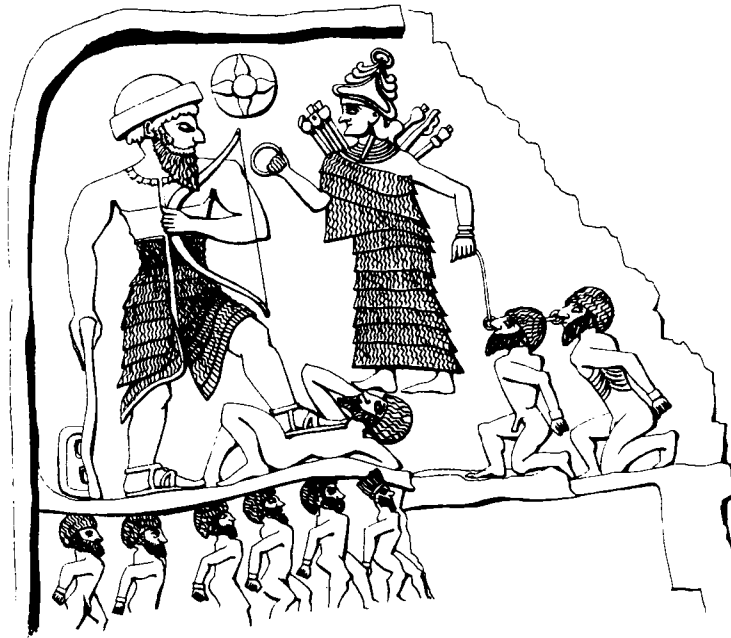
En el sello de la figura 18 Inanna cabalga sobre el lomo de su dragón alado. El dragón vomita el torrente de la inundación o de la tormenta o, posiblemente, los desastres de la guerra. La diosa está coronada y vestida con su túnica de flecos habitual y señala hacia la luna creciente y la estrella. Un león sigue al dragón.

Muchos siglos después de borrarse todo recuerdo de Sumer, en la literatura gnóstica de los primeros siglos de la cristiandad figura un poema llamado «El trueno, mente perfecta» (ver capítulo 15, pp. 713-715). La antigua imagen de la diosa sumeria y babilónica, cuyo poder arquetípico se expresaba en el rugido del trueno, aparece aquí integrada en la iconografía de la diosa como personificación de la sabiduría, iconografía que se había ido desarrollando durante los milenios transcurridos. ¿Cómo pudo preservarse la antigua imagen intacta durante un período de tiempo tan inmenso?

Inanna-Istar se identificaba también con Sirio, la «estrella del arco». En el hermoso sello asirio de la figura 19 la diosa sujeta el arco que simbolizaba su epifanía como Sirio. En las puntas de las flechas y la aljaba que sostiene encontramos estrellas; una de ellas descansa sobre su corona. Bajo sus pies aparece un león. La salida de Sirio en conjunción con la del sol durante el mes de julio anunciaba la ardiente sequía y el calor mortífero de los meses de verano, cuando todo lo visible se agostaba y moría y las gentes de Sumer eran golpeadas por la doble flecha del hambre y la enfermedad. Como Sirio, Inanna era la fuerza que mediante la sequía, la enfermedad, la guerra y la muerte destruía la tierra y a sus hijos. Pero su capacidad de traer la muerte queda equilibrada por la palmera, el árbol de la vida. Ésta era la época en que su «hijo», la vegetación de la tierra, era sacrificado y descendía al inframundo a esperar el momento de la regeneración.

Inanna como diosa de la guerra

Como se sugirió en el capítulo 4, tal vez porque a finales del tercer milenio a. C. los estragos de la guerra y de las nuevas actitudes hacia la muerte comienzan a fragmentar la imagen original de la diosa, la que fue diosa de la vida y la muerte asume la máscara de la diosa de la guerra. La antigua relación entre muerte y regeneración se desvanece o se asocia al creciente poder del rey que triunfa sobre sus enemigos. Uno



20. Inanna-Istar, como diosa de la guerra, con Anubanini, rey de los lullubios (escultura de roca, c. 2300 a. C. Zohab, en la región de los montes Zagros de Irán)

de los aspectos más significativos del Sumer de la Edad del Bronce es que su desarrollo estuvo unido al desarrollo de la práctica de la guerra. Las pequeñas aldeas se convirtieron en pueblos y los pueblos en grandes ciudades de elevada población. El territorio correspondiente a una ciudad comenzó a entrar en contacto con el de otra y de este modo estalló la rivalidad entre ciudades. La sociedad sumeria comenzó a sufrir de forma cada vez más frecuente los trastornos de las guerras entre reyes obsesionados con el afán de fama y renombre, o empeñados en establecer el dominio del sur sobre el norte o viceversa; parece que fue este proceso el que dio origen a la imagen de la diosa de la guerra. Invasores de fuera de Sumer, que asolaban los valles fluviales desde el norte y el este, contribuyeron a incrementar esta experiencia terrorífica de sus habitantes, que no conocían paz duradera y en cualquier momento podían ser asesinados, perder a sus cónyuges o a sus padres o ser convertidos en esclavos.

Así, las colosales murallas de Uruk que Gilgamesh levantó en el tercer milenio a. C. dan testimonio de la necesidad de una defensa contra el enemigo, procedente tanto del interior como del exterior de Sumer. Tenían 13 km de largo, casi 6 m de altura y 4,5 m de espesor, así como unas 900 torretas situadas cada 12 m. Sólo tenían dos puertas, una al norte y otra al sur. La guerra era ensalzada con entusiasmo creciente como modo de vida propio de reyes y héroes. La diosa era invocada como «patrona» de la guerra, y este papel se transmitió a las diosas de culturas posteriores: las de Asiria, Canaán y Grecia, e incluso a la María cristiana.

La imagen de Inanna como diosa de la guerra es con casi total seguridad la fuente

21. Istar como diosa de la guerra, de pie sobre su león (relieve asirio, c. 800 a. C. Tell Asmar)



de este versículo del Cantar de los Cantares: «¿Quién es esta que asoma como el alba, hermosa como la luna, refulgente como el sol, imponente como ejército en formación?» (Ct 6, 10). Uno de los nombres de Inanna era Labattu, que significa «leona»⁶³. En la figura 21, Istar, como diosa de la guerra, cabalga sobre un león. Resulta interesante compararla con la diosa india Durga, que también cabalga sobre un león, revelándose los paralelismos iconográficos existentes entre ambas; sin embargo, en India, Durga derrota a un ser mitológico, el búfalo Titán, no a los enemigos mundanos de los reyes. En el papel de Inanna como temible diosa de la guerra, la imagen arcaica del león —junto con el dragón y el rugiente tronar de la tormenta— recibe un nuevo contexto como portadora de la destrucción y el terror: «Como un león rugiste en cielo y tierra»⁶⁴; «Como imponente león aniquilaste con tu veneno al hostil y al rebelde»⁶⁵.

La representación de Inanna-Istar como la diosa que trae muerte y destrucción del mismo modo que la inundación ilustra la profundidad del cambio que se ha producido en la concepción de la diosa. Un texto babilónico tardío dice: «En la batalla vuelo como una golondrina, apilo cabezas como simples cañas segadas»⁶⁶. Aquella que encarnaba las fuerzas de la naturaleza se ha convertido ahora en la incitadora de la acción humana mortífera que destruye su creación. Yahvé en el antiguo Testamento hereda su manto teñido de sangre, puesto que para entonces ya ningún grupo tribal que quisiera consolidarse en los tiempos turbulentos de la Edad del Hierro podía arreglárselas sin un dios de la guerra. A partir de entonces los reyes invocan el poder de la diosa para que les ayude a vencer a sus enemigos, un sutil matiz que revela una reducción en el

carácter numinoso de la figura de la gran diosa; carácter numinoso del que, de forma ominosa, se apropia el rey con ímpetu proporcionalmente mayor. Istar realmente se ha convertido en diosa de la muerte cuando se dirige a Asaradón, rey de Asiria: «Soy Istar de Arbela. Desollaré a tus enemigos y te los entregaré»⁶⁷.

Inanna y las leyes

Al igual que en Egipto y posteriormente en Grecia, se creía que la justicia y la correcta organización de la sociedad sumeria derivaban de la diosa que, como diosa lunar, gran madre, «ordenaba» todas las formas de vida. En el relato que presentamos más abajo, Inanna trae a la ciudad los *me*, o leyes de civilización. Los *me* parecen haber tenido el mismo carácter y perdurabilidad que las posteriores tablas de la ley hebreas, pero su naturaleza lo acerca más a los arquetipos que a los preceptos morales. Los *me*

se describen en los documentos literarios como «buenos», «puros», «sagrados», «grandes», «nobles», «precisos», «innumerables», «eternos», «imponentes», «intrincados», «intocables»; podían ser «presentados», «dados», «tomados», «sostenidos», «alzados», «reunidos», «vestidos» (como una prenda), «ceñidos al costado», «dirigidos», «perfeccionados»; las divinidades podían sentarse sobre ellos, apoyar en ellos sus pies, cabalgar sobre ellos; podían incluso ser metidos en una barca y llevados de una ciudad a otra⁶⁸.

Con la sabiduría que derivaba de la posesión de los *me*, Inanna encarna el principio de la justicia. Consuela a la viuda y castiga al malhechor, como hace la diosa Nanshe en la ciudad de Lagash. La compasión es una de las virtudes a las que se apela en los himnos a Inanna e Istar: «Tus acciones son justas y sagradas; tú miras a los pecadores con compasión y cada mañana conduces al descarriado al buen camino»⁶⁹. Los infelices, los desposeídos, los oprimidos, todos ellos apelan a la diosa. De nuevo, debido a los *me* y a la antigua identificación de la diosa con la sabiduría serpentina del inframundo, la diosa es la que otorga la sabiduría y el don de la profecía. En épocas babilónicas posteriores Istar, en su templo de Arbela, se ocupaba de la profecía y de la interpretación de los sueños: «Para formular presagios me alzo, me alzo en perfección»⁷⁰.

En la historia en la que Enki entrega los *me* a Inanna se hace evidente la inversión sacerdotal operada sobre las imágenes más antiguas, aunque también puede tratarse de la dramatización de una nueva alianza política entre las ciudades de Uruk y Eridu. Inanna viaja a la ciudad de Enki, Eridu, celebra con él un banquete y se le ofrecen los *me*. Una vez que se los entrega, Enki se arrepiente de su decisión e intenta recuperarlos sin éxito. Inanna aparece como hija de Enki, pero la manera en que se resiste a los intentos de Enki de recuperar los *me* sugiere que está decidida a conservar lo que por

derecho puede pertenecerle en calidad de diosa lunar. Seis veces envía Enki a su emisario, con monstruos espantosos, para que traiga de vuelta a Eridu los *me*, y seis veces Inanna, con la ayuda de su compañero Ninshubur, consigue escapar a bordo de su «barco del cielo» con su carga preciosa. Indignada, clama:

Mi padre ha cambiado la palabra que me dio,
ha violado su voto, roto su promesa⁷¹.

Pero Inanna llega a su ciudad, Uruk. Cuando los *me* son descargados en el muelle blanco de la ciudad de Inanna, se descubre que hay más *me* que los que Enki le había dado, entre ellos el arte de las mujeres, los instrumentos musicales, así como «la perfecta ejecución de los *me*», como si ella los hubiese inventado por derecho propio. Enki acepta su derrota.

Otros poemas narran la misma rivalidad entre diosas y dioses, reflejando tal vez la existente entre las ciudades que presidían. En algún momento a lo largo del tercer milenio a. C., Inanna parece haber perdido temporalmente su posición como gran madre. Hay un poema en el que Enki, ahora una de las tres deidades masculinas principales, se gloria de ser el dios responsable de la fertilidad de la tierra: supremo entre los dioses (los *annunaki* o fuerzas del cielo y de la tierra) a los que atribuye distintas funciones y prerrogativas. Inanna, quizás a través de la voz de su suma sacerdotisa, se queja de haber sido pasada por alto, de haber perdido sus «prerrogativas». Enki es ahora su «padre»:

Inanna a su padre Enki,
entra en la casa y llorando humildemente pronuncia una queja:
«Los *annunaki*, los grandes dioses; su destino
Enlil puso firmemente en tu mano;
a mí, la mujer, ¿por qué me trataste de manera diferente?
Yo, la sagrada Inanna, ¿dónde están mis prerrogativas?»⁷².

Enki intenta calmarla diciéndole que sus poderes no son en absoluto insignificantes, pero la sensación es que Inanna no se consuela y que Enki ha repartido entre muchos otros dioses y diosas los poderes que antaño le pertenecieron a ella.

Sin embargo, en un mito posterior llamado «Elevación de Inanna», parece que se le han devuelto los poderes que antaño le pertenecieron en su condición de gran madre. An, Enlil y Enki, la trinidad sumeria de dioses masculinos, le conceden sus poderes respectivos y se convierte en diosa de los cielos, el aire y las aguas. Se convierte en reina del universo. Pero esto no puede ocultar el hecho de que la inversión de sus poderes se ha completado: en lugar de ser suyos por naturaleza, puesto que ella es la vida en sí misma, recibe los poderes como un obsequio de su padre, An, dios del cielo:

Mi padre me dio el cielo, me dio la tierra;
 yo, la reina del Cielo soy yo.
 ¿Hay dios alguno que pueda competir conmigo?
 Enlil me dio el cielo, me dio la tierra;
 ¡yo, la reina del cielo soy yo!
 Me ha dado la soberanía,
 me ha dado el oficio de reina,
 me ha dado la batalla, me ha dado el combate,
 me ha dado la inundación, me ha dado la tempestad,
 ha puesto el cielo como corona sobre mi cabeza,
 ha atado la tierra a mi pie como sandalia,
 ha ceñido la sagrada vestimenta de los *me* en torno a mi cuerpo,
 ha puesto el cetro sagrado en mi mano⁷³.

La diosa y su hijo-amante

El mito de la Edad del Bronce de la diosa y su hijo y consorte, medio divino, medio humano, toma vida en la poesía sumeria porque, por vez primera, podemos escuchar las palabras y visualizar las imágenes que cuentan la historia de la muerte y la resurrección del dios y la búsqueda del mismo llevada a cabo por la diosa en el inframundo. El nombre del consorte de Inanna e Istar era Dumuzi en la zona meridional de Sumer y Tamuz en la septentrional, de lengua acadia. Ambos nombres significan «hijo fiel»⁷⁴. Ambos dioses poseían, al igual que sus madres, el título de «el/la verde» (urikittu), imagen que reaparece milenios más tarde en los rostros que miran desde el follaje labrado en piedra de las catedrales góticas y en las leyendas del grial de Gawain y Parsifal, que liberan las aguas, devolviendo así a las tierras yermas el verdor de la vida. La diosa era la viña (Geshtinanna) o su rizoma y su hijo era el fruto de la viña, el racimo de uvas⁷⁵. La diosa era la palmera —el árbol de la vida— y su hijo, Dumuzi, era el hijo de la señora de los racimos de dátiles. Era llamado Amaushumgalanna, «la única gran fuente de los racimos de dátiles» y se le representaba con un gran brote de dátiles⁷⁶. El joven hijo-amante de la diosa no sólo estaba asociado a la vegetación en general, sino también a cultivos específicos de las distintas partes de Sumer: por ejemplo, el árbol frutal del norte y la palmera datilera del sur; la vid que daba fruto en otoño y el cereal que maduraba a finales de la primavera. También era señor del aprisco y del establo y su vida se identificaba con la fecundidad de las reses, las ovejas y las cabras. A veces aparece en la persona de Enki como hijo y tal vez consorte de Nammu, la gran madre serpiente, y bajo este aspecto es la vida fecundadora de las aguas. Como tal, se le representa a veces con una serpiente enroscada alrededor de sus extremidades inferiores o surgiendo de cada hombro. El caduceo, con sus serpientes entrelazadas, era un

22. Detalle del cáliz de Lagash que muestra la imagen del dios Ningizzida (c. 2025 a. C.)



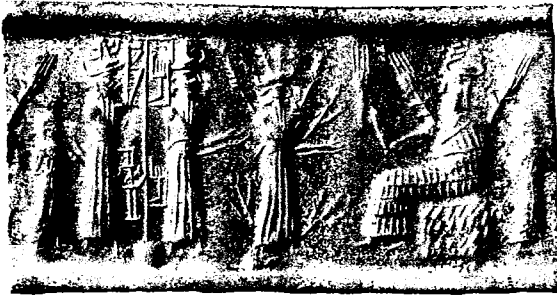
símbolo compartido por madre e hijo, al igual que el hacha de doble filo. Dumuzi-Tamuz era representado a veces como un dios pez, el «auténtico hijo de las profundidades», la fuente de la sabiduría.

En el espléndido cáliz del rey sumerio Gudea de Lagash (figura 22), dos dragones alados mantienen entreabierto un par de puertas, revelando un caduceo de serpientes unidas, encarnación del dios Ningizzida, uno de los nombres dados al consorte de la diosa madre, al cual está dedicado el cáliz: «señor del árbol de la verdad». Un himno de Eridu expresa el sentido de la relación hijo-amante con su madre-esposa y habla de un gran árbol cuyas raíces se extendían hasta las profundidades:

Su sede era el punto central de la tierra; su follaje era el lecho de la madre primigenia. Al corazón de su casa sagrada que extiende su sombra como bosque al que no ha penetrado ningún hombre; ahí (está el hogar de) la madre poderosa que cruza el cielo; en su centro estaba Tamuz⁷⁷.

En la rica cosmología de Eridu, la más antigua de las ciudades sumerias y la más próxima al golfo Pérsico, las profundidades constituían el jeroglífico de la diosa madre y de las aguas primordiales del espacio. Eridu fue el origen de todas las imágenes posteriores de la sabiduría encarnada en la propia diosa, así como de los hijos de la misma, como Enki, Tamuz o el Oannes babilónico, que surgieron de estas grandes aguas.

El regreso del dios acarreaba la renovación de la vida y de la fertilidad de la tierra. Los sellos cilíndricos de las figuras 23 y 24 muestran a la diosa con su consorte, el dios del grano. Ambas escenas representan al dios en el proceso de convertirse en la nueva



378

23. La diosa y su consorte, el dios del cereal (sello cilíndrico, c. 2300 a. C.)
 24. La diosa recibe al dios del grano (sello cilíndrico, c. 2300-2000 a. C.)

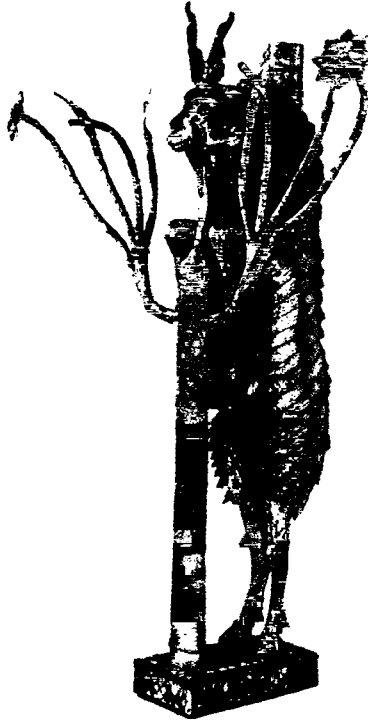
vida de la tierra: mientras la diosa permanece sentada en su trono, sujetando ramas en la mano, brotan de él tallos de cereal.

Con independencia de a quién representen realmente estas imágenes, hoy en día se las identifica con las figuras de Dumuzi y de Tamuz. La mitología que narra su historia les da principalmente el apelativo de pastores, que también era el título de los reyes de Sumer en su función de siervos de los dioses y custodios de la tierra y de sus frutos. Dumuzi y Tamuz tenían muchos títulos: «señor de vida», «señor de la red» y «señor de la inundación». Como «señor de la red» vestían la falda ritual con dibujos en forma de red (figura 25). Eran el «guardián del aprisco» y el «pastor del pueblo», títulos que originariamente procedían de su relación con la diosa madre como «pastora sagrada». Cuando eran sacrificados, su figura era la del cordero. Sería posible especular acerca de cómo algunos de estos títulos llegaron hasta Jesús en tanto que buen pastor y cordero sacrificado. Hasta el milagro de los panes y los peces contiene rasgos de la antigua mitología, porque el «señor de vida» traía la abundancia y la prosperidad.



25. Dumuzi como el Pastor (sello cilíndrico, c. 3200-3000 a. C.). Dumuzi aparece entre dos ovejas. Las columnas de juncos estilizadas de Inanna –sus *asherim*– enmarcan la escena y el rosal crece de un enorme jarro de piedra

26. El Carnero en el matorral
(c. 2500 a. C. Tumbas reales
de Ur)



La espléndida imagen del carnero dorado y azul que apoya las patas delanteras sobre un árbol de la vida de oro (figura 26) fue hallada en las tumbas reales de Ur, y representa al consorte de la diosa atrapado en el rosal, que era el símbolo de la propia diosa⁷⁸. La cabra, habitualmente el animal sagrado de Enki, el carnero y el toro también podían representar la figura del hijo-amante.

La imagen del toro era de la máxima importancia en la mitología sumeria, como en todas las culturas del Mediterráneo y del antiguo Próximo Oriente. A Dumuzi y a Tamuz, en sus papeles de hermano, consorte o hijo de Inanna e Istar, se les llama repetidamente «toro del cielo». Enlil, que también pudo ser en origen el hijo-amante de Ki, su madre, «pone su pie sobre la tierra como un gran toro»⁷⁹. Un poema ilustra la misteriosa relación trina entre madre e hijo; Inanna es la madre, esposa y hermana del dios, imágenes que derivan originalmente de las fases de la luna:

En el cielo hay luz, en la tierra hay luz,
en el seno de su madre en su infancia le dio reposo.
En (su) infancia, la madre, madre compasiva, compasión habló.
En (su) seno su hermana, hermana compasiva, compasión habló.
En (su) seno su esposa Ininni (Inanna) le dio reposo⁸⁰.

Los poemas que tratan del cortejo de Inanna y Dumuzi se cuentan entre los más hermosos de la literatura sumeria. Están llenos de humor y ternura y sus imágenes animan la historia, que resulta tan vívida hoy en día como debió de serlo entonces. En el amor de Inanna por Dumuzi y en el que él sentía por ella, los poetas parecen expresar el mutuo amor entre hombres y mujeres, exaltado en el mito de la diosa y su consorte hasta convertirse en una relación cósmica. En uno de los poemas acerca del cortejo Inanna abre a Dumuzi la puerta de su casa:

Como rayo de luna vino ella ante él,
saliendo de la casa;
él la miró, se regocijó en ella,
la tomó en sus brazos y la besó⁸¹.

Inanna le dijo:

Lo que yo te diga
que el cantor en canto lo teja.
Lo que yo te diga
que fluya de oreja a boca,
que pase de viejos a jóvenes⁸².

El matrimonio sagrado

Es posible que el sello cilíndrico de la figura 27 represente la unión de la diosa con su consorte en el ritual del matrimonio sagrado. Bajo el lecho nupcial aparece un escorpión, animal sagrado de Inanna, que simbolizaba su poder de destruir y de conceder la vida; alude, por lo tanto, al sacrificio de su consorte, el dios de la vegetación. El matrimonio sagrado simbolizaba la unión de la luna y el sol, del cielo y la tierra. Se celebraba en primavera, tras el regreso del dios del inframundo, y tenía lugar en la cámara nupcial situada en la cúspide del templo o zigurat, donde la suma sacerdotisa o la reina asumía el papel de la diosa. El sumo sacerdote o el rey de la ciudad representaba el papel del dios de la vegetación recién resucitado, Dumuzi-Tamuz; en las épocas más antiguas, sumo sacerdote y rey eran una sola persona, que posiblemente sustituyó al rey sacrificado de épocas anteriores. Un poema revela la enorme importancia que esta ceremonia tenía para el pueblo, y el cuidado con el que los rituales sumerios se sincronizaban con las fases de la luna, como sigue sucediendo hoy en día con la Pascua:

El pueblo de Sumer se reúne en el palacio,
la casa que guía la tierra.



27. El matrimonio sagrado (sello cilíndrico que muestra una pareja en una cama, con un escorpión bajo la misma, período Dinástico Antiguo, c. 2800 a. C.)

El rey construye un trono para la reina del palacio.
Se sienta junto a ella en el trono.

Para cuidar de la vida de todas las tierras,
el primer día exacto del mes se estudia atentamente,
y el día de la desaparición de la luna,
el día en que duerme la luna,
los *me* se ejecutan a la perfección,
para que el día de año nuevo, el día de los ritos,
pueda determinarse adecuadamente
y disponerse un lugar en el que duerma Inanna⁸³.

La leche, el agua, el semen, el rocío y la miel eran todos, en esa época, imágenes del poder de nutrición y fertilización de la luna. El rito del matrimonio sagrado se celebraba en la ceremonia de año nuevo para consagrar al rey de la ciudad como «novio» e «hijo» de la diosa, quizás incluso para divinizarlo. Al mismo tiempo, era el ritual más importante para la renovación de la fertilidad de la tierra, un ritual de unión de la diosa y el dios que, como rey, personificaba la «vida» de la tierra. Durante todo el ritual es la diosa o su sacerdotisa quien toma la iniciativa. El rey acude a su templo llevando las ofrendas apropiadas con la esperanza de que se muestre favorable. Espera a que ella lo abrace. Este poema celebra el matrimonio (c. 2250 a. C.) entre Inanna y el rey divinizado Isin-Dagan, su «consorte»:

Abraza a su amado esposo.
La sagrada Inanna lo abraza.
El trono en el gran santuario se vuelve glorioso
como luz del día.
El rey, como el dios sol,
riqueza, dicha y abundancia ante él prosperan.
Un banquete de cosas buenas disponen ante él,
el pueblo de cabeza oscura prospera ante él.
(...)
El rey recibe adecuada provisión de comida y bebida.
La madre divina, terrible dragón del cielo, recibe adecuada
provisión de comida y bebida.
El templo resplandece, el rey se alegra.
Día tras día el pueblo está con abundancia satisfecho,
la madre divina, terrible dragón del cielo, se alegra⁸⁴.

La imagen del sello de la figura 28 podría ser una de las representaciones más antiguas y menos frecuentes del matrimonio sagrado que ha sobrevivido al paso del tiempo y los estragos del clima sumerio. La serpiente se alza sobre sus anillos junto a la figura de la diosa, sentada frente a su consorte, el dios, con el árbol de la vida entre ambos. La iconografía de esta escena anticipa la escena del jardín del Edén, a la que un significado tan distinto se daría en el Génesis. Muchos poemas que celebran el ritual del matrimonio sagrado nos han llegado intactos; recitados en los patios de los templos literalmente durante miles de años, infundidas de un sentimiento de participación y regocijo mágicos, son estos poemas los que evocan la escena. En palabras que anticipan las del Cantar de los cantares, Dumuzi dice:

Hermana mía, quisiera ir contigo a mi jardín.
Inanna, quisiera ir contigo a mi jardín.
Quisiera ir contigo a mi pomar.
Quisiera ir contigo a mi manzano.
Allí la dulce semilla cubierta de miel quisiera plantar.

E Inanna dice:

Me llevó a su jardín.
Mi hermano, Dumuzi, me llevó a su jardín.
Paseé con él entre los árboles erguidos.
En pie con él estuve entre los árboles caídos,
junto a un manzano me arrodillé como es debido.

28. Diosa y dios sentados
junto al árbol de la vida,
con una serpiente (sello
cilíndrico, c. 2500 a. C.)



Ante mi hermano que cantando venía,
que ante mí se alzó de entre las hojas de los chopos,
que a mí vino en el calor del mediodía,
ante mi señor Dumuzi
hice manar plantas de mi vientre.
Puse plantas ante él,
hice manar plantas ante él,
puse grano ante él,
hice manar grano ante él.
Hice manar grano de mi vientre⁸⁵.

Las imágenes de la fertilidad empapan otros poemas:

En el regazo del rey se alzaba el cedro creciente.
Plantas crecían altas a su lado.
Grano crecía alto a su lado.
Jardines florecían exuberantes.
(...)
¡Oh, señora, tu pecho es tu campo!
Inanna, tu pecho es tu campo.
De tu campo ancho plantas manan.
De tu campo ancho grano mana.
El agua brota desde las alturas para tu siervo.
El pan brota desde las alturas para tu siervo.
Viértelo para mí, Inanna.
Beberé todo lo que ofrezcas⁸⁶.

E Inanna dijo:

Novio, caro a mi corazón,
grata es tu belleza, dulce como la miel,
león, caro a mi corazón,
grata es tu belleza, dulce como la miel.

Me has cautivado; déjame, temblorosa, estar de pie ante ti.
Novio, deseo que me lleves a la alcoba,
me has cautivado; déjame, temblorosa, estar de pie ante ti.
León, deseo que me lleves a la alcoba.
Novio, déjame acariciarte,
mi preciosa caricia es más sabrosa que la miel,
en la alcoba, llena de miel,
gocemos de tu grata belleza,
león, déjame acariciarte,
mi preciosa caricia es más sabrosa que la miel¹⁸⁷.

Estas bellas palabras, que siguen reverberando mucho después de la desaparición de Sumer, nos hablan con la voz de la suma sacerdotisa del templo de Inanna. Es posible que nuestra «luna de miel» —el mes de miel— derive de esta ceremonia. Han sobrevivido algunas placas de arcilla de la época en las que se representa a un hombre y una mujer abrazados (figura 29) y acariciándose, y que albergan a ojos de una pareja casada la imagen del matrimonio sagrado del templo. Otro poema celebra el retorno de la fertilidad a la tierra. Inanna canta:

Él ha brotado; ha florecido;
es lechuga plantada junto al agua.
Es aquel a quien mi vientre más quiere.

Mi jardín bien provisto en la llanura,
mi cebada que crece alta en su surco,
mi manzano que da fruto hasta la copa
es lechuga plantada junto al agua.

Mi hombre miel, mi hombre miel me endulza siempre.
Mi señor, el hombre miel de los dioses,
es aquel a quien mi vientre más quiere.
Su mano es miel, su pie es miel.
Me endulza siempre.

29. Lecho nupcial con
pareja abrazada (placa de
arcilla, c. 2000 a. C. Elam)



El que acaricia, ardiente e impetuoso, mi ombligo,
el que acaricia mis suaves muslos,
es aquel a quien mi vientre más quiere,
es lechuga plantada junto al agua⁸⁶.

Otro poema, igualmente rico en imágenes sexuales, muestra la estrecha conexión entre sacerdote, rey y pastor y la simbología del toro:

Me bañé para el toro salvaje,
me bañé para el pastor Dumuzi,
perfumé mis costados con ungüento,

recubrí mi boca de ámbar de dulce olor,
pinté mis ojos con kohl.

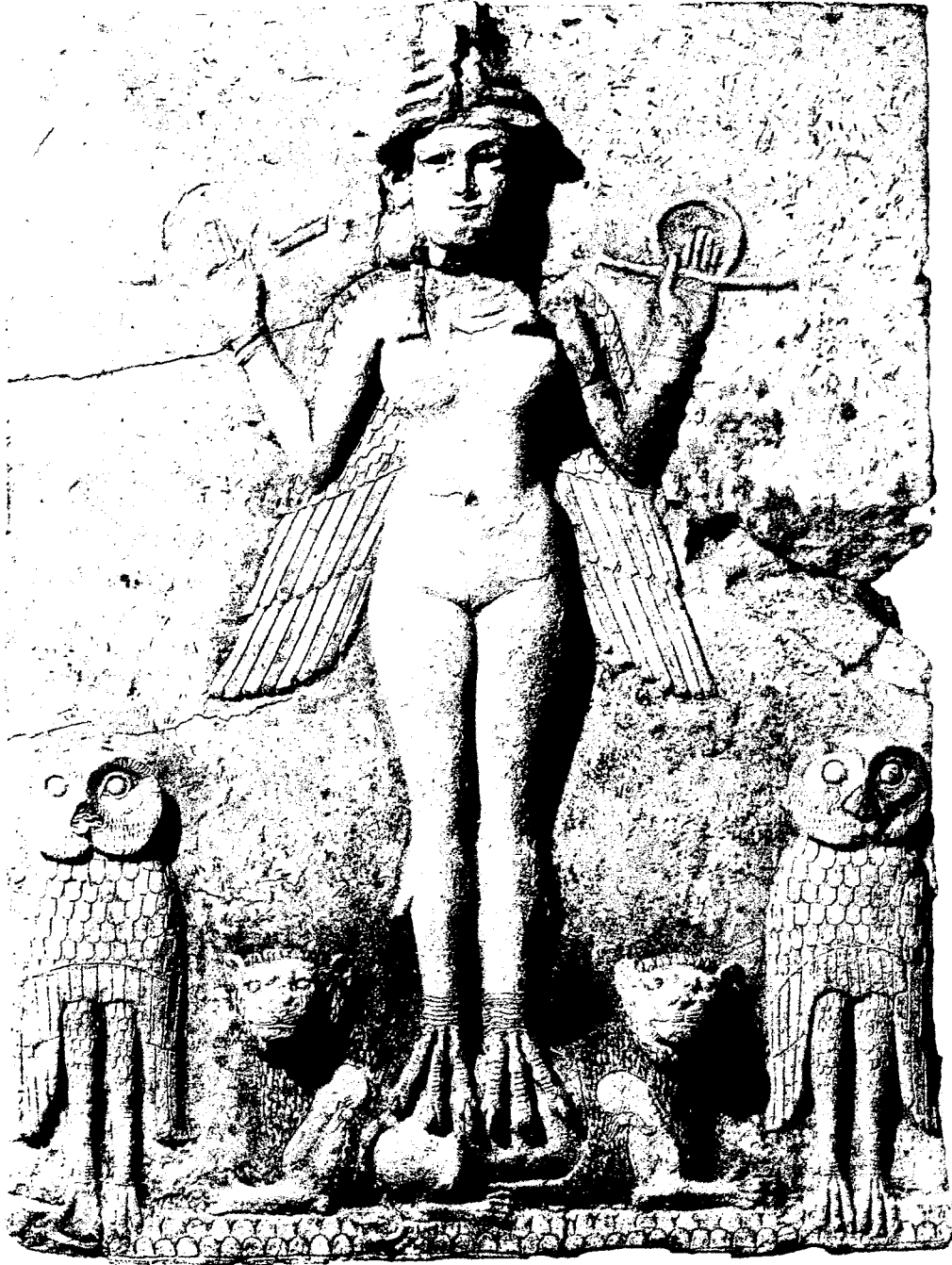
Él moldeó mis costados con sus hermosas manos,
el pastor Dumuzi llenó mi seno de crema y miel,
acarició mi vello púbico,
regó mi vientre.

Puso sus manos en mi sagrada vulva,
suavizó mi barca negra con crema,
aceleró mi barca estrecha con leche,
me acarició en la cama.

Ahora yo acariciaré a mi sumo sacerdote en la cama,
acariciaré al pastor fiel Dumuzi,
acariciaré sus costados, el rango de los pastores de la tierra,
decretaré para él un dulce destino⁸⁹.

El descenso de Inanna

Con esta historia de Inanna e Istar llegamos finalmente a lo que, aparte del *Poema de Gilgamesh*, constituyó el más grande e influyente de los mitos de la Edad del Bronce: el poema conocido como «Descenso de Inanna». Esta antiquísima dramatización ritual de un mito lunar es al menos 2.000, si no 3.000, años anterior al mito cristiano de la crucifixión, el descenso al infierno y la resurrección de Jesús. En ella, Inanna desciende de al oscuro reino de su hermana Ereshkigal, despojándose, pieza por pieza, de las galas propias de su posición en cada una de las siete puertas del inframundo. Ereshkigal fija en Inanna el «ojo de la muerte» y durante tres días cuelga de un gancho como un despojo. Su fiel compañera Ninshubur —nombre que significa «reina del este»—, a la que advirtió que debía ir por ayuda si ella no regresaba, apela al dios Enlil, luego a Nanna, el dios lunar, y finalmente a Enki. Enki, dios de la sabiduría, responde y envía a dos criaturas a que supliquen a Ereshkigal que libere a Inanna. Se encuentran a Ereshkigal mientras está dando a luz. Inanna es devuelta a la vida y asciende, como la luna tras sus tres días de «muerte», para ocupar de nuevo su sitio como reina del cielo. Pero se le obliga a elegir a alguien que sea sacrificado en su lugar y, negándose a permitir que Ninshubur o sus hijos sean sacrificados, escoge a su esposo, Dumuzi. Este gran drama lunar narra la historia del oscurecimiento de la luna y la aparición del nuevo cuarto creciente tras los tres días de oscuridad, y es probable que fuese ya muy antiguo cuando se puso por escrito por vez primera cerca del 1750 a. C.; es posible además que se alterase su primera versión.



30. El relieve de Burney, placa de terracota de Inanna-Istar, con leones, búhos y la vara y la cuerda de medir (c. 2300-2000 a. C., 49,5 cm de altura y 37 cm de ancho)

Es probable que la imagen de terracota de la figura 30 sea la de Inanna en su papel de diosa del cielo, la tierra y el inframundo, reina de las grandes alturas y de las grandes profundidades. Tal vez sea la imagen más importante de sus imágenes que ha sobrevivido desde la época sumeria. Su autenticidad no parece ponerse en duda y ha sido fechada por Frankfort, que comenta su exquisito modelado, en el último tercio del tercer milenio a. C.⁹⁰

La diosa está esculpida de frente al adorador que se le acerque, al igual que los leones y los búhos que montan guardia a su derecha e izquierda. Lleva una corona de cuatro gradas astadas y su cabello enmarca su cara y está recogido en un moño. Lleva un collar alrededor del cuello. Tiene alas, que indican su relación con el cielo y la dimensión celestial y que están pintadas alternativamente en negro y rojo, como las de los búhos a derecha e izquierda. Su cuerpo presenta restos de pintura ocre roja en toda su superficie. Sus pies con garras descansan sobre leones, y los leones a su vez descansan sobre la montaña sagrada, que identifica el diseño de escamas que bordea la parte inferior de la escultura.

La palabra sumeria para búho es *ninna* y el nombre Nin-ninna que recibe la diosa bajo su forma de búho significaba «divina señora búho»⁹¹. En los textos antiguos la palabra acadia *kilili* también se refiere a Nin-ninna; Inanna e Istar compartían este apelativo. (Quizás *kilili* sea la forma original de la que deriva Lilith, a quien mucho más tarde, en época bíblica, se le llama «búho» y «lechuza». Parece como si la Lilith de la mitología hebrea fuese una imagen distorsionada de la diosa sumeroacadia, puesto que en las historias narradas acerca de ella siempre se resaltan sus poderes mortíferos.) A lo largo de la civilización neolítica, el búho es una imagen de la diosa del mundo más allá de la muerte. Los leones y las aves son las epifanías más antiguas de la diosa, descubiertas por primera vez en el Paleolítico, y luego en Çatal Hüyük y la vieja Europa; lo llamativo de la placa sumeria es que las reúne en una magnífica proclamación. A la luz de la iconografía neolítica a partir de la cual evolucionó la mitología de la Edad del Bronce, esta figura deja entrever de forma notable un clima de creencias en el que la imagen de la diosa todavía no se había escindido en los aspectos celestial y demoníaco, en el luminoso y el oscuro. Al contrario, unifica el mundo superior y el inframundo; la majestad de la presencia de Inanna no es fuente de terror, sino de inspiración.

En el poema del «Descenso de Inanna» resultan especialmente llamativas las imágenes de regeneración. Oímos a Ereshkigal a punto de dar a luz en el mundo subterráneo; ¿a quién devuelve la vida si no es a Inanna? Es como si Inanna, en tanto que diosa de la vida, necesitase llevar a cabo este pasaje a través de sus propias profundidades para poder reunirse con su aspecto subterráneo. Tras estas poderosas imágenes está el mito lunar, en el que la luz debe sumergirse en las tinieblas para poder reaparecer en el siguiente ciclo. Las dos hermanas, unidas, representan el todo, los «rostros» unificados de la gran madre. Una es la luz; la otra, la oscuridad que «mata» la luz, pero que sin embargo la devuelve a su lugar en los cielos llegado el nuevo ciclo. Ereshkigal es la

luna oscurecida que «mata» a su hermana pequeña, que la despoja de sus prendas a medida que desciende al inframundo a través de las siete etapas o días de la luna menguante, que la cuelga de un clavo o estaca durante los tres días de la oscuridad en los que no hay luna. Inanna es devuelta a su esplendor pleno a medida que asciende de las regiones oscuras, atravesando las etapas o días de la luna creciente. De esta forma se muestra cómo la vida emerge de las tinieblas.

La historia babilónica del descenso de Istar tiene una variedad de rasgos que son de gran interés. Un jabalí salvaje hiere mortalmente a Tamuz, hijo-amante de la diosa, y ésta desciende al inframundo para despertarlo del sueño que lo mantiene hechizado. Exige que se le permita la entrada por las puertas del inframundo de forma más imperiosa que Inanna.

Al igual que Inanna, Istar atraviesa las siete puertas en su descenso, es despojada de sus vestidos y llega desnuda a presencia de la diosa del inframundo. Más adelante se le devuelve, en siete pasos, su atuendo glorioso de reina del cielo y la tierra. Mientras está en el inframundo, durante los tres días de oscuridad, es como si la superficie del mundo hubiese caído bajo el poder de un hechizo. Se detiene la fertilidad; todo se sume en un profundo sueño. Es inevitable evocar la iconografía de la Bella Durmiente, aunque en la historia de Istar y Tamuz es el «príncipe» quien se queda dormido y la «reina» quien lo despierta y rompe el hechizo. ¿Fue esta historia el origen del cuento de hadas cuya princesa lunar, junto con sus padres y corte, se queda dormida en su decimoquinto cumpleaños y es despertada por el príncipe, que le devuelve la vida a ella y a toda la corte?

El sacrificio del hijo-amante

Del mismo modo que el matrimonio sagrado ritualizaba la sexualidad y la experiencia extática de la vida, el sacrificio del hijo-amante ritualizaba el polo opuesto de la experiencia humana, la pérdida de la vida. El sacrificio del dios joven encarnaba la fase oscura del mito lunar de la diosa. En él, tenía que descender al inframundo para que se produjese la regeneración de la tierra, pero siempre con la promesa de regresar en el nuevo ciclo vital. El hijo-amante de la diosa desempeña un papel pasivo en las versiones sumeria y babilónica del descenso. En la versión sumeria los emisarios del mundo subterráneo apresan a Dumuzi por orden de Inanna y contra su voluntad, en calidad de sustituto de la propia diosa. En la versión babilónica del mito, Istar desciende al mundo subterráneo para rescatar a Tamuz y despertarlo de su sueño. El motivo del dios durmiente puede encontrarse en otra versión del mito en la que el dios —en esta ocasión Enki— está dormido en el inframundo y tiene que ser despertado por su madre, Nammu. En el mito del descenso de Inanna, cuando regresa al mundo superior, los *galla* o «demonios» del inframundo exigen que se les entregue otro en lugar de ella. La diosa llega a su ciudad, Uruk, y encuentra a su esposo, Dumuzi, sentado en un

trono junto al manzano sagrado de su templo. Inanna fija el ojo de la muerte sobre él y lo elige para que ocupe su lugar⁹². Los *galla* golpean a Dumuzi con hachas y puñetazos y el dios reza pidiendo ayuda al dios del sol, Utu, hermano de Inanna, que lo convierte en serpiente; así escapa de sus perseguidores. Llama a su hermana, Geshtinanna, y le cuenta un sueño que ha tenido. El sueño predice su propia muerte y Geshtinanna llora al escucharlo. Los siete *galla* se acercan de nuevo y Dumuzi vuelve a pedir ayuda a Utu, que esta vez lo convierte en una gacela que huye al aprisco de su hermana en busca de refugio. Geshtinanna, informada del destino de Dumuzi, llora y «su dolor cubrió el horizonte como una túnica»⁹³. Los *galla* encuentran a Dumuzi y el primero de ellos golpea su mejilla con un clavo. Lo atrapan:

La mantequera estaba silenciosa; no se vertía leche.

La copa estaba rota; Dumuzi ya no existía.

El aprisco fue entregado a los vientos⁹⁴.

Un lamento se alza en la ciudad y tres mujeres lloran al joven rey, anunciando a las tres mujeres que se lamentan en la tumba de Jesús. Inanna llora amargamente por su joven esposo. La madre de Dumuzi, Sirtur (Ninsun), también llora:

Mi corazón toca la flauta de junco del duelo;

querría ir con él,

querría ver a mi niño⁹⁵.

Y Geshtinanna vaga por la ciudad, llorando por su hermano. La historia nos cuenta cómo Inanna, al ver el dolor de Geshtinanna, acude a ella y expresa su deseo de llevarla junto a Dumuzi; pero no sabe dónde está. Entonces aparece una mosca y las conduce hasta Dumuzi. Inanna lo toma de la mano y dice que él descenderá al inframundo subterráneo durante la mitad del año y Geshtinanna durante la otra mitad y, con esas palabras, «puso a Dumuzi en manos del eterno»⁹⁶.

El sello cilíndrico de la figura 31 puede ser una representación del sacrificio ritual de Dumuzi. Sacerdotes vestidos con pieles de animales agarran al rey de la barba y alzan los brazos como si fuesen a golpearlo. A su izquierda puede verse una gacela, un ave a su derecha. El rey o dios arrodillado parece estar a punto de ser enviado al inframundo, al abismo del Kur. En la escena contigua parece que el rey o dios está regresando del inframundo, puesto que de su cuerpo y de un altar cercano brotan ramas.

Las tumbas reales descubiertas en Ur nos dan cierta idea del elaborado ceremonial y los ricos atuendos que debieron de formar parte de este drama ritual estacional de sacrificio que se ejecutaba en los patios del templo. En este lugar se encontraron hermosas liras con cabeza de toro y vaca, el carnero de oro con sus patas atrapadas en el rosal y exquisitos tocados de sacerdotisas o reinas, algunos adornados con hojas de oro



31. Sacrificio de un rey o hijo-amante (sello cilíndrico, c. 2330 a. C.)

de haya y sauce⁹⁷. Resulta notable que casi setenta años después de que sir Leonard Woolley excavase estas tumbas en Ur, todavía no se haya encontrado en Mesopotamia nada comparable a su riqueza o su esplendor cultural. Woolley las fechó inicialmente en 3500 a. C., pero hoy en día la fecha está fijada en 2500 a. C. Dan sensación de ser mucho más antiguas, en parte por su carácter único y en parte porque no hay referencia a ellas en ningún texto conocido. El único contexto en el que pueden situarse es en el del mito del dios sacrificado. No sabemos cuándo dio comienzo esta tradición del sacrificio ritual o cuándo o por qué desapareció. Tan sólo sabemos que en fechas posteriores, en el templo de Marduk en Babilonia, todavía se llevaba a cabo simbólicamente el sacrificio del rey en un ritual en el que el sacerdote golpeaba la cara de éste, le despojaba de las galas propias de su cargo y le obligaba a efectuar una «confesión negativa» de todas las malas acciones que no había cometido⁹⁸. Si la fuerza del golpe hacía que al rey se le saltasen las lágrimas, esto se consideraba un presagio de que la tierra daría una buena cosecha; una vez más, se revela el simbolismo lunar del rocío y la humedad. Es posible que el ritual consistente en golpear al rey fuese un vestigio del drama ritual del descenso de Inanna a los Infiernos, en que los *galla* que persiguen a Dumuzi, su hijo-amante, lo golpean en la mejilla con un clavo⁹⁹.

Los expertos en el mundo sumerio han buscado pruebas de sacrificios humanos y han tratado de hallar referencias literarias del ritual arcaico de la inmolación de la corte del rey en el momento de su muerte (una nueva imagen de la corte que «se queda dormida»), pero la mayoría de los textos no se remontan a este período tan antiguo. En la época del rey Ur-Nammu (alrededor de 2100 a. C.), sabemos que la esposa del rey,

sus hijos y sirvientes no lo acompañaban al mundo subterráneo; como nos cuenta un poema, los lamentos de sus parientes llegaban hasta él, y el rey, a su vez, alzó su voz en largo y amargo llanto¹⁰⁰. Sin embargo, Campbell aporta pruebas para defender la tesis –basada en Frazer– de que antes del 2500 a. C. los reyes eran sacrificados ritualmente cada ocho años en el gran año, en su papel de dios de la vegetación, y junto con la suma sacerdotisa o reina que personificaba a la diosa¹⁰¹.

Muchos de los bellos lamentos de la literatura sumeria y babilónica están inspirados en la congoja de Inanna-Istar, la madre, esposa y hermana de Dumuzi-Tamuz. Los ritos de duelo y bienvenida al dios resucitado son virtualmente los mismos en ambas culturas. De ahí parecen haberse extendido por todo Próximo Oriente y el Mediterráneo. En todas partes se celebraba ritualmente el mismo mito de la diosa virgen cuyo hijo-amante muere una muerte de sacrificio y resucita después de que ella parta al inframundo en su búsqueda.

En 3000 a. C. el equinoccio de primavera, que marcaba el inicio del año sumerio, tenía lugar bajo el signo de Tauro, el toro. La gran estrella Sirio entraba en conjunción con el sol en torno al primero de mayo, cuando más frondosa era la vegetación. Sirio entonces desaparecía de la vista hasta que se alzaba nuevamente en conjunción con el sol a mediados de julio. El mes de duelo consagrado al hijo sacrificado de la diosa –el sexto mes del año, conocido como mes del llanto por Tamuz– tenía lugar después de que se hubiesen cosechado el cereal y los demás cultivos entre mediados de junio y mediados de julio¹⁰². La reaparición de Sirio con la salida del sol anunciaba la muerte del dios de la vegetación, herido por los «rayos abrasadores» de este último. Es posible que el regreso de Sirio también marcara el momento en que la diosa debía descender al mundo subterráneo en busca de su hijo-amante. Cuando el manzano, la palmera datilera, la vid y el cereal daban muestras de vida renovada, el dios volvía. Existían muchos himnos de lamento por el dios y se acompañaban de música de flauta. La forma más antigua de música de templo era la de flauta y los himnos de templo más antiguos se llamaban «canciones con flauta» (Irshemma). A veces era la diosa como madre, a veces como esposa y a veces como hermana, quien se lamentaba por el dios sacrificado. Aquí, Inanna se lamenta de la muerte de su esposo, Dumuzi:

Se ha ido mi esposo, mi dulce esposo.
Se ha ido mi amor, mi dulce amor.
Se han llevado a mi amado de la ciudad,
oh, moscas de la estepa,
me han arrebatado a mi novio querido
antes de que pudiera envolverlo en una mortaja adecuada.
Ya no vive el toro salvaje.
Ya no vive el pastor, el toro salvaje.
Ya no vive Dumuzi, el toro salvaje¹⁰³.

Otro lamento de Inanna, que puede referirse a la pérdida de Dumuzi o a la pérdida de la posición que a ella misma le correspondía en el panteón divino, o incluso a la destrucción de su templo por la guerra, se dirige a Enlil, dios del aire:

Dime dónde está mi casa, mi casa muda, silenciosa,
mi casa en la que ya no habita un esposo, en la que ya no saludo a un hijo,
yo, la reina del cielo, soy aquella en cuya casa un esposo ya no habita,
en cuya casa ya no saludo a un hijo.

El ave tiene su nido, pero en cuanto a mí, mis crías están desperdigadas;
el pez descansa en agua en calma, pero en cuanto a mí, no existe lugar en el que yo pueda
descansar;
el perro se arrodilla en el umbral, pero yo, yo no tengo umbral;
el buey tiene establo, pero yo, yo no tengo establo;
la vaca tiene donde acostarse, pero yo, yo no tengo donde acostarme;
la oveja tiene redil, pero yo, yo no tengo redil,
las bestias tienen donde dormir, pero yo, yo no tengo donde dormir¹⁰⁴.

Las mujeres de la ciudad participaban en el luto ritual por el dios perdido¹⁰⁵, tal vez entonando las palabras de duelo pronunciadas por su madre y esposa. Mientras había «perdido» la vida, el dios era llamado «el pastor que ha dejado a sus ovejas»¹⁰⁶. Como en los ritos de la muerte de Adonis mucho después en Siria y Grecia¹⁰⁷, se ponía una efigie de madera del dios en un bote o balsa que se dejaba flotar en las aguas. Según se hundía, Dumuzi-Tamuz descendía al inframundo. Tal vez las mujeres pusiesen en el agua pequeñas balsas adornadas con hojas de lechuga verde o berro¹⁰⁸. El siguiente lamento de Istar anticipa de forma curiosa el dolor de la virgen María por su hijo muerto:

¿Al de las llanuras por qué lo han matado?
Al pastor,
al sabio,
al hombre de las tristezas, ¿por qué lo han matado?
La señora de la vid con los corderos y las terneras languidece.
Ya no vive el pastor señor del aprisco,
ya no vive el esposo de la reina celeste,
el señor de los establos ya no vive.
Cuando duerme, duermen también la oveja y los corderos,
cuando duerme, duermen también la cabra y los cabritos¹⁰⁹.

La dificultad que suponía despertar al dios de su sueño y devolverlo a la vida era parte del drama ritual del mito de la diosa. Resulta de gran interés el descubrir que es-

tas imágenes reaparecen en el gnosticismo de los primeros siglos de la era cristiana, cuando el alma tiene que ser «despertada» de su sueño en el «inframundo» de la tierra para que pueda volver a su «hogar» en el mundo celestial. La iconografía del mito arcaico se traspone así al contexto del alma humana¹¹⁰.

El inframundo

¿Adónde iba el dios sacrificado cuando moría? Transportado por el río en su barca «lunar» y llevando la «rama sagrada» de la diosa, cruzaba la puerta astada que marcaba la entrada al mundo subterráneo¹¹¹. Entraba en la montaña, el *Kur*, el abismo de las profundidades, donde Ereshkigal, la diosa hermana de la resplandeciente Inanna, gobernaba como su contrapartida oscura. También realizaba en su barca el viaje de vuelta y de su proa brotaban las hojas que anunciaban la renovación de la vida (figura 32).

En el mito sumerio de la creación, parece que la separación de An y Ki –hijo e hija de Nammu– coincidió con la creación del inframundo o mundo subterráneo¹¹² y la captura de la diosa Ereshkigal por poderes subterráneos. En ocasiones parece que Nammu, como diosa serpiente de las profundidades, fue la diosa original del inframundo y que Ereshkigal la sustituyó más adelante. El nombre Ereshkigal significa «señora de la gran tierra», lo que sugiere que pudo constituir el aspecto subterráneo de la diosa Ki, hija de Nammu. El mito griego en el que Perséfone, igualmente apresada y llevada al inframundo, era hija de la diosa de los cereales, Deméter, puede ser una versión posterior del mismo mito sumerio.

Los sumerios de épocas posteriores, y en especial los babilónicos y asirios que les sucedieron, acabaron considerando el inframundo como un lugar temible, habitado por demonios y espíritus malignos que podían arrebatarse y poseer las almas de hombres y mujeres con extrema facilidad. Un río separaba a los muertos de los vivos; los muertos tenían que cruzar la traicionera masa de agua en una barca de paso, y seguir

la senda sin retorno,
hacia la casa donde los moradores son privados de luz,
donde el polvo es su ración y la arcilla su alimento,
se visten como pájaros, con alas por túnica,
y no ven luz alguna, morando en la oscuridad¹¹³.

Esta imagen no puede haber inspirado esperanza y confianza en los muertos y presenta un violento contraste con los enterramientos de Ur, que parecen estar mucho más cerca de la esperanza propia de los egipcios en la vida después de la muerte.

El inframundo subterráneo en las mitologías sumeria y babilónica tardías parece personificar todo lo que se ha convertido en el colmo del terror para la conciencia hu-

32. El viaje al inframundo o el regreso del mismo
(c. 2300-2150 a. C.)



mana, a medida que se aleja más y más del sentimiento de unidad y santidad de la vida. Una dimensión de la existencia que no puede ser vista o percibida con los sentidos, que es invisible y por lo tanto incomprensible, se llena del miedo a la muerte que se proyecta sobre el «espacio» como formas o seres demoníacos. La muerte comienza a ser tratada como algo final y absoluto y no como un rito de paso entre dos dimensiones en el sentido en que fue imaginada por los egipcios. Cuanto mayor es la brecha que separa lo conocido de lo desconocido, la fase luminosa de la fase oscura de la vida, y cuanto mayor es su asociación con el bien y con el mal, más terrorífica se vuelve la dimensión posterior a la muerte y más demoníaca la actividad de sus divinidades y emisarios. Con la Lilith hebrea y con la imagen cristiana del infierno y el diablo nos llega el legado final de este terror.

Todo esto hace aun más significativo el mito sumerio del descenso de Inanna, puesto que ella, reina del cielo y de la tierra, una diosa joven y radiante engalanada con todos los «poderes» propios de su posición, desea experimentar esa dimensión desconocida del inframundo. «Abriendo su oído» a las grandes profundidades, realiza el viaje chamánico al rostro oculto de la vida para obtener una comprensión más profunda de sus misterios. El viaje de Inanna parece reflejar la necesidad en una cultura de un ritual que la reconecte con sus raíces psíquicas: con el inframundo. Su descenso no es sólo una dramatización de los antiguos rituales asociados al ciclo lunar que habían influido en la conciencia humana durante tantos milenios; también dramatiza la iniciación a una dimensión temida que se concebía como geográficamente remota respecto del mundo «superior» luminoso de la vida cotidiana y de las preocupaciones prácticas.

No hay razón alguna que nos permita suponer que los sacerdotes y sacerdotisas que ritualizaban este mito en forma de drama ignorasen su significado como *rite d'entrée* en una dimensión que ya se estaba volviendo remota y terrorífica para la conciencia humana. Era una iniciación hacia la consciencia de que la muerte no es contraria a la vi-

da, sino un aspecto esencial de su totalidad y, más aún, el pasaje hacia un «nuevo» ciclo de la vida. El descenso de Inanna al inframundo y su regreso del mismo tras someterse a su hermana ofrecían a la cultura sumeria el paradigma de «las grandes profundidades» como contrapartida esencial de «las grandes alturas».

6

Isis de Egipto: reina del cielo, la tierra y el inframundo*

Déjame enseñarte a trenzar nuevamente
este trigo esparcido en una mutua gavilla,
estos miembros rotos en un solo cuerpo...

William Shakespeare, *Tito Andrónico*, V, iii

Isis fue la mayor de las diosas de Egipto y fue adorada durante más de 3.000 años, desde épocas predinásticas —antes del 3000 a. C.— hasta el siglo II d. C., cuando su culto y muchas de sus imágenes se transfirieron directamente a la figura de María. Su ámbito no estaba confinado a Egipto, puesto que durante la época mencionada cruzó fronteras de cultura, raza y nación, llegando hasta Grecia en el siglo III a. C. y extendiéndose a lo largo y ancho del imperio Romano, incluso hasta las fronteras del Rin y del Danubio. Tanto duró que puede apreciarse el reflejo de la evolución del pensamiento en los diferentes modos en los que se la concibió y en que se le rindieron honores.

El inmenso abanico de pensamientos y sentimientos canalizados a través de la figura de Isis aparece en la diversidad de sus imágenes o epifanías. De acuerdo con esta variedad era la diosa vaca que da la leche; la diosa de las serpientes de las aguas primigenias; la diosa estrella Sirio, que ocasionaba la inundación del Nilo; la fértil diosa cerdo; la diosa pájaro; la diosa del inframundo, cuyo hálito daba vida a los muertos; la diosa del árbol de la vida, que ofrecía el alimento y el agua de la inmortalidad; la diosa de las palabras de poder; la tierna y atenta madre de Horus, su hijo; y constituía la imagen de toda la humanidad como diosa del trono, sobre cuyo regazo soberano se sentaba el rey, su hijo recién nacido. Según la lógica imprevisible de la mentalidad mítica, que Isis fuera la gran diosa madre del universo, de quien nacieron todos los dioses, diosas, mun-

*Traducción de Andrés Piquer.



1. Isis, con el tocado del disco solar entre cuernos de vaca, sostiene el sistro de la regeneración ante Osiris como rey (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos)

dos y humanidad no era incompatible con que fuese también una hija de la diosa del cielo, Nut, que tuvo cuatro hijos con Geb, el dios de la tierra. Isis formaba parte, por lo tanto, de la cuarta generación de dioses y diosas que en el principio surgieron de las informes aguas.

Al principio todo era agua y el agua lo era todo, y el nombre de las aguas era Nun. Y de las aguas primordiales del gran abismo comenzó a alzarse una colina; era el «mon-

título del primer momento» y fue el primer momento de luz. Y el nombre de la alta colina era Atum, el «completo». Esto sucedió en el principio, y sucedió cada día al nacer el sol del abismo primordial de la noche, y cada año al resurgir la tierra de entre las aguas de la inundación del Nilo. Cuando la gran inundación se retiraba, pequeñas colinas de lodo se alzaban del agua oscura, haciéndose más y más altas. De ellas comenzaban a brotar plantas, los insectos se arrastraban y volaban sobre su superficie, aves y animales se posaban y andaban sobre ellas y los humanos podían encontrar un lugar «donde estar de pie o sentarse». Así, toda la vida provenía de las ricas y vivas aguas pardas del Nilo, como había sucedido en el principio.

Cada año el Nilo muere y renace, y todo Egipto con él. A mediados de junio, en torno al solsticio de verano, el Nilo parece irse para siempre, evaporado en la tierra y el aire, reducido a la mitad de su tamaño. Pero justo cuando parece que la vida no puede menguar más, cuando los campos están secos y polvorientos, el ganado sediento y delgado y el pueblo consumido por el hambre, el Nilo comienza a estremecerse y a medrar, lentamente al principio, pero tomando fuerzas hasta que se lanzan a la carrera sus aguas tumultuosas y súbitamente desbordan sus riberas, y el agua se derrama sobre los kilómetros de tierra llana y reseca que rodean ambos lados del río. Entre julio y octubre el mundo vuelve a su estado originario, al estado desde el que se originó y se originará de nuevo toda la vida. En otoño el nivel de las aguas baja, la inundación retrocede y los campos fertilizados están preñados de vida, listos para la siembra de noviembre.

El antiguo Egipto se orientaba con relación al Nilo, que fluía hacia el norte en dirección al mar, trayendo agua para que todo el mundo bebiera; allí donde no llegaba había muerte, porque a ambos lados de la negra y fértil tierra se extendía el árido desierto: páramos rocosos de arena seca, devastados por el sol, donde nada crecía. Pero las arenas estaban siempre en movimiento, moviéndose hacia la tierra húmeda, siempre dispuestas a invadir los campos cultivados. El contraste entre la vida y la muerte era omnipresente. Era un acontecer dinámico de fuerzas en conflicto; la vida mantenía un artístico equilibrio entre contrarios: demasiada agua, y los canales y presas se colapsaban; poca agua, y el pueblo sufría hambre.

El sentimiento de que las aguas eran el origen de la vida, reflejado en el flujo continuo del Nilo, fue común a todas las historias de la creación en Egipto. A partir de ahí comenzaron las divergencias en distintos lugares: Menfis, Heliópolis, Hermópolis, Tebas, Edfú y Dendera, todas ellas imaginaron la ordenación del universo de un modo ligeramente distinto, dando a los dioses y diosas una variedad de nombres, superponiéndolos, mezclándolos y separándolos, sin que ello generase conflictos¹. Había dos centros principales de doctrina religiosa, uno en Menfis, con el dios Ptah que creó el mundo mediante la palabra, y otro en Heliópolis, la ciudad del sol. Isis pertenecía en un principio a la cosmología de Heliópolis, generalmente aceptada como la ortodoxa e inscrita en los textos de las pirámides, pero que no se consideraba la única correcta excepto en la propia Heliópolis.

Atum, que viene al mundo como tierra emergida y como luz, engendra a Shu, de sexo masculino (aire, vida, espacio, luz), y a Tefnut, de sexo femenino (humedad, orden), que da a luz a Nut (cielo) y Geb (tierra). Shu entonces eleva a su hija Nut (la diosa del cielo) alejándola de su hermano Geb (el dios de la tierra) y sujetándola a fin de que pueda dar a luz a las estrellas; «alzándolas de nuevo hacia ella», Shu las deja navegar a lo largo del cuerpo acuático de su hija, el cielo. (Como alternativa, otros escritos relatan que el dios del sol, Ra, dio a luz a Shu y a Tefnut. Con ello no se alude a un ser separado de Ra, sino a la manifestación visible de Atum como Ra.) Ahora que los elementos primordiales del universo están en su lugar, queda relacionarlos con el mundo humano. Es aquí donde comienza esta historia.

La historia de Isis y Osiris

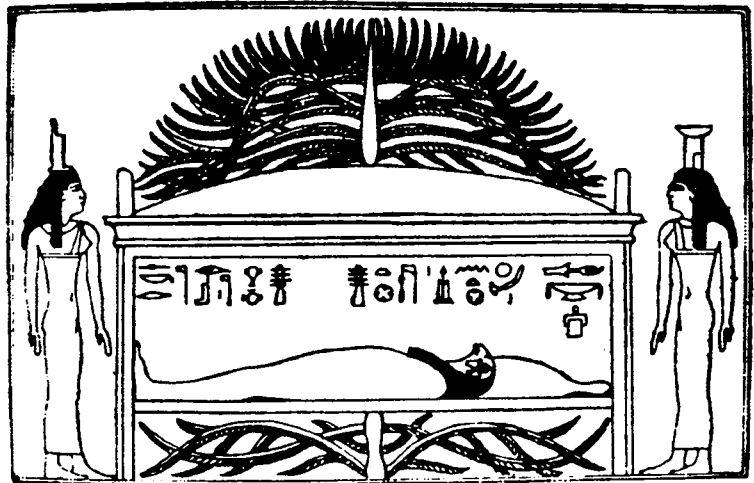
Ahora, (en tiempos inmemoriales), Nut y Geb engendraron a Osiris y en el momento de su nacimiento se alzó una voz que decía: «El señor de todo avanza hacia la luz». El segundo día nació Arueris (llamado el Horus mayor); al tercer día, Set, pero ni en el momento ni en la manera debidos, porque con un golpe se abrió paso a través del costado de su madre y salió de un salto; al cuarto día nació Isis en las regiones que están siempre húmedas; y, al quinto día, Neftis. Junto con sus padres y abuelos y Atum eran denominados la Enéada, los nueve dioses y diosas. Nacieron en un período sagrado, en el intervalo de cinco días que quedaron sueltos entre un año (de 360 días) y el siguiente, intervalo que había ganado Thot en una partida de damas con la luna. Neftis se convirtió en la esposa de Set, pero Isis y Osiris se amaban incluso en la oscuridad del vientre de su madre antes de nacer.

Osiris se convirtió en el primer rey de Egipto y el creador de la civilización, enseñando a su pueblo el arte de la agricultura y el culto a los dioses, «estableciendo la justicia a lo largo de las dos riberas del Nilo»². Enseñó a los egipcios a plantar trigo y cebada, a recolectar fruta de los árboles y a cultivar la vid, y antes de su tiempo las razas del mundo habían sido simples salvajes. Cuando viajó a extender sus enseñanzas por otras naciones, Isis gobernó en su ausencia atenta y pacíficamente.

Pero Set, el hermano perverso de Osiris, tenía envidia de su virtud y su fama. Así que construyó un arcón del tamaño de su hermano y una noche en palacio, durante los festejos, hizo que se trajera a la sala el cofre ricamente decorado y prometió como broma dárselo a quien encajase en él perfectamente. Cuando Osiris se tendió en su interior, al punto surgieron setenta y dos conspiradores que clavaron la tapa del arcón, lo sellaron con plomo fundido y lo arrojaron al Nilo. Desde ahí flotó hasta el mar.

Isis, vencida por la aficción, se cortó el pelo, se vistió con ropas de duelo y buscó por todas partes, Nilo arriba y Nilo abajo, preguntando a todos los que se encontraba si habían visto el arcón. Sucedió que algunos niños que jugaban junto al río habían vis-

2. Osiris en el árbol ericáceo, con Isis y Neftis (bajorrelieve, c. siglo I a. C. Dendera)



to por qué boca del Nilo había salido al mar. Isis descubrió que las olas se habían llevado el arcón hasta la costa de Biblos, en Fenicia. Allí lo habían detenido suavemente las ramas de un árbol ericáceo, que rápidamente creció a su alrededor rodeándolo por todos los lados, de modo que quedaba oculto por completo. Tan hermoso y fragante era el árbol que el rey y la reina del lugar ordenaron talarlo y convertirlo en una columna del palacio.

Luego, Isis llegó a Biblos y se situó junto a uno de los pozos de la ciudad, cubierta con velos y vestida de luto, con su divinidad disfrazada y sin hablar a nadie. Cuando algunas de las doncellas de la reina fueron al pozo, las saludó amablemente y comenzó a trenzar sus cabellos, exhalando tan maravillosa fragancia que, cuando volvieron al palacio, la reina Astarté olió el perfume de las trenzas y, tras mandar que se le trajese la extranjera, la admitió en su casa y la hizo nodriza de su hijo³.

La gran diosa dio de mamar al niño de su pulgar y no de su pecho, y por la noche lo colocó en un fuego para quemar todo lo que en él fuera mortal. Luego, transformándose en golondrina, voló alrededor de la columna, cantando tristemente. Pero sucedió que una noche la reina Astarté, al ver a su pequeño hijo yaciendo entre las llamas, gritó de forma espantosa y en ese preciso instante despojó a su hijo para siempre del tesoro de la vida inmortal.

Isis entonces reveló su auténtica naturaleza y pidió que se le entregase la columna que sujetaba el techo. La bajó y, tras cortar la madera del árbol, sacó a la luz el sarcófago de Osiris escondido en el interior. Cuando Isis lo vio, se abalanzó sobre él con un alarido tan intenso que el más pequeño de los hijos de la reina murió de miedo. Entonces, llevándose al hijo mayor, Isis se embarcó rumbo a Egipto con el arcón (aunque, como le pareció que el río estaba demasiado revuelto y que hacía demasia-



3. Isis en forma de milano, concibiendo a Horus (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos). El jeroglífico del nombre de la diosa –el trono– aparece escrito ante la cabeza del ave

do viento, se enojó y secó su corriente). En cuanto llegó a un lugar desértico donde pudo estar sola, abrió el cofre; recostando su rostro sobre el rostro de su hermano, lo besó y lloró. (Sin embargo, de repente se apercibió de la presencia del niño que la observaba y le lanzó una mirada de tal gravedad que el pequeño murió de miedo al instante.)

Según algunos, mientras Isis revoloteaba alrededor de la columna en forma de golondrina, concibió a su hijo Horus, engendrado por Osiris. Pero, según otros, fue cuando Isis yacía en la barca sobre su marido cuando concibió a su hijo; transformándose en un milano, se cernió sobre él con ternura, devolviéndolo a la vida con el batir de sus fuertes alas:

Es ella, Isis, la justa, quien protege a su hermano,
quien lo busca sin desfallecer,
quien en su duelo cruza toda la tierra
sin reposo hasta encontrarlo,
quien da sombra con sus plumas
y aire con sus alas.

Es ella quien alaba a su hermano,
quien alivia la debilidad de aquel que está cansado,
quien recibe su semilla y da a luz a su heredero,
quien alimenta al niño en soledad
sin que nadie sepa dónde está ella⁴.

Luego, Isis escondió el cofre que contenía el cuerpo de Osiris en los lejanos pantanos del delta, mientras que ella se dirigió a Buto para cuidar de su hijo, Horus.

Una noche Set estaba cazando jabalíes salvajes a la luz de la luna llena cuando descubrió el cofre entre los juncos. Despedazó el cuerpo en catorce trozos y los diseminó por todo el país, cada uno en un lugar diferente, y pudo incluso haber arrojado el falo de Osiris al Nilo. Cuando Isis se enteró de esto, tuvo que buscar nuevamente a su marido, navegando por los pantanos en una barca de papiro. Esta vez, su hermana Neftis, hermana esposa de su malvado hermano Set, la ayudó, junto con el hijo de Neftis, Anubis, que tenía cabeza de chacal. Anubis había sido engendrado por Osiris, que una noche muy oscura confundió a Neftis con Isis. Hay quien dice que ésta es la razón por la que Set odiaba tanto a Osiris. El pequeño Horus, con cabeza de halcón, ya tenía edad suficiente para ayudar también, y se les unió Thot, el dios de la luna, que tenía cabeza de ibis y podía tomar la forma de un babuino.

Así, gracias al poder de discernimiento de Thot y al intuitivo olfato de Anubis, juntos encontraron todas las partes de Osiris excepto el miembro genital, que había sido engullido por un pez. Dondequiera que Isis encontraba un trozo del cuerpo de Osiris, lo enterraba con todo el ritual que se le debe a un dios, ritos que se celebrarían en Egipto a partir de entonces. Fabricó una réplica del falo perdido para sustituirlo y lo consagró con gran ceremonia. Hay quien dice que los ritos funerarios eran tan solo formales y que Isis reunió todas las partes con cuidado y con ellas formó una momia, envuelta en ajustados vendajes de lino, mediante la magia transformadora de Anubis en su papel de sacerdote embalsamador. Entonces Isis volvió a abanicar el cuerpo muerto con sus alas y Osiris revivió para convertirse en el señor de la eternidad. Ahora ocupa el trono del inframundo con todo poder y majestad en la sala de las dos verdades, donde juzga las almas de los muertos. Éstas se pesan en uno de los platillos de una balanza; el otro lo ocupa la pluma de la verdad de la diosa Maat, a cuyo cargo están las leyes del universo⁵.

¡Osiris!, te fuiste, pero has regresado,
te dormiste, pero has despertado,
moriste, pero vives de nuevo⁶.

El conflicto con Set no había terminado, sin embargo, y la historia continúa cuando Horus alcanza la edad en que ocupa el lugar de su padre y venga su muerte.

Durante las *Luchas entre Horus y Set* (una compilación de textos diversos del reino Nuevo, que pueden apuntar al carácter tardío de esta parte del relato), Horus perdió su ojo izquierdo, que Thot curó, y Set, un testículo. Sus batallas tuvieron lugar a lo largo de tres días y tres noches, la imagen de la gestación durante el período oscuro de la luna; esta imagen aparece en todas las culturas cuando la vida y la muerte están en juego. Horus finalmente venció a Set y se lo entregó encadenado a Isis para que le diera

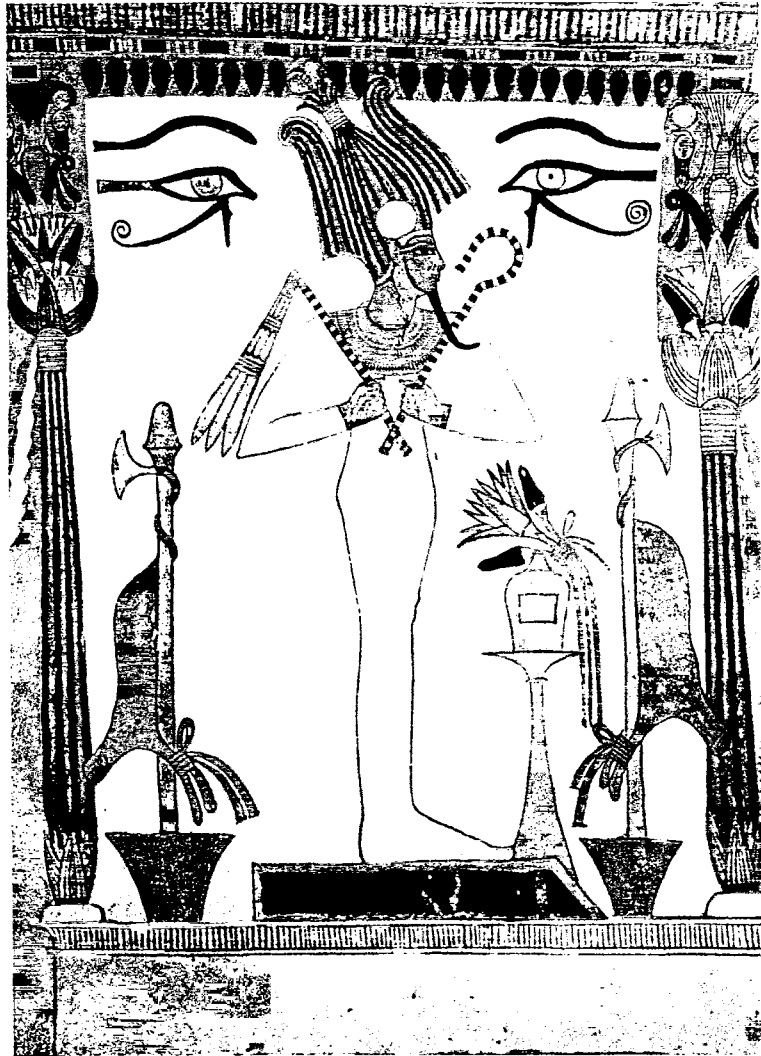


4. Horus, protegido por Isis,
parte a vengar a su padre
(c. 600 a. C.)

muerte, pero la diosa lo liberó. Horus, enfurecido con su madre, le cortó la cabeza, pero Thot la sustituyó por la de una vaca.

Set (en una politización abrupta, aunque habitual, de la dimensión mítica) acusó entonces a Horus de ser ilegítimo y el conflicto entre ellos se trasladó a los derechos de herencia. En tiempos anteriores la herencia se transmitía por línea materna, lo que habría dado a Set, hermano de Isis, preferencia sobre Horus; pero ahora, decidió el consejo, tenía que ser por línea paterna. Horus fue declarado heredero legítimo, se afirmó el principio patrilineal y Horus fue coronado como nuevo rey. Pasado el momento de confusión, se obligó a que Set sirviera al nuevo orden: las fuerzas caóticas sin regulación del universo quedaban ahora dominadas e, incluso más, puestas en relación

5. Osiris como presencia guardiana de la eternidad, sujetando el cayado y el mayal, aparece junto a dos ojos *wedjat* de Horus (XX dinastía, c. 1190-1085 a. C. Tumba de Sennejem, Deir el Medina, Tebas)



con el nuevo orden, porque se les exigía que colaborasen en el mantenimiento del mismo. En las fiestas de Osiris por todo el Nilo, Set era la barca que transportaba su efigie, al igual que transportaba el sol por el abismo acuoso de la noche.

Es Horus el que habla, él ha ordenado acción para su padre,
 se ha mostrado como señor de la tormenta,
 se ha enfrentado a la furia de Set,
 para que él, Set, tenga que llevarte,
 pues es él quien ha de transportar al que vuelve a estar completo?

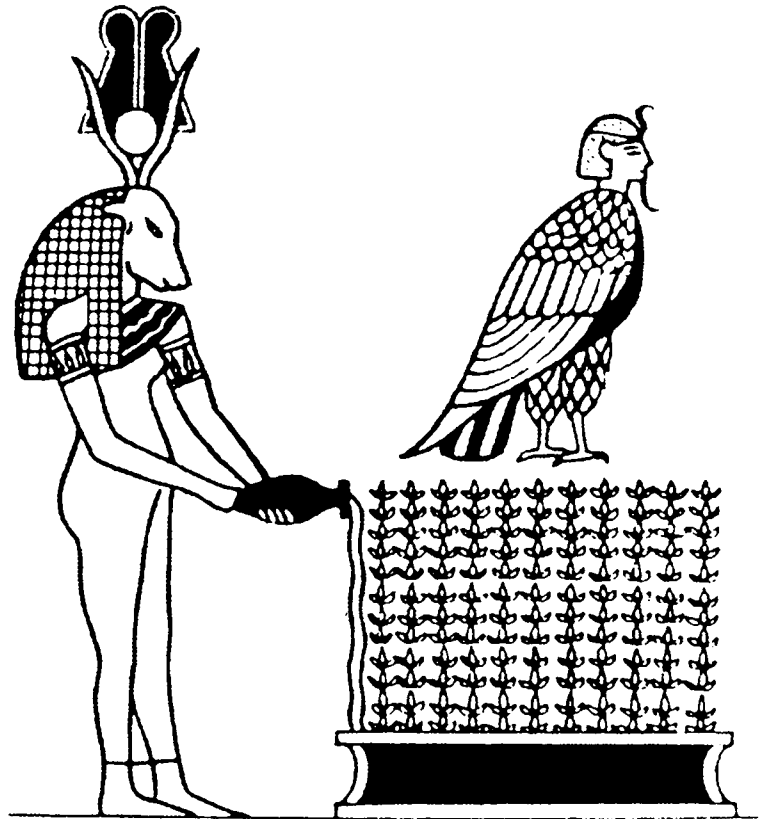
Luego, Horus viajó al inframundo para transmitir las novedades a Osiris y para despertarlo y «poner su alma en movimiento». Le dio como obsequio el ojo arrancado en la contienda, que devolvió a Osiris la vida eterna y pasó a ser conocido como el ojo *wedjat*, el ojo de la eternidad, llamado el «completo», que protegía de todo daño (figura 5). Cuando Osiris revivía, el espíritu de la vida y del crecimiento se despertaba y comenzaba el nuevo año.

Resulta extraño que en todo Egipto no hubiera un texto completo de la historia de Isis y Osiris. A lo largo del período de 3.000 años en el que se narró el relato, los textos se refieren solamente a episodios aislados, como si se asumiese que el conocimiento del mito entero era parte de la cultura. Esto puede apuntar a una tradición oral (a la que originalmente pertenecieron también la *Iliada* y la *Odisea* de Homero); si un mito se consideraba central en una cultura, no habría necesidad de registrarlo por escrito. El drama de la muerte y el renacimiento de Osiris se escenificaba cada año en las representaciones teatrales místicas de Abidos, por lo que la historia pudo haber sido transmitida, como un arte o habilidad, de generación en generación. La historia más continua y compleja procede nada menos que de Plutarco, un escritor griego del siglo II d. C. del que se sabe que visitó Egipto al menos en una ocasión. Puesto que todas las fuentes egipcias corroboran la versión de Plutarco, puede ser considerada fiel al original, aunque también se demuestra claramente que griegos y egipcios hablaban un lenguaje mitológico diferente.

Esta historia es, en un sentido, un mito de la realidad invisible que subyace y hace inteligibles las obras de lo que llamaríamos naturaleza, que es también para los egipcios, en último término, el drama de la naturaleza humana. Es en esencia un mito de la inmanencia, porque los dioses y las diosas de Egipto se manifestaban en la creación y como creación, con múltiples esferas de manifestación, tanto diferenciadas como mutuas. De este modo, las dimensiones múltiples del mundo fenoménico se ponían en relación con el sentimiento humano y era posible explorar el lazo místico que unía a la humanidad con la naturaleza.

Osiris, por ejemplo, cobra vida con la crecida del Nilo, el cereal que germina, la luna creciente, y en todo lo que es afirmativo en la naturaleza y en los seres humanos. Muere con la mengua del Nilo, el cereal agostado, la luna menguante y todo lo que sucumbe a la ignorancia y a la violencia y la destrucción. La crecida del Nilo también se veía como las lágrimas de Isis, pues cuando la diosa lloraba al perdido Osiris, las lágrimas cayeron e incrementaron las aguas del Nilo, humedeciendo el cuerpo reseco e inerte de su hermano esposo. Se decía que Isis hacía que el Nilo creciera y se desbordase, que hacía que «medrase en su estación». El escritor griego Pausanias da la siguiente explicación: «Los egipcios celebran en honor de Isis la fiesta cuando dicen que ella está afligida por Osiris. En este tiempo el Nilo comienza a subir, y muchos del lugar dicen que lo que hace crecer el río y regar las tierras de labor son las lágrimas de Isis»⁸. La diosa se manifestaba como la estrella Sothis, también llamada Sirio y la estre-

6. Isis, con cabeza de vaca, aparece como la estrella Sothis, que trae la inundación que hace crecer las plantas. El pájaro del alma se alza sobre el cereal como alma liberada de Osiris (templo de Isis en la isla de File)



lla del Perro, cuyo orto por el horizonte oriental devolvía a Osiris a la vida y desataba la inundación. La imagen une los mundos humano y natural, porque lo que devuelve a Osiris a la vida y hace crecer las aguas es la compasión de Isis, su continua búsqueda y su hallazgo, al fin, del dios. Según Plutarco, Sothis en egipcio significa «embarazo», de forma que Isis está embarazada del renacimiento de Osiris, que es Horus, su hijo, el nuevo año: «Osiris es ayer; Horus es hoy»⁹.

Es Horus el intrépido que surgirá de ti
(Osiris), en su nombre de Horus que está dentro de Sothis¹⁰.

«Tú eres el Nilo... dioses y hombres viven de tu desbordamiento», dice Ramsés IV en un himno a Osiris¹¹. Pero Osiris no existía solo. Tras su muerte, se mantuvo fundamentalmente pasivo y oculto; indefenso, tuvo que ser rescatado por Isis, y no sólo una, sino dos veces. En el mito, ella siempre lo está buscando, encontrándolo y despertándolo de su sueño. El «hallazgo» de Osiris (cuya llamativa contrapartida sería el «hallazgo de Core» de los Misterios de Eleusis) ocupaba un lugar central en los rituales que

celebraban la crecida del Nilo, porque incluso en época de Plutarco la acción de verter el agua dulce del Nilo en un cofrecillo de oro con motivo de la inundación era acompañada de «un grito de los presentes como si Osiris fuera encontrado»¹².

Es necesario marcar la diferencia entre Osiris y Min, dios de la cosecha, cuyo don era la vitalidad del crecimiento. El don de Osiris era la reanimación o resurrección; aunque, puesto que el cereal ha de morir para vivir de nuevo, ambos están claramente conectados. Las plantas comienzan a crecer cuando se eleva el alma de Osiris; son el alma de Osiris «apresurándose en ascender» (figura 6). Osiris es el misterio lunar, el don de venir cíclico en que la oscuridad precede al resurgir de la luz y la vida; por su parte Min es el misterio solar, la fuerza vital que está o no está presente, representada a menudo por un toro blanco o por un hombre itifálico, que tiene más en común con Horus. Era a Min a quien se dedicaban las fiestas de la cosecha, cuando su estatua era llevada en procesión por las calles, acompañada de una caja de plantas de lechuga (más tarde se convertiría en la planta de los ritos del Adonis griego). De manera similar Hapi, el dios del Nilo con pechos femeninos que derrama su agua del Nilo de dos jarras, se identificaba a menudo con Osiris, pero no era una figura que reflejase por sí misma el drama cíclico del Nilo. Osiris, por el contrario, medraba y menguaba.

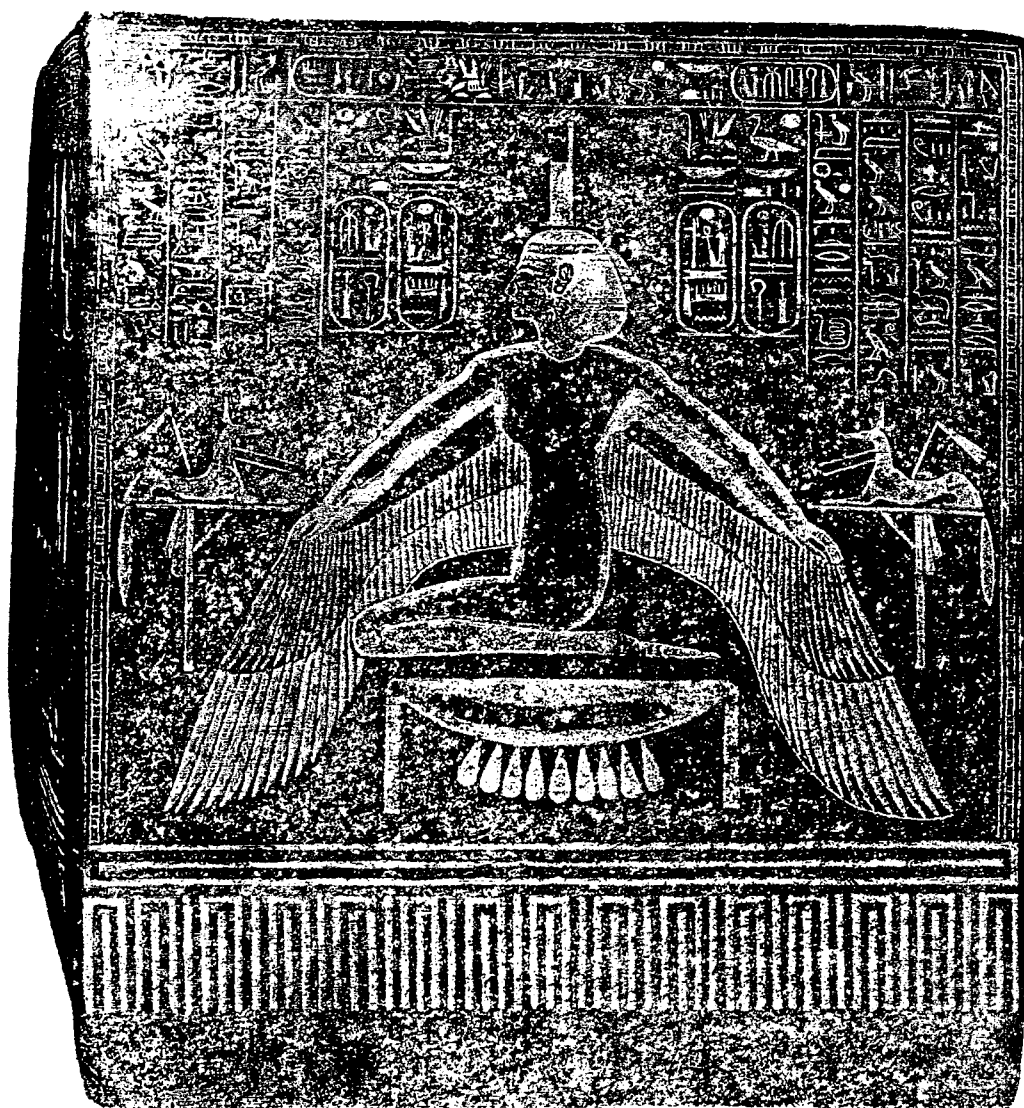
La indefensión de Osiris mientras la tierra muerta espera a ser revivida es el objeto de uno de los más conmovedores de los textos de los sarcófagos. En él, Isis y Neftis, las dos hermanas que hablan con una sola voz, lo llaman de vuelta a la vida:

¡Ay, indefenso!
¡Ay, indefenso dormido!
¡Ay, indefenso en este lugar que tú no conoces pero yo sí conozco!
Mira, te he encontrado (echado) sobre tu costado,
el gran desvanecido.
«¡Ay, hermana!», dice Isis a Neftis,
«Éste es nuestro hermano,
vamos, levantemos su cabeza,
vamos, (juntemos) sus huesos,
vamos, reunamos sus miembros,
vamos, demos fin a todo su dolor,
para que, en la medida en que podamos, deje de sufrir.
¡Que empiece a alzarse la humedad para este espíritu!
¡Que a través de ti se llenen los canales!
¡Que a través de ti se creen los nombres de los ríos!
¡Osiris, vive!
¡Osiris, que el gran desvanecido se levante!
Yo soy Isis».
«Yo soy Neftis.

Sucedirá que te vengará Horus,
sucedirá que Thot te protegerá
—tus dos hijos de la gran corona blanca—
sucedirá que la compañía escuchará.
Entonces tu poder será visible en el cielo
y sembrarás el caos entre los dioses (hostiles),
porque Horus, tu hijo, ha tomado la gran corona blanca,
arrebátandosela a aquel que actuó contra ti.
Entonces tu padre Atum dirá: “¡Ven!”.
¡Osiris, vive!»¹³

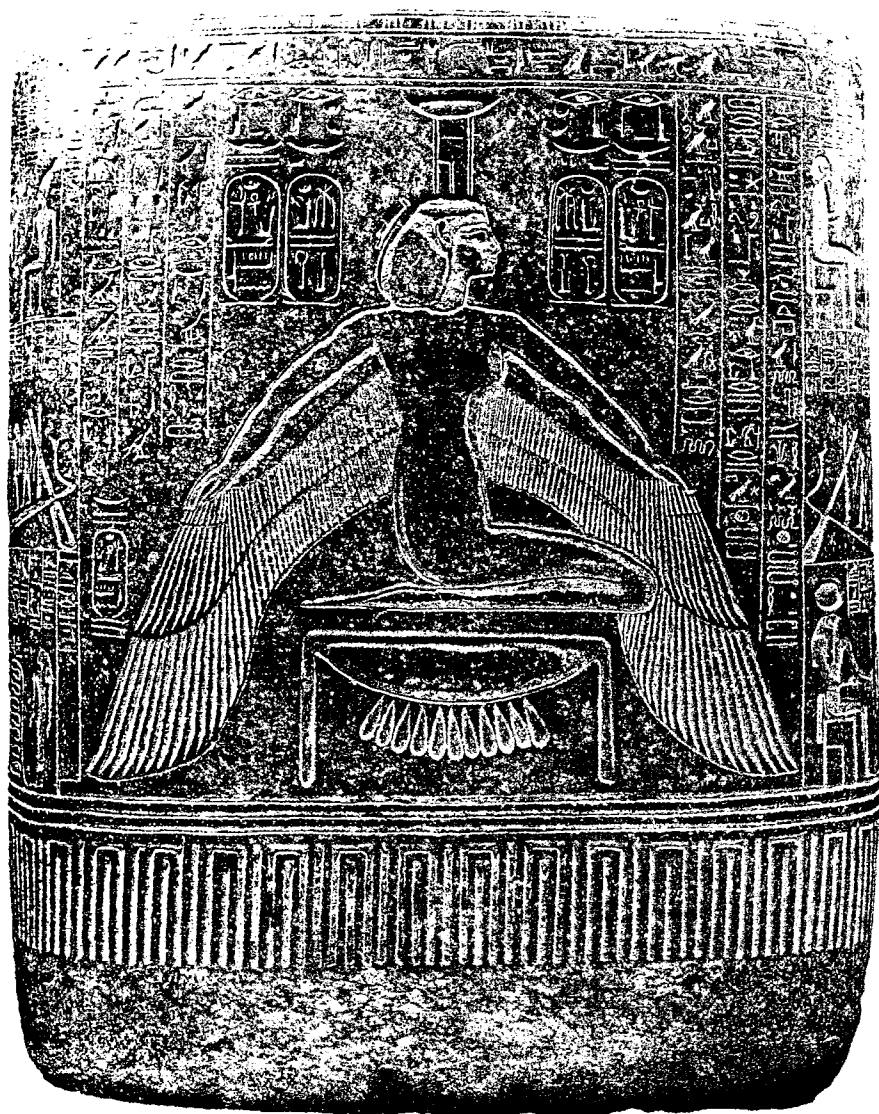
Isis y Neftis se convierten en un mismo personaje en este himno, y normalmente aparecen juntas prestando ayuda a Osiris, cada una a un lado del dios mientras yace en su catafalco, preparando las vendas para su momia y contribuyendo a su resurrección. Simbólicamente, Isis es la luna luminosa y Neftis es la luna oscura o, en una imagen solar, Isis es la aurora, y Neftis, el ocaso, o Isis es la estrella de la mañana, y Neftis, la estrella vespertina; o, de un modo más genérico y en palabras de Plutarco, Isis es la parte visible de mundo, y Neftis, la invisible. Juntas constituyen una unidad completa que complementa la dualidad de Osiris y Set, sus hermanos esposos. Pero Neftis, aunque esposa de Set, siempre se pone de parte de Isis contra él (como rostro de la oscuridad siempre vuelto hacia la luz), lamentándose por Osiris y concibiendo de él a Anubis, aquel que puede ver en la oscuridad. El «trono», el nombre de Isis y el jeroglífico que lleva en su tocado, es la forma exterior y visible de la «señora de la casa». En ocasiones el único rasgo que permite distinguirlas es el nombre de Neftis y el jeroglífico de su tocado. El rey vivo se convertía en Horus y el rey difunto asumía el papel de Osiris o «se convertía en Osiris» (como sucedía con todos los difuntos a partir de los comienzos del reino Medio). Muchos sarcófagos se pintaban y grababan con imágenes de Isis y Neftis protegiendo al faraón con sus alas desplegadas, como en las figuras 7 y 8. Aquí aparecen arrodilladas, una a cada lado del sarcófago de Ramsés III, cubriendo con ellas su cuerpo terreno, acunándolo hacia la eternidad, como hicieron por Osiris y como hacen por el sol (Ra, Horus), que también renace de las tinieblas con cada amanecer.

El vínculo entre Isis y Osiris es una de las fuerzas creativas de la vida, porque juntos son el alma universal del crecimiento. Si él es la inundación del Nilo, ella es la tierra que el Nilo cubre; los egipcios creían que «de esta unión», como dijo Plutarco, «engendran a Horus»¹⁴. La nueva vida de los cereales es el hijo de ambos, Osiris renovado como Horus a través de Isis. Cuando Osiris se manifiesta en el grano, Isis se manifiesta en los cultivos. Como fuerza del crecimiento que se manifiesta en el agua, a Osiris se le llama «la gran cosa verde»; cuando dicha fuerza se manifiesta en la tierra, se le llama «la gran cosa negra», la humedad que engendra el cereal. En Menfis se decía que Osiris «se convertía en tierra»¹⁵ y, como su consorte, a Isis se la llama «reina de la tie-



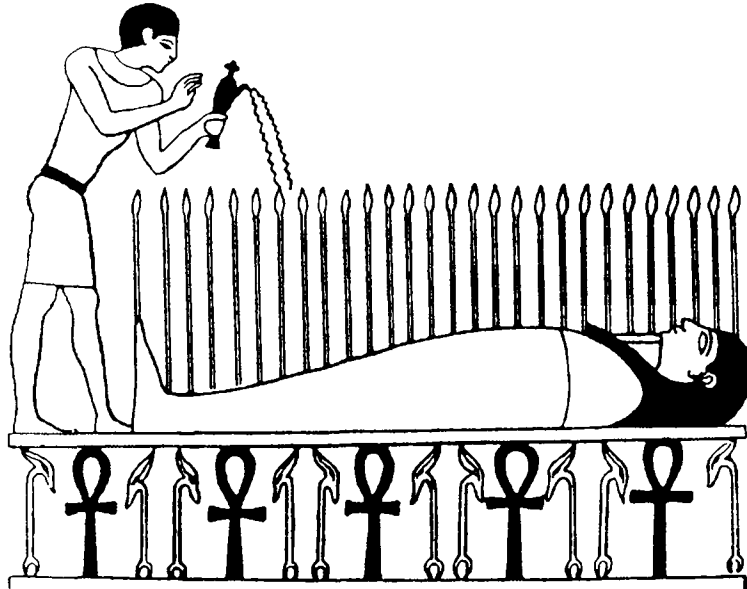
7. Isis, con el trono sobre la cabeza, guarda a Ramsés III desde un extremo de su sarcófago (XX dinastía, c. 1194-1163 a. C.)

ra», la «gran diosa, cuyo color verde es como el verdor de la tierra», «creadora de las cosas verdes», «señora del pan», «señora de la cerveza», «señora de la abundancia». En un texto de los sarcófagos, «hechizo para convertirse en cebada», el poeta invoca a Osiris como fuerza vital del cereal:



8. Neftis, con la casa sobre la cabeza, guarda a Ramsés III desde el otro extremo de su sarcófago (XX dinastía, c. 1194-1163 a. C.)

Yo soy la vida vegetal
que surge de Osiris,
que crece en las costillas de Osiris,
que permite que las gentes vivan,
que hace divinos a los dioses,



9. Un sacerdote riega el cuerpo de Osiris del cual está brotando trigo. Bajo el dios aparecen los signos *ankh* de la vida y el cetro *was* de la prosperidad divina (bajorrelieve, templo tolemaico de Isis en la isla de File)

que espiritualiza a los espíritus,
 que mantiene a los amos de la riqueza
 y a los amos de la sustancia,
 que fabrica los pasteles *pak* para los espíritus,
 que da vida a los miembros de los vivos.
 Vivo como cereal, la vida de los vivos,
 vivo sobre la costilla de Geb (el dios de la tierra),
 pero mi amor está en el cielo, sobre la tierra,
 sobre el agua y en los campos.
 Ahora Isis está satisfecha de su hijo Horus su dios,
 se regocija en él, Horus su dios,
 yo soy la vida que aparece desde Osiris¹⁶.

Las fases de la vida del cereal también se consideraban la manifestación del dios del grano que moría y regresaba a la vida. Cuando las primeras espigas de cereal se segaban, había llantos y lamentos, como si el cuerpo del dios del cereal estuviese siendo desmembrado, y los segadores invocaban a Isis para que se lamentase con ellos: «¡Ven a tu casa, bella!». Porque al igual que los bueyes trillaban la cebada, así Osiris era «azotado» por Set, «cortado en pedazos». En el reino Nuevo, c. 1550-1070 a. C., figurillas de Osiris se llenaban de sedimentos y se plantaban de cebada para colocarlas en las cámaras funerarias de las tumbas reales. Los brotes de cebada de estas «camas Osiris», co-

mo se llamaban, indicaban que el difunto resucitaría del mismo modo que Osiris resucitaba en el grano. La misma tradición reaparece en los rituales griegos de Adonis, en que, junto con la efigie del dios, se arrojaban al mar porciones de tierra sembradas con plantas de crecimiento rápido.

Los escritores clásicos tardíos hablan de una antigua tradición en la que Isis recogía los miembros dispersos de Osiris en un serón de aventar, y lo cierto es que en época romana se llevaba un cesto en las procesiones de Isis, una costumbre extendida por todo el imperio. Uno de los textos de las pirámides compara al rey con Osiris, como grano que vuela hacia los cielos entre las nubes de paja cuando se avienta el grano:

Osiris es Unas en la paja que asciende...
no ha entrado en Geb para perecer.
No está durmiendo en su casa sobre la tierra
para que se rompan sus huesos...
¡Unas está subiendo, lejos, al cielo
con el viento, con el viento!¹⁷

La desaparición y el hallazgo de Osiris también se hacían patentes en el menguar y crecer de la luna. Plutarco escribe que los años de la vida de Osiris fueron veintiocho y «el desmembramiento de Osiris en catorce partes hace alusión a los días en que el astro se desvanece, desde el plenilunio hasta el novilunio»¹⁸. Osiris también podía encontrarse en la estrella Orión, con Isis cerca bajo la forma de Sothis. En un texto tolemaico Isis se dirige a Osiris: «Tu imagen sagrada, Orión en el cielo, sale y se pone cada día; yo soy Sothis, voy en pos de él y no lo abandonaré»¹⁹. Plutarco añade que el buey Apis, que era la imagen animada de Osiris en su forma visible, viene al mundo «cuando una luz generadora cae de la luna y alcanza a una vaca en celo»²⁰. Pero cuando la luna es engullida por el sol, entonces Set ha encerrado a Osiris en su ataúd.

Set es el principio opuesto a Osiris, es el antagonista perpetuo. Si Osiris es humedad, Set es aridez y sequedad; si Osiris es el Nilo, Set es el desierto que amenaza con cubrirlo, o los vientos que esparcen las arenas abrasadoras, o el calor abrasador del sol que evapora las aguas. Set también es el mar salado donde las aguas del Nilo se disipan y se pierden, es la sequía que agosta los cultivos, que abrasa la tierra hasta endurecerla; es la oscuridad que engulle al sol cada noche. Es el «grande en fuerzas», y hasta tiene el pelo rojo a semejanza del desierto, la «tierra roja». Sus animales son el burro, el cocodrilo y el hipopótamo. Es el terremoto, la tormenta, el trueno, la muerte; es fuerza ciega, sin regular, impredecible, indómita; entre los humanos es, en palabras de Plutarco, una truculencia del alma²¹. Es, en suma, cualquier cosa dañina o destructiva que amenace con reducir o arrebatar la vida.

Pero Set no es tanto el mal como el elemento inevitablemente antagónico del universo que ha de ser dominado, continuamente sometido al gobierno del bien. Cuando

transporta el sarcófago de Osiris y lleva la barca del dios solar, Ra (al igual que el asno, animal de Set, lleva a Cristo en su viaje de Betania a Jerusalén), el dios es una imagen transformada a través de la percepción, un modelo de cómo relacionarse con cualquier elemento antagonista de la vida. Al principio Osiris no conocía la naturaleza de su hermano, por lo que cayó en su trampa (al igual que en el *Rey Lear*, Edgar no conocía a Edmund). Cuando Horus revivió a Osiris, le dio el poder de conocer a Set y de ese modo establecer con él una relación adecuada:

Horus ha atrapado a Set, lo ha puesto debajo de ti para que pueda levantarte. Rugirá
debajo de ti como un terremoto...

Horus ha hecho que lo reconozcas en su auténtica naturaleza,
no dejes que se te escape;
ha hecho que lo tomes de la mano,
no dejes que se te escape²².

En este conflicto, Isis representa el papel del mediador. Sin ella —queda implicado— Set ganaría en el primer enfrentamiento; Osiris sería derrotado y triunfaría la anarquía. Pero cuando se reanuda la lucha, cuando Horus está ganando, la diosa deja ir a Set. Thot también mantiene viva esta dinámica de opuestos, ayudando a la parte que va perdiendo a fin de mantener un equilibrio creativo. Campbell comenta: «Representando de forma mitológica la dialéctica inevitable de la temporalidad, donde todo aparece por pares, Horus y Set están siempre en conflicto; mientras que en la esfera de la eternidad, más allá del velo del tiempo y el espacio, donde no hay dualidad, son uno»²³.

Isis reconcilia aquí los opuestos sin acabar con su oposición. Pero antes, cuando la historia representa el dolor universal por Osiris y la caída de todas las cosas hacia su disolución a este lado del velo, Isis personifica el poder del amor del universo, que resuscita a la vida de la muerte, y el acto de amar en la naturaleza humana, que llena de belleza por igual al amante y al amado:

Atención ahora, Isis habla:

«Ven a tu casa, ¡oh, An [dios solar que representa al Osiris resucitado]!
Ven a tu casa, que tus enemigos ya no son.
Contempla al excelente tañedor de sistro, ¡ven a tu casa!
Mira, yo, tu hermana, te amo, ¡no te alejes de mí!
Contempla a Hunu [nombre del dios solar], el hermoso.
Ven a tu casa inmediatamente; ven a tu templo inmediatamente.
Contempla mi corazón, que sufre por ti;
contéplame buscándote; te busco para contemplarte;
mira, no me dejan que te contemple;
no me dejan que te contemple, ¡oh, An!...

Te amo más que a toda la tierra,
y tú no amas a nadie como a tu hermana».

Atención ahora, Nefitís habla:

«Contempla al excelente tañedor de sistro, ¡ven a tu casa!
Haz que tu corazón se alegre, porque tus enemigos no son.
Todas tus hermanas diosas están a tu lado y detrás de tu diván,
llamándote con llantos, pero tú estás en tu cama postrado.
Atiende a las bellas palabras pronunciadas por nosotras
y por toda la que es noble entre nosotras.
Vence todas las penas que hay en los corazones de nosotras, tus hermanas.
¡Oh, tú, fuerte entre los dioses, fuerte entre los hombres que te contemplan!
Acudimos ante ti, príncipe, señor nuestro;
no apartes tu rostro de nosotras;
endulza nuestros corazones cuando te contemplemos, ¡príncipe!,
embellece nuestros corazones cuando te contemplemos.
Yo, Nefitís, tu hermana, te amo:
tus adversarios están derrotados, no queda ninguno.
Mira, estoy contigo; protegeré tus miembros por siempre jamás»²⁴.

Como Isis ama a Osiris, lo busca; y gracias a su poder lo devuelve a la vida, convirtiéndose así, mitológicamente, en su madre. Dice en uno de los textos de las pirámides:

Tu madre ha acudido ante ti, para que no perezcas,
ha venido la gran alfarera, para que no perezcas.
Te pone la cabeza en su sitio,
te junta los miembros;
lo que te trae es tu corazón, es tu cuerpo.
Así te conviertes en aquel que preside sobre sus antecesores,
tú das órdenes a sus ancestros
y también haces que tu casa después de ti prospere,
defiendes a tus hijos de la aflicción²⁵.

Así, el esquema del mito de la diosa madre y el hijo-amante se hace visible a través del simbolismo de la historia, como una variación del tema universal. El jabalí que mata a Tamuz (en una de las versiones), a Adonis y a Atis, como imagen de la luna oscurecida, del abismo de la muerte, aparece aquí en la cacería de Set bajo la luna llena, de manera aparentemente casual, significativamente justo cuando la luna está a punto de comenzar a menguar. Los catorce trozos en que queda desmembrado el cadáver de



10. Isis ayuda a Seti I a levantar la columna *djed* de Osiris (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos)

Osiris son, desde luego, una imagen de la luz desmembrada de la luna que Isis vuelve a unir como luna creciente, el día de la resurrección, simbolizado por la erección de la columna *djed*. Aquí es, nuevamente, la «madre» esencial de su renacimiento; ocupa simbólicamente su lugar como ciclo perpetuo de la luna y eterna fuente de las formas de vida, *zoé*, mientras que Osiris y Horus, como dos aspectos de un mismo principio, comparten el papel de las fases de vida y muerte de la manifestación de esa fuente, *bíos*, en el mito egipcio. Osiris, como todos los dioses del mito de la diosa y su hijo-amante, se encarna en el toro, al igual que Horus, hijo del dios, que, en un mito asociado, es llamado «toro de su madre».

La erección de la columna o pilar *djed* desde su posición yacente horizontal hasta la vertical erguida (figura 10) constituía la culminación de los ritos de Osiris celebrados el día anterior al comienzo del nuevo año, que era también el día de la fiesta del *Sed*,

11. Isis (a la izquierda) y Neftis (a la derecha), arrodilladas, ayudan al sol a alzarse de la columna *djed*. Seis babuinos lo celebran (papiro de Ani, XVIII dinastía, c. 1250 a. C.)



en el que se renovaban los ritos periódicos de la realeza, y el rey «se convertía en Horus». El término *djed* significa «estable» o «perdurable»; como símbolo de Osiris, su erección significaba que el dios, la fuerza vital, había resistido a las fuerzas inertes de la descomposición que yacen sin vida en el suelo. Set había «puesto el *djed* de costado»²⁶, pero Osiris ha prevalecido; su columna vertebral —también representada por el pilar— se ha erguido de nuevo. Isis llama:

¡Ven a tu casa, ven a tu casa, oh, columna! Ven a tu casa,
toro hermoso, señor de los hombres, amado, señor de las mujeres²⁷.

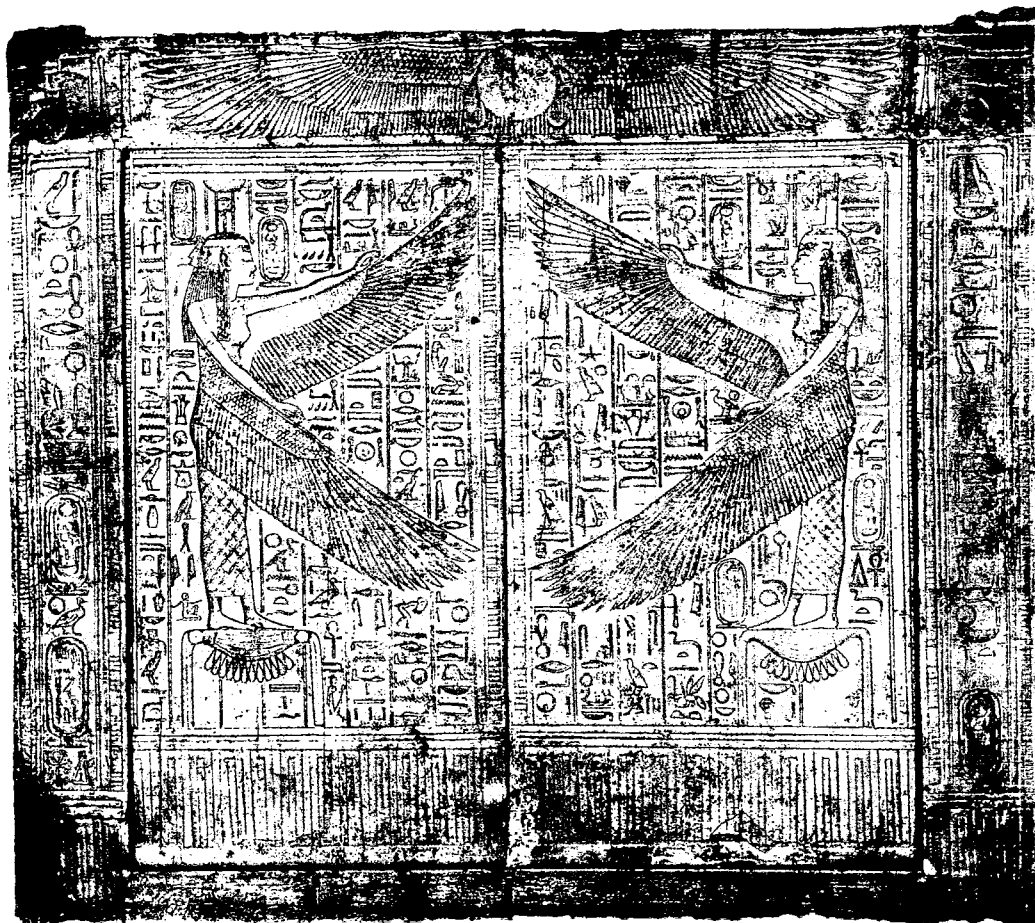
En relación con la cosecha, la erección de la columna significaba que el espíritu del cereal no había muerto durante la siega. Porque Osiris, como principio que anima a

toda la vegetación, es perpetuo; y por esta razón el cereal volvería a crecer hacia arriba, hacia la luz. En ocasiones la columna se dibuja como un árbol de ramas podadas (como sucederá más tarde con la cruz cristiana, ver capítulo 14, figura 30), lo que recuerda al árbol ericáceo que rodeaba el sarcófago de Osiris en Biblos. Simboliza el árbol de la vida como eje del mundo. Como indica la ilustración, no cabe duda de que la columna debía de ser tan pesada y difícil de levantar como un árbol auténtico. Las cuatro líneas horizontales, que quizá fueron originalmente las ramas superiores del árbol, aluden a los cuatro cuadrantes del horizonte, que también abarcan las diosas Hathor y Nut. Tras levantarse la columna *djed*, se ataba a su alrededor un nudo de tela o cuero, llamado *tit*, y se vestía a la columna como si fuese una estatua, en una ceremonia llamada «la ofrenda de telas». El *tit* era un emblema de Isis, por lo que la combinación de *djed* y *tit* simbolizaba la unión de Osiris e Isis, una restauración de armonía tal y como existió en los orígenes. La imagen de la erección también recuerda la primera vez que la colina alta (Atum) se alzó de entre las aguas de Nun con la primera «isla» de consciencia; puede representarse este acontecimiento original, renovado cada día cuando el sol (Ra) se alza de la noche (Atum-Ra), como si surgiese de la columna misma.

En la figura 11 el sol descansa entre dos brazos que forman el signo del *ka* —el brazo divino que sostiene toda cosa, persona o dios—, que surge del *ankh* o vida impercedera, a su vez creada por la columna *djed*, de la que procede. Isis y Neftis, con su presencia nutricia, asisten a la fuerza vital de la columna *djed* hasta que ésta se manifiesta. Las diosas realizan, a su vez, el gesto de epifanía del *ka*, rodeando con sus brazos el amanecer. Los babuinos, de una manera más simple, saludan al sol naciente —como lo hacen hoy en día— parlotando excitadamente en la sabana africana. En una fusión de personajes e identidades muy propia de Egipto, el sol era Ra o Re, el dios solar, la manifestación visible de Atum (a menudo conocido como Atum-Ra); Horus era la luz solar, que atraviesa el cielo como un halcón, y que a menudo se fundía con Horus-Ra, por lo que el amanecer era también la resurrección de Osiris. El *Libro de los muertos* —traducción habitual del título de la obra— era, más literalmente, «los capítulos acerca de la emergencia por el día»²⁸:

Ayer es Osiris y Hoy es Ra en el día en que destruirá a los enemigos de Osiris y cuando establecerá como príncipe y gobernante a su hijo Horus²⁹.

Por consiguiente, cuando Isis y Neftis aparecen de pie y con alas extendidas por las puertas del santuario de la figura 12, no sólo están protegiendo la momia de Tutankamón; están contribuyendo a su resurrección como sol renacido —ayudándolo a emerger por el día— como hacen con Osiris y con el sol al amanecer, así como con todos los que se convierten en Osiris y son «hallados» por Isis y Neftis; se trata de una imagen de la transformación del alma.



12. Neftis e Isis en la superficie interna de las puertas del tercer santuario de Tutankamon (c. 1325 a. C.). En el espacio en torno a sus cuerpos aparece inscrita la promesa de vida eterna para el rey, que acompañará al dios solar Ra en su barca por el cielo³⁰

En uno de los antiguos textos de las pirámides, la siguiente estrofa se dirige al rey difunto que ahora toma parte en el orden del universo:

Sales y te pones; bajas con Ra,
hundiéndote en el polvo con Nedy.
Sales y te pones; subes con Ra
y asciendes con el gran pontón de juncos.
Sales y te pones; bajas con Neftis,

hundiéndote en el polvo con la barca vespertina del sol.
Sales y te pones; subes con Isis,
ascendiendo con la barca matutina del sol³¹.

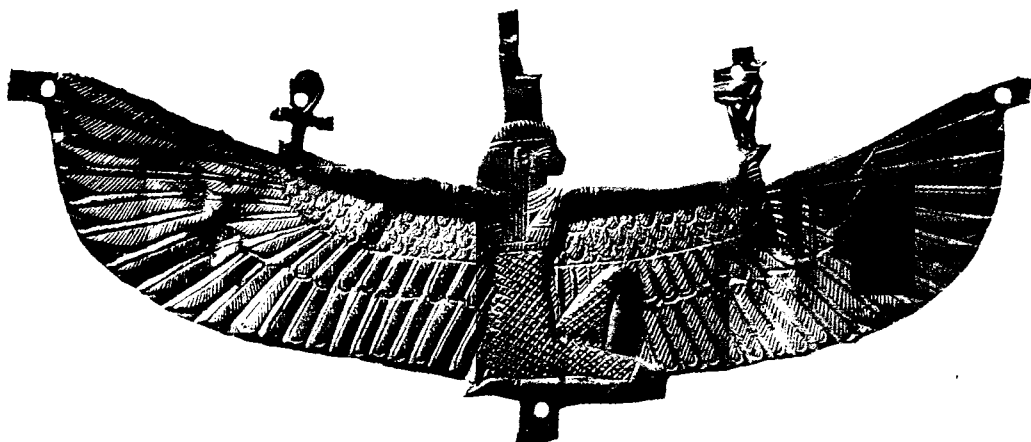
Orígenes de Isis

Constituye una de las paradojas de la mitología egipcia el hecho de que, aunque acontecer de la vida religiosa se centra sobre Osiris, la constante presencia de Isis es tan esencial para la resolución de la historia de Osiris que, tarde o temprano, la diosa acaba por involucrarse en todas las historias sobre la vida que quedan por resolver. Y a su esfera de manifestación se extendió más allá de la del propio Osiris y, finalmente, más allá de la de cualquiera de las otras diosas, cuyos atributos absorbía o podía absorber cuando fuese necesario. Visto desde otro punto de vista, Isis revela la unidad de creación.

Mucho antes de que se escribieran los textos de las pirámides (antes del 2500 a. C.) Isis era ya una figura imaginada con toda precisión. Hizo su entrada en la cosmología de los sacerdotes de Heliópolis habiéndose definido claramente su función de cuidadora de los muertos³². Incluso en el siglo II a. C., Plutarco la sigue retratando como principio universal:

Isis es, en efecto, el principio femenino de la naturaleza y susceptible de recibir toda forma de generación, según la cual es llamada «nodriza» y «receptora de todo» por Platón, y por la mayoría «la de mil nombres», debido a que es conducida por la razón a recibir todo tipo de formas y figuras. Tiene un amor innato por el primero y supremo señor de todo, que se identifica con el bien, y lo desea y persigue; en cambio, la parte que deriva del mal huye y la rechaza; aunque es para ambos principios sede de materia, se inclina siempre hacia el principio mejor y le ofrece la posibilidad de engendrar de ella y de que le insemine emanaciones y semejanzas, con lo que se alegra y se siente gozosa de ser fecundada y preñada por estos gérmenes reproductores. En efecto, imagen de la esencia es la procreación en la materia y lo que llega a ser una imitación de lo que es³³.

Las imágenes que revisten a Isis a lo largo de este lapso de tiempo casi inimaginable muestran que procede de una tradición viva, arraigada ya en la sensibilidad neolítica de un mundo unificado. La diosa pájaro del cuarto milenio a. C. del Egipto predinástico, con los brazos alzados como alas (ver capítulo 3, figura 32 b), está reflejada en las alas que todo lo cubren con las que Isis protege a su hijo, a su esposo, a los reyes y a los súbditos. En los textos de las pirámides se dice que el difunto «respira el hilito de Isis»³⁴, imagen que surge del relato en la que asumía la forma de un milano

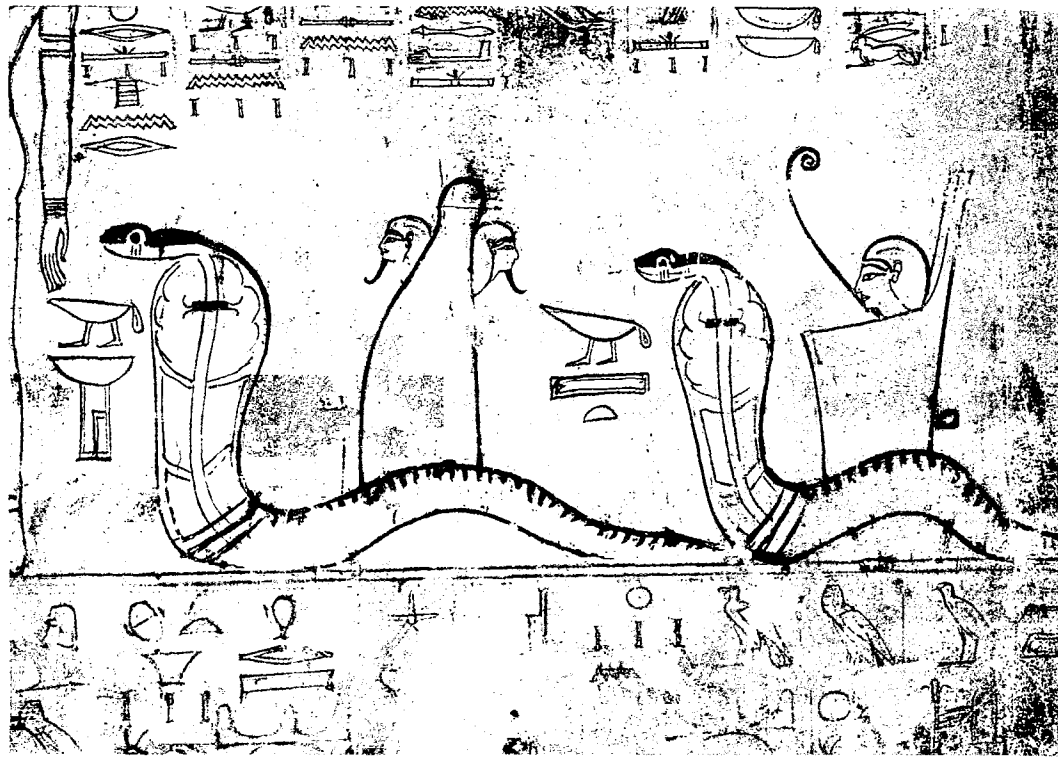


13. Pectoral de oro en forma de Isis alada (dinastía Etíope 3, c. 710-663 a. C. Tumba cusita del rey Amarinataki-lebte, Nuri, Sudán)

con el batir de sus alas, creaba el viento —el hálito de vida— para despertar a su difunto esposo, Osiris, y devolverlo a la vida, concibiendo un hijo del dios mientras éste yacía allí, respirando su hálito de vida y apartado, por lo tanto, de la muerte. Así, Isis revolotea con sus alas dadoras de vida sobre todos aquellos cuya alma ha abandonado su cuerpo por la boca, ofreciéndoles la primera bocanada de la vida eterna.

En una imagen paralela, el alma *ba* —el alma individual y personal— también revolotea sobre el difunto en forma de pájaro; una vez que se han unido, dan la bienvenida al alma *ka*, que es el alma universal, la esencia vital del poder de la vida del que fueron hechos: «Cuando Atum escupió a Shu y a Tefnut, con su *ka* los rodeó con sus brazos, de forma que su *ka* se estaba en ellos»³⁵. El *ka* a menudo se le aparece al difunto como un fénix azul; en este pasaje se le imagina dando la bienvenida al difunto como una madre: «Mira, estoy detrás de ti, soy tu templo, tu madre, para siempre jamás»³⁶. Morir es reunirse con el propio *ka*.

En el Neolítico la diosa pájaro de las aguas superiores y la diosa serpiente de las aguas inferiores eran concebidas como una sola gran diosa del abismo circular de aguas que rodeaba la tierra. Esta unidad primordial se refleja en el Egipto de la Edad del Bronce en la relación entre las diosas del alto y el bajo Egipto, una de las cuales era una diosa serpiente —Wedjat, del delta y del bajo Egipto—, y la otra, una diosa buitre —Nekhbet del alto Egipto, también representada a veces como serpiente—. La serpiente y el buitre (u otra serpiente) a menudo enmarcaban las entradas de los templos, una a cada lado, simbolizando la unión de las dos tierras y, en un sentido más general, la unión que trasciende la dualidad, requerida por el corazón para la meditación. Wedjat



14. Isis y Neftis como diosas serpiente. Sus nombres aparecen inscritos frente a ellas; llevan las coronas del bajo y del alto Egipto, respectivamente (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Tumba de Seti I, valle de los Reyes, Tebas)

también aparecía en el ureo real, la cobra erguida y dispuesta a escupir que se encuentra en el centro de las frentes de los dioses, diosas y reyes, y conocida como el «ojo de Ra», el dios solar. Tan estrecha era esta antigua asociación de diosa y serpiente que ésta constituía uno de los jeroglíficos cuya acepción era «diosa»; se la representaba como esta cobra erguida a la que acabamos de referirnos, y era símbolo de la naturaleza autorrenovadora de la divinidad (el otro jeroglífico era un huevo ovalado). Wedjat se asimilaba a menudo a Isis, tanto bajo su forma de serpiente como bajo la de «ojo de Ra», como se la llamaba en ocasiones; y en la figura 14 Isis y su hermana Neftis llevan, respectivamente, las coronas del alto y bajo Egipto, como indica la inscripción, lo que apunta a la inmanencia de las diosas en las dos coronas con que se coronaba al rey.

Entre la diosa cerdo del Egipto neolítico (capítulo 2, figura 29) y la imagen de Isis con las piernas abiertas como si estuviera a punto de dar a luz sobre el lomo de un cerdo (figura 15) hay un lapso temporal de al menos mil años. Sin embargo, ambas per-

15. Isis dando a luz sobre el lomo de un cerdo



tenecen a la misma esfera de sentimiento según la cual las fuerzas de renovación perpetua de la naturaleza quedan ilustradas por la constante fertilidad del cerdo. Isis sujeta una escalera en la mano, lo que sugiere los niveles de la transformación y recuerda además las escaleras que se pintaban a los lados de las tumbas para que el alma ascendiera al cielo. Más adelante, la virgen María recibe el apelativo de «puerta del cielo» y la imagen de la escalera reaparece en el mito de Sofía.

Al igual que el milano, la serpiente y el cerdo, la existencia divina también se manifestaba en la vaca, el toro, el chacal, el cocodrilo, el gato, el halcón, el gavián, el buitre, la garza, el escorpión, el carnero, el sapo y el escarabajo pelotero, entre otros, así como en criaturas compuestas y en animales y aves imaginarios. El gran egiptólogo Henri Frankfort señala que esta asombrosa variedad sugiere «que se sentía una reverencia religiosa subyacente hacia toda la vida animal», hasta tal punto que «los animales en sí mismos poseían significado religioso para los egipcios»³⁷. Es posible que esto surgiese de la percepción de la alteridad sagrada de los animales: «Los animales nunca cambian y especialmente en este aspecto parecen participar —en un grado desconocido para el hombre— de la naturaleza fundamental de la creación»³⁸. Frankfort ha mostrado el carácter dominante de la creencia egipcia en la inmutabilidad del universo; de

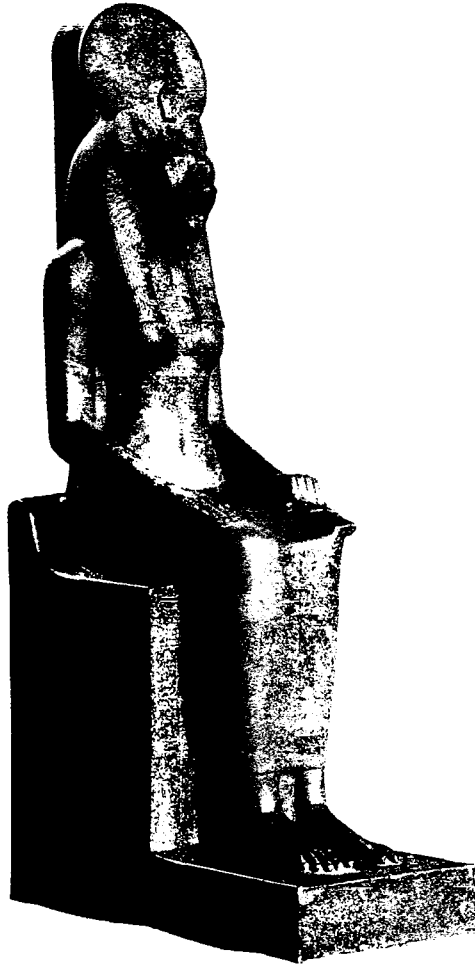
acuerdo con esta idea, el único gran acontecimiento tuvo lugar en los orígenes, cuando el mundo emergió, de manera que todo el orden cósmico y social toma como referencia aquella «primera vez»³⁹.

La alteridad de los animales se observaba de forma muy particular y minuciosa; no podemos entender cómo la fuerza creadora que es Isis puede manifestarse en un cerdo, una serpiente y una cabra –o en la mitología egipcia en general– sin analizar la percepción que los antiguos egipcios tenían de los animales de su entorno. Por poner tan sólo un ejemplo, el egiptólogo francés R. A. Schwaller de Lubicz y su esposa, Isha, explican que el dios Anubis (hijo de Neftis y Osiris), que conduce a los muertos al inframundo y que es llamado el «juez» y dios de la transformación, tiene cabeza de chacal precisamente porque el chacal es el animal que evita que la carne de otros animales quede fuera del ciclo de la vida, porque es capaz de comerla cuando ningún otro animal lo es. El chacal desgarrar su comida en pedazos y los entierra, desenterrándolos justo en el momento adecuado para comérselos. Así, el chacal transforma la carne putrefacta en alimento dador de vida. «Lo que sería venenoso para prácticamente cualquier otra criatura, en él se convierte en un elemento de la vida mediante una transformación de los elementos que están ocasionando la misma descomposición»⁴⁰.

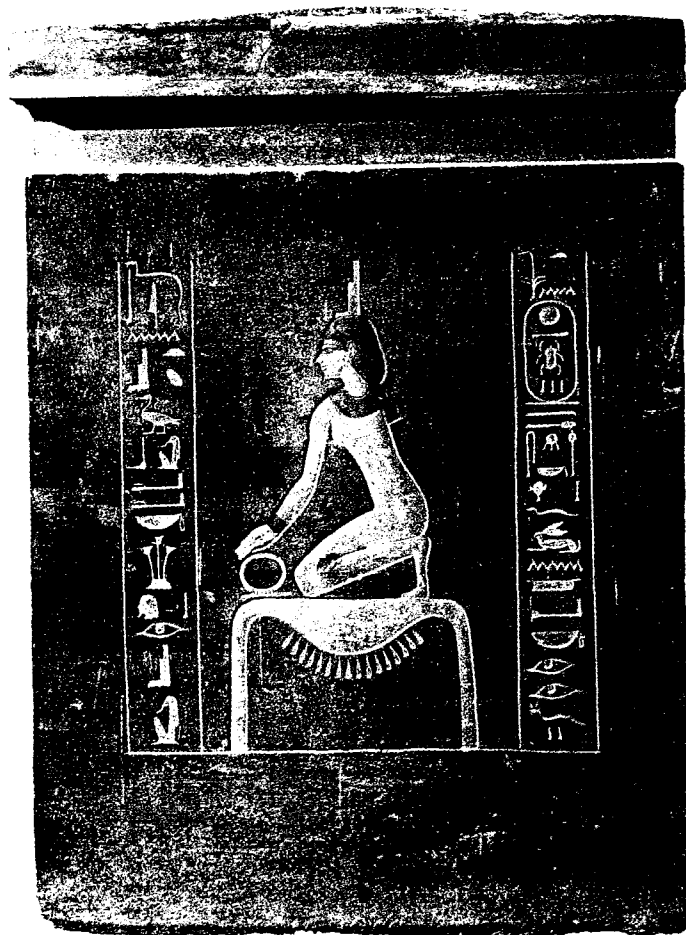
Anubis es quien equilibra la balanza cuando corazón del difunto se pesa para decidir si el alma es digna de entrar a presencia de Osiris; es el juez encargado de pesar porque, al comer, el chacal distingue con exactitud los elementos capaces de transformarse de los que no lo son. Por la misma razón, en los rituales de embalsamamiento los intestinos del difunto se ponen bajo el cuidado de Anubis, cuya imagen está pintada en el jarro que los contiene tras la muerte. El mismo principio entra en juego cuando Isis toma la forma de un milano para revitalizar a Osiris. El milano aparece a ojos del viajero moderno como un depredador carroñero de enormes alas, pero precisamente esto quiere decir que el milano puede comer carne que otras aves y animales no pueden ingerir, y por lo tanto puede redimir el alma del ciclo vital desde el punto más alejado de su encarnación. De este modo, la brisa creada por el batir de sus grandes alas en el momento en que agarra su presa se convierte en hálito de vida. Desde esta perspectiva, también logra entenderse el significado de la imagen del buitre como diosa de la muerte y de la regeneración de Çatal Hüyük. Así, en todas las manifestaciones de dioses y diosas como animales, aves, reptiles e insectos se debe recordar esta veneración precisa y práctica por el acontecer sagrado de la naturaleza.

Por consiguiente, las historias e imágenes que dan vida a estas manifestaciones pueden enseñarnos mucho sobre la naturaleza del simbolismo. La diosa Sekhmet, por ejemplo, tiene una magnífica cabeza de leona, y lleva sobre ella el sol rodeado por el ureo, la cobra que escupe fuego, como imagen de energía poderosamente concentrada –podemos percibirla en el león, en el sol abrasador, en la cobra que escupe y, potencialmente, en los seres humanos– y, como implican las imágenes, la fuerza misma de su concentración puede volverse destructiva si se yerra el blanco (como en la histo-

16. La diosa Sekhmet, de cabeza de león, sentada con el disco solar y el ureo sobre la cabeza (estatua de granito negro, XXII dinastía, c. 930 a. C. Templo de Mut, Karnak)



ría mencionada en el capítulo 4, en la p. 203). Reyes sanguinarios usaban inevitablemente a Sekhmet para justificar sus guerras, pero es interesante que también se la invocaba como sanadora, al asumirse que del mismo modo que podía desencadenar la peste podía curarla⁴¹. En la teología de Menfis, Sekhmet es la consorte de Ptah, en calidad de aquella que da poder a la palabra que el dios pronuncia desde su corazón. En Tebas se fundió con Mut, esposa de Amón, y hasta 600 estatuas de Sekhmet se ubicaban a la entrada del templo de Mut (figura 16). Muchas diosas de otras culturas permanecen de pie o se sientan sobre leones o incluso dan a luz entre ellos o, en una imagen más suave, los tienen bajo sus tronos; pero en este caso, león y diosa se fundieron en uno.



17. Isis, pintada en oro, con el trono de oro sobre la cabeza, arrodillada sobre el emblema de oro, sujeta el anillo de la eternidad (sarcófago de Amenhotep II, c. 1427-1401 a. C. Tumba de Amenhotep [Amenofis] II, valle de los Reyes, Tebas)

18. (p. 295, izquierda) Isis en un trono, con el rey Seti I en su regazo (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos)

19. (p. 295, derecha) Isis amamantando a Seti I (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos)

Isis como trono

La imagen de un trono de respaldo alto era tanto el jeroglífico del nombre de Isis como el objeto que se situaba sobre su cabeza, a menudo como su único rasgo distintivo. Como imagen antigua, el trono recuerda el orden primigenio del comienzo, porque en su forma puede verse el montículo original, la «colina alta», que primero emergió de las aguas como tierra habitable, y en muchas otras culturas la colina era la imagen de la diosa como tierra. En Sumer la montaña era también el inframundo -Kur-, el útero de la madre, y en Creta la diosa se yergue sobre su montaña, flanqueada por leones y con el cetro del dominio en la mano. Puesto que la montaña, tanto entonces como ahora, parecía ser el lugar más cercano al cielo y por lo tanto el primer lugar que una divinidad alcanzaría al descender, el templo mesopotámico -el zigurat-, donde se celebraba el matrimonio sagrado de cielo y tierra entre una sacerdotisa como



diosa madre y un sacerdote como su rey consorte, se construía en forma de montaña. En Egipto la pirámide también simbolizaba la colina primigenia.

En una extensión de este simbolismo, el regazo de la diosa Isis se convirtió en el trono real de Egipto, de modo que subir al trono equivalía a sentarse en su regazo, y mamar de su pecho equivalía a recibir el alimento divino que otorgaría al rey las cualidades de la realeza y garantizaría su derecho a gobernar: «El trono “hace” al rey», como dicen muchos de los textos, y ya en la I dinastía un faraón se llamaba a sí mismo «hijo de Isis»⁴². Así, Isis es la madre del rey, que gobierna la tierra en su lugar como hijo suyo. Así era como se percibía el orden cósmico del universo en relación con el orden social de los seres humanos →el derecho divino de los reyes», como nosotros lo denominamos. Pero, como nos recuerda Frankfort, ofreciéndonos una importante visión del pensamiento mítico, no puede decirse que

Isis fuera originalmente el trono personificado, ni que el trono adquiriese una calidad trascendental por ser concebido como madre. Ambas nociones están fundamentalmente interrelacionadas, y el pensamiento mitopoético expresa dicho vínculo como identidad. El trono hacía manifiesta una fuerza divina que convertía a uno de varios príncipes en un rey capacitado para gobernar. La reverencia experimentada ante esta manifestación de poder se articuló en la adoración de la diosa madre⁴³.

En el reino Nuevo, casi 2.000 años después, el rey Seti I se sienta en el regazo de la diosa Isis, cuyo cuerpo y el trono de Egipto son una misma cosa (figura 18). En la figura 19 le está dando de mamar de su pecho, lo que dota al término «hijo-amante de la diosa» de una imagen inusualmente precisa.

Isis y Hathor

Ninguna otra diosa llegó a alcanzar esta relación tan concreta con la realeza faraónica, pero en muchas otras de sus imágenes Isis se funde con muchas otras diosas o se separa de ellas, como si el principio femenino estuviera tan omnipresente –tan inconcebible su ausencia– que pudiera llegar a manifestarse en cualquier momento en cualquier personaje y bajo cualquier nombre. Porque, en alternancia con el trono, Isis también lleva sobre su cabeza una corona con cuernos de vaca y con el disco solar descansando entre ellos (ver figura 1), el tocado característico de Hathor (ver capítulo 4, figura 6). Cuando Isis llevaba los cuernos, se debía de entender que la fuerza creadora que se manifestaba en la diosa Hathor también se estaba manifestando en Isis; Isis asimila los rasgos de Hathor o desdibuja la línea que (desde nuestro punto de vista) separa a ambas. El sistro que Isis lleva en la figura 1, la carraca musical que agita ante el rey como bendición y cuyo sonido espanta a Set, tiene grabada la cara de Hathor, un rostro femenino con orejas de vaca.

Existía otra tradición, probablemente mucho más antigua, en la que las aguas primordiales y el alto dios no se concebían como masculinas o andróginas, sino como femeninas, y el océano celeste se imaginaba como una «gran inundación» que se manifestaba en forma de una gran vaca que alimentaba al mundo con su lluvia de leche, una imagen familiar desde el Neolítico. Sus cuatro patas apoyadas sobre la tierra marcaban los cuatro puntos cardinales del universo; su panza cuajada de estrellas formaba el cielo, por el cual viajaba el sol en su trayecto diurno y nocturno –una concepción que también se expresaba en la diosa celeste Nut, que puede tomar la forma de una vaca (figura 21). A veces se dibuja al rey mamando directamente de la vaca, Hathor, como cuando el joven Amenofis II se arrodilla bajo la misma para beber su leche⁴⁴. En la antiquísima y muy apreciada paleta de Narmer (c. 2850 a. C.) es el rostro de Hathor el que enmarca las cuatro esquinas de la paleta; se trata de una imagen de la estructura or-

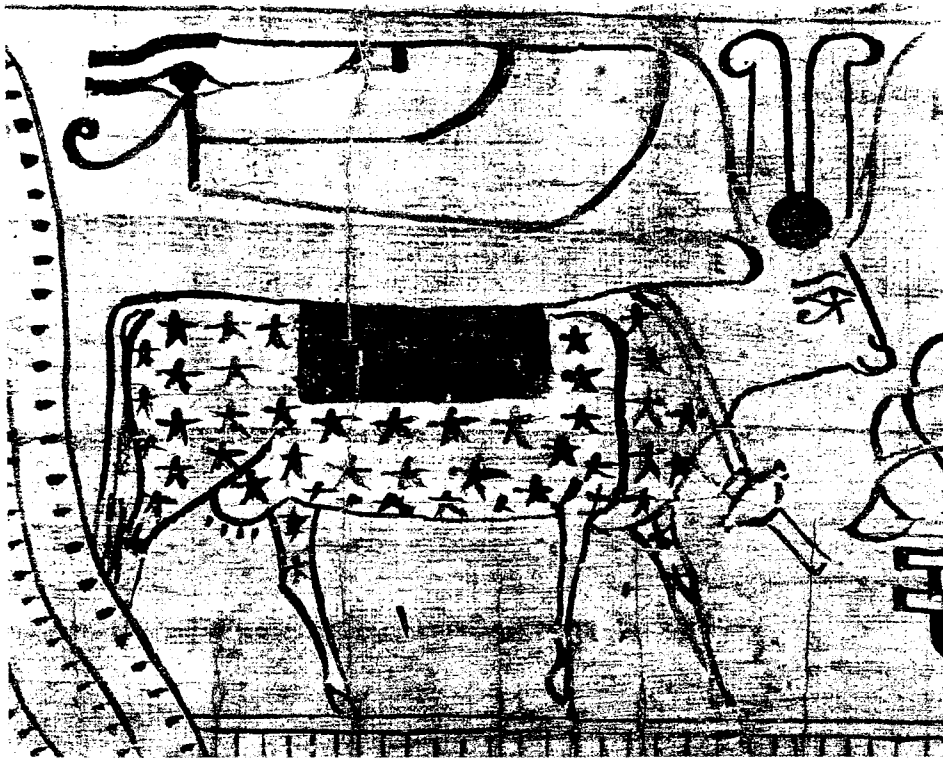
denada de la creación: la diosa madre, que produce la vida desde su interior, la defiende, mantiene y alimenta con su leche eterna, y la rodea por todos los lados⁴⁵.

Un paralelo más entre Isis y Hathor se deriva del hecho de que ambas diosas tienen un hijo llamado Horus. En cada caso se trata de una figura aparentemente distinta, pero con un nombre chocantemente idéntico (a veces se los distingue como Horus el mayor y Horus el menor). El nombre de Hathor significa «casa de Horus», y expresa una sensación concreta: el dorado halcón solar, Horus, el dios del sol, al volar del este hacia el oeste entraba cada noche por la boca de Hathor, y renacía de ella como hijo suyo cada día. Era, por lo tanto, su hijo recién nacido por la mañana, cuando la luz roja de la aurora simbolizaba la sangre del parto de su madre; tras ganar fuerzas a lo largo del día, se convertía en su consorte adulto por la tarde, cuando la noche negra del cuerpo estrellado de la diosa lo engullía. En un cambio de metáforas característicamente abrupto, Horus, el sol, el ave de presa, también era llamado «toro de su madre»; como todos los hijos-amantes de la diosa madre, era amante de su madre y se convertía así en padre de sí mismo.

Si esto se interpreta como una expresión de la relación entre el *bíos* visible y fenoménico y la *zoé* invisible y eterna, se nos ofrece un atisbo de la vida simbólica del antiguo Egipto, cuando cada salida del sol era una epifanía de la que el universo entero era testigo. El sol visible, *bíos*, nace aquí del campo invisible de la existencia, *zoé*, cuya potencialidad infinita para crear el mundo se imagina como una vaca que continuamente está dando a luz y produciendo leche, esto es, manteniendo la vida que ha hecho salir de sí misma. Es significativo que la *bíos* contribuya también a la *zoé* eterna al morir en su interior, fecundándola y ayudándola en la producción de un nuevo renacer⁴⁶.

Por lo tanto, Hathor es una de las deidades más antiguas de Egipto, adorada bajo muchas formas desde tiempos predinásticos, entre ellas la forma humana de una mujer con un tocado astado transportando el sol entre los cuernos; y era identificada con numerosas diosas locales. En algunos mitos también se le da el nombre de la estrella Sothis, el «segundo sol» (como sucede con Isis); se la relaciona así con la crecida del Nilo y con la inundación. De esto se deriva una explicación posible a la cabeza de vaca que tiene Isis en la figura 6. Cuando al dios del sol se le da el nombre de Re o Ra, Hathor se convierte en su contrapartida femenina; en otras ocasiones es su hija. En otro mito se denomina al sol y a la luna «ojos de Hathor» y a ella se la llama «madre de la luz»⁴⁷. En su aspecto de diosa de la noche y del inframundo, Hathor da de comer a los muertos de su sicómoro, y a menudo lleva al cuello el *menat*, collar sagrado de la curación; se trata de un collar con un lazo o nudo en la parte trasera que recuerda al nudo de Inanna y de la diosa minoica (ver capítulo 3, figuras 23, 24 y 25). Con frecuencia aparece como una vaca que sale de la montaña de los muertos para dar la bienvenida al difunto cuando llega a su hogar.

Por esta razón los sarcófagos reales se hacían de madera de sicómoro, en el cual se encarnaban la diosa y su leche dadora de vida. La muerte se concebía, pues, como una



20. Hathor surge de la montaña occidental, dentro de la cual hay construida una capilla tumba; las estrellas de la noche están sobre su cuerpo y el *menat* pende de su cuello; aparece ante un cuenco de flores de loto, la flor de la que salió el sol por primera vez; el alado ojo *wedjat* de Horus ofrece su protección desde lo alto (pintura sobre papiro, c. 1000 a. C.)

vuelta al útero para renacer: «Toma mi pecho para beber, para que puedas vivir de nuevo», dice Hathor a su hijo en uno de los textos de las pirámides⁴⁸. Un dibujo en la superficie de una columna de la cámara funeraria de la tumba del rey Tutmosis III muestra el árbol de Hathor o Isis con brazos y un pecho del que el rey está bebiendo la leche del renacimiento (ver capítulo 13, figura 6). Hathor era llamada «dorada», y los riscos dorados al oeste de Tebas, que recogían los últimos rayos del sol poniente, se consideraban el territorio e incluso el propio cuerpo de Hathor, con sus hijos dentro de las montañas, en su útero.

Podría decirse que cuando Isis lleva los cuernos de la vaca celeste, se apropia de la historia de Hathor. Todo lo que la diosa es o realiza se hace eco de las sensaciones e imágenes asociadas a Hathor. Es un proceso de asimilación, no de discriminación; una interpretación analítica de la misma no haría sino añadir confusión. Frankfort observa que el pensamiento antiguo «admitía la yuxtaposición de ciertas intuiciones limitadas, que se tenían como simultáneamente válidas, cada una en su propio contexto, cada una perteneciente a un ángulo de enfoque muy determinado»⁴⁹. Pocas diosas y dioses estaban confinados a un único modo de manifestación, puesto que eran divinidades inmanentes y podían aparecer en cualquier contexto que las llamase.

De todos modos, uno no puede resistirse a preguntar si es éste el mismo Horus que fue hijo de Isis y Osiris. O, más aún, si el niño pequeño que Isis amamantó en los pantanos creció hasta convertirse en el halcón que cruzaba el cielo volando como sol, y que luego se convertía en el pequeño hijo de Hathor por la mañana. Tal vez podría hablarse de historias paralelas que se cruzan en los puntos de gran intensidad. Si se da preponderancia a las imágenes, una historia habla de Isis y Osiris, a quien se llamaba el toro; su hijo se llamaba Horus y creció hasta convertirse en el halcón dorado del sol. Osiris, «el más grande de los occidentales» se identificaba con el sol que se pone al oeste, con la tarde, con el ayer y con todo lo pasado. Todo esto se identificaba a su vez con el padre muerto del faraón vivo. Por otro lado, Horus, el hijo, se identificaba con el sol naciente del este, con la mañana, con el día de hoy, con el presente y con el faraón vivo en el trono. Este panorama de complejidad casi insoportable se hace más claro si uno se da cuenta de que Osiris y Horus son sustancialmente dos aspectos de una misma figura: lo viejo y lo nuevo, el morir y el renacer. A partir de aquí uno puede imaginarse la historia extendiéndose hasta el cielo, que es Hathor; ésta se convierte entonces en la madre por medio de la cual lo viejo se renueva, y su «Casa de Horus» en el vehículo de transformación donde muere y renace el sol. Así, por la tarde, cuando el día ha pasado, Horus, como Osiris, es el toro de Hathor, y por la mañana Osiris, como Horus, renace a la luz del día que llega. En este punto podemos decir que Hathor e Isis también se han fundido en una sola figura.

La naturaleza intercambiable de Hathor e Isis aparece en este himno de creación, donde el hijo de la luz o el dios solar no se llama Ra ni Horus, sino Ihy:

Mi majestad me precede como Ihy, sol de Hathor.
Soy el macho de lo masculino,
me deslizo hacia fuera desde el flujo de entre sus muslos
bajo este nombre mío de chacal de la luz.
Salí rompiendo el huevo, rezumé de su esencia,
escapé en su sangre. Soy el amo de lo rojo.
Soy el toro de la confusión, mi madre Isis me engendró
aunque no se conocía a sí misma
bajo los dedos del señor de los dioses.
Me escapé de ella el día en que las profundidades estaban levantadas como...
Tomé forma, crecí, me arrastré, repté, me hice grande,
me hice alto como mi padre cuando se alzó en toda su altura...
Fue la inundación quien me crio mientras las aguas me daban...
Mi madre Isis me amamantó, probé su dulzura...
Soy el bebé en las aguas primordiales...
Busqué un lugar donde morar bajo este nombre mío de Hahu

y lo hallé en el Punt. Construí allí una casa, en la ladera
donde mi madre reside bajo sus sicómosos⁵⁰.

La reunión de Hathor con Horus, que tenía lugar, como se ha visto, cada noche cuando el hijo volaba a la boca de su madre, se celebraba también anualmente en la época de los primeros frutos de la cosecha. Del templo de Hathor en Dendera partía una procesión de barcos que acompañaban a la barca dorada de Hathor, que llevaba su estatua por el Nilo hasta el templo de Horus en Edfú. La diosa llegaba y ambos se reunían en la ceremonia del matrimonio sagrado, que tenía lugar la primera noche de luna creciente, cuando la nueva vida nace. La festividad duraba hasta el día decimocuarto, cuando, según comenzaba a menguar la luna, los barcos iniciaban su viaje río arriba acompañados por sonidos de cánticos y vítores, mientras que los remeros cantaban al ritmo de sus remos:

Salve sobre salve a ti, expresiones de júbilo para ti, oh, dorada...
¡Única gobernante, ureo del propio señor supremo!
Misteriosa, la que da a luz a los seres divinos,
forma los animales, los modela como le place, diseña los hombres...
¡Oh, madre!... Luminosa que hace retroceder la oscuridad,
que ilumina a cada criatura humana con sus rayos,
salve, grande de muchos nombres...
¡Tú, de quien surgen los seres divinos
bajo este nombre tuyo de Mut-Isis!
¡Tú, que permites que la garganta respire, hija de Re,
que te escupió de su boca bajo este nombre tuyo de Tefnut!
¡Oh, Neith, que apareció en tu barca bajo este nombre tuyo de Mut!
¡Oh, madre venerable, tú, que derrotas a tus adversarios
bajo este nombre tuyo de Nekhbet!
¡Oh, tú, que sabes dar buen uso al corazón,
tú, que triunfas sobre tus enemigos bajo este nombre tuyo de Sekhmet!
Es la dorada... La señora de la embriaguez, de la música, de la danza,
del incienso, de la corona de las jóvenes,
a quien aclaman los hombres porque la aman.
Es el oro de los seres divinos, que viene al mundo en su estación,
en el mes de Epiphi, el primer día de la luna creciente,
en la fiesta de «ella es liberada»...
El cielo lo celebra, la tierra está llena de alegría,
el castillo de Horus se regocija⁵¹.

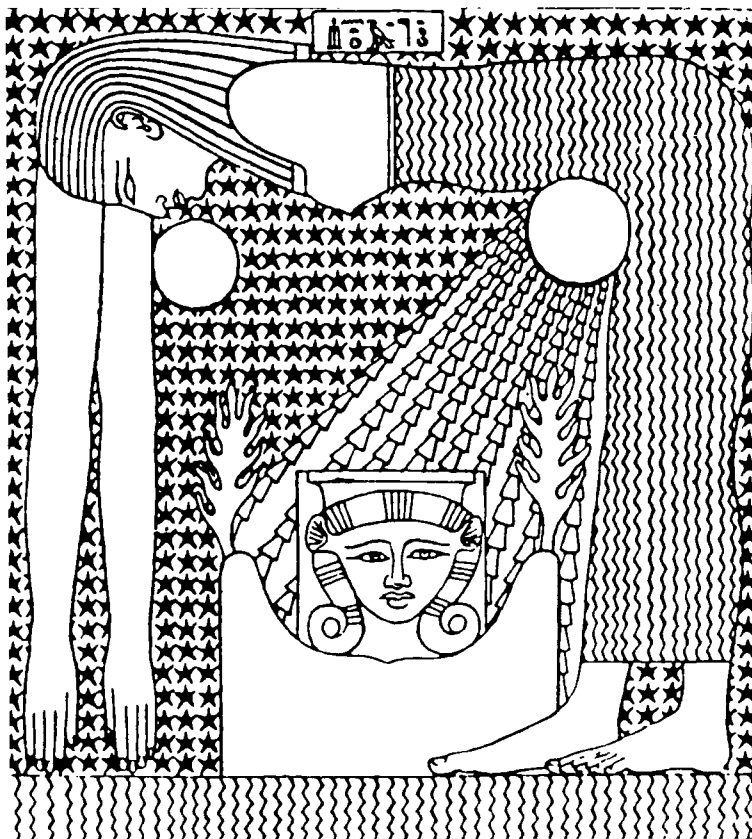
21. Nut como vaca celeste, sostenida por Shu, llevando la barca del sol (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Tumba de Seti I, valle de los Reyes, Tebas)



Isis y Nut

Nut era la otra diosa que a menudo se fundía con Isis y Hathor. Era diosa del cielo y también madre del sol, la luna y las estrellas, a menudo llamada «la que dio a luz a los dioses». A la imagen de la madre cósmica como vaca podía asignarse también el nombre de Nut, además del de Hathor, como sucede en la figura 21. Aquí, en la tumba de Seti I, Nut permanece impassible como una fuerza inamovible; las barcas solares del día y de la noche navegan justo por debajo de su panza; la barca iluminada junto a sus patas delanteras lleva al dios solar de pie, con el sol sobre su cabeza como el día. En lo que parece ser un gesto simbólico, un diminuto Shu sostiene la enorme barriga celestial de la diosa, marcada con estrellas.

En la escritura jeroglífica la jarra de agua es el signo de Nut, la que reúne y vierte la lluvia de los cielos, alzándose del sicómoro, llevando jarros llenos del agua de la vida eterna, ofreciendo bebida y comida a las almas de quienes han muerto (ver capítulo 13, figura 7). Como diosa del cielo, Nut era más a menudo dibujada como una mujer que arqueaba su cuerpo sobre el cuerpo del dios de la tierra, su esposo, Geb (a veces llamado «toro de Nut»). Sus dedos de las manos y los pies se apoyaban sobre la tierra en los puntos oriental y occidental del horizonte. En el capítulo 4, figura 7, puede ver-



22. La diosa del cielo, Nut, engulle y da a luz al dios del sol, cuyos rayos caen sobre Hathor, que representa el horizonte (relieve pintado de un techo, c. 116 a. C.-34 d. C. Templo de Hathor, Dendera)

se al dios Shu separando a Nut, el cielo, de Geb, la tierra. El acontecer que conforma la siguiente fase de la creación es el del nacimiento, crecimiento y muerte del sol. Dicho acontecer aparece aquí, en la figura 22, re-presentándose cada día a través del cuerpo de Nut, madre del sol, mientras que (en esta versión del mito) el rostro de Hathor en el centro se convierte en el horizonte donde se reflejan los primeros rayos del sol al amanecer. El esquema es el mismo; esto sugiere que los nombres y las identidades son, en último término, efímeros. El cuerpo de la diosa Nut constituye aquí el tiempo y el espacio, las leyes que estructuran el universo encarnado. Como se canta en un himno a la mañana:

Tu madre, Nut, te ha parido,
qué bello eres, Ra Harakhte⁵².

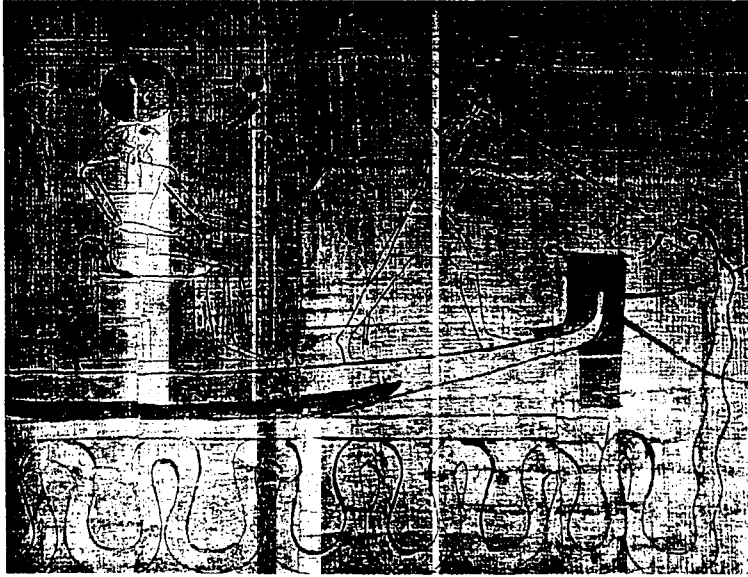
Neumann observa que «en la esfera matriarcal, el cielo diurno es el reino en el que el sol nace y muere, no —como sucederá más tarde— el reino sobre el que gobierna»⁵³.

23. Nacimiento del sol
(detalle del muro norte,
cámara funeraria de la
tumba de Ramsés VI, XX
dinastía, c. 1150 a. C. Valle
de los Reyes, Tebas)



Desde la perspectiva matriarcal, Nut es la forma femenina de Nun, el océano primordial que todo lo abarca; es la inmutable, la duradera, el receptáculo fundamental. El sol, la luna y las estrellas son sus hijos temporales y percederos, que se alzan y caen con las mareas de su cuerpo (figura 22). Desde la perspectiva patriarcal, por el contrario, el dios del sol es el centro, el ser primario; viaja en su barca por el «abismo acuoso del cielo», representado como el cuerpo de la vaca celeste que lo transporta más que lo genera (ver figura 21). O él es la epifanía de la que es testigo toda la creación, como se expresa en la figura 23 mediante el gesto gozoso de los brazos alzados en ofrenda a su renacimiento.

En esta visión de la ordenación de la creación, Nut ya no es formalmente la madre del dios solar, Ra, la manifestación visible de Atum, el completo; es su nieta. Se trata de una inversión de papeles que nos es familiar desde la época de Sumer y de Babilonia, aunque en Egipto ambos roles coexisten sin la necesidad de elegir entre ambos. Rundle Clark sugiere que el punto de vista matriarcal era el más arraigado en las gentes del pueblo, mientras que eran principalmente los sacerdotes que formulaban las en-

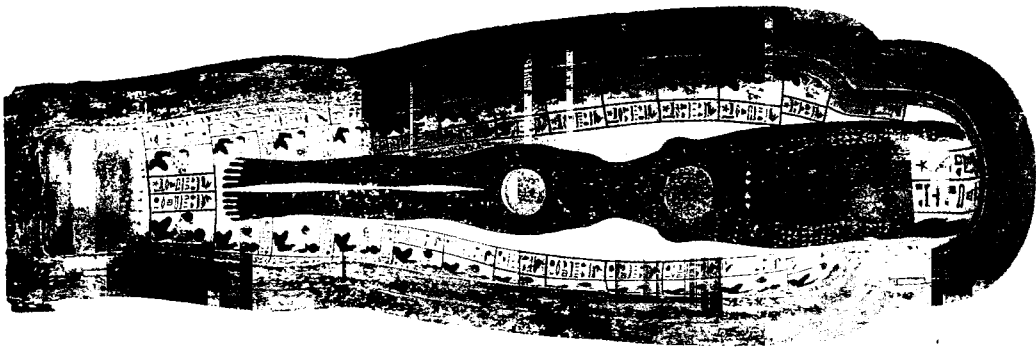


24. Set alancea a Apofis, serpiente de la oscuridad, mientras que el dios solar, Ra, aparece sentado en su barca (del *Libro de los Muertos de la señora Heritwebeshet*, c. 1085-950 a. C.)

señanzas religiosas quienes defendían el punto de vista patriarcal⁵⁴. La historia de la salida del sol cambia de una manera bastante radical desde el punto de vista patriarcal: el enrojecerse de la aurora ya no se considera la sangre del parto de la madre, sino la sangre de la serpiente de la oscuridad, Apofis (o Apep), a quien el sol ha dado heroicamente muerte. Como Set, la serpiente puede ser herida, pero nunca totalmente destruida; cada noche renace, al igual que el sol renace con cada amanecer. En la figura 24, imagen que es un prodigio de equilibrio, Set alancea a Apofis, que es otra dimensión de sí mismo, mientras que el sol permanece sentado en su barca. Esta imagen de conflicto nos es bien conocida por otras culturas de la Edad del Bronce y la Edad del Hierro, y pasó a Grecia y Roma como el mito de la derrota de las fuerzas de la oscuridad a manos del dios de la luz.

Fuese como fuese concebido el sol, Nut, como cielo nocturno, nunca abandonó su papel central en el cuidado de aquellos cuyos días habían terminado. Aparece de forma recurrente en los sarcófagos; a menudo hay una imagen suya en el fondo, orientada hacia arriba, y otra en la cara interna de la tapa, orientada hacia abajo, para que el difunto pueda en verdad reposar en el amoroso abrazo de la madre celestial y ser devuelto al cuerpo de la diosa, como el sol por la noche, a fin de renacer a la aurora de la eternidad:

Oh, Nut, madre mía,
extiende tus alas sobre mí.
Permite que me vuelva como las imperecederas estrellas,



25. El sarcófago como útero de la diosa Nut, el alma del difunto atraviesa el cuerpo de la diosa para renacer como el sol (fondo de un sarcófago, c. siglo VII a. C.)

como las incansables estrellas.
Que Nut extienda sus brazos sobre mí
y su nombre de
«la que extiende los brazos»
espanta las sombras
y hace brillar la luz en todas partes.
Oh, gran ser que estás en el mundo de los muertos,
a cuyos pies está la eternidad,
en cuyas manos está el siempre,
ven a mí,
oh, gran alma divina amada,
que está en el misterioso abismo,
ven a mí⁵⁵.

Isis y Maat

La diosa Maat (o Mayet) y el principio que encarna tal vez constituyan parte de la esencia de la mitología egipcia, al reunir a seres divinos y humanos bajo una ley universal; todos viven «por Maat, en Maat y para Maat»⁵⁶. La diosa llevaba en la cabeza una única pluma de avestruz, que se colocaba en la balanza junto al corazón del difunto. Estas nociones combinadas de pesadez y liviandad nos remiten al significado del equi-

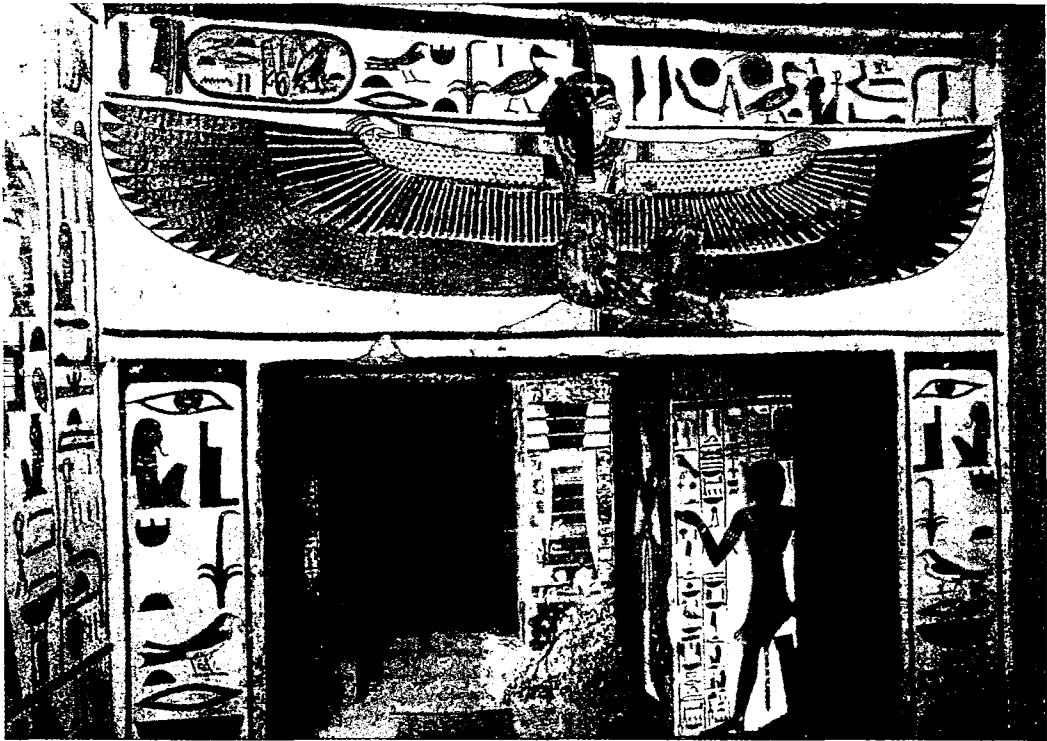
librio, de la compensación y de la armonía como estructura de las leyes del universo. Esto se imaginaba a través de la figura de la diosa. Estaba en la barca de Ra –junto con Thot, su contrapartida masculina, que jugaba el papel compensador en el conflicto entre Set y Osiris y Horus– cuando, en una ligera variación del mito, el dios del sol se alzó por primera vez sobre las aguas del abismo primigenio. Al igual que Sofía, ella estaba «allí» en el principio como aquella que da la vida al corazón del ser supremo. Antes de que la creación hubiese «comenzado», cuando Atum deseaba que su corazón viviera, «Nun dijo a Atum: respira en tu hija Maat, acércala a tu nariz para que tu corazón viva. Que ella no se aparte de ti, que tu hija Maat esté con tu hijo Shu cuyo nombre es vida»⁵⁷.

A menudo se representa a Maat infundiendo el hálito de vida en los faraones. Para ello sostiene un *ankh* contra su nariz. Hathor (ver capítulo 11, figura 1) y otros dioses y diosas también se representaban de la misma manera, pero aquí Maat infunde el aliento de vida sobre el comienzo de todas las cosas.

Atum dice: «Cuando los cielos dormían yo vivía con mi hija Maat, la una en mí, la otra a mi alrededor»⁵⁸, revelando el significado de la «doble Maat»: en un nivel, la unión del sur y el norte (el alto y bajo Egipto), y, en otro, la unión de la consciencia individual y la consciencia cósmica o universal, por la que se crea la armonía. Schwaller-Lubicz escribe al respecto:

El principio de la armonía es una ley cósmica, la voz de dios. Sea cual sea el desorden que el hombre o los accidentes naturales fortuitos puedan provocar, la naturaleza, por sí sola, volverá a ponerlo todo en orden a través de las afinidades (la consciencia que habita en todas las cosas). La armonía es la ley a priori escrita en toda la naturaleza; se impone a nuestra inteligencia, pero en sí misma resulta incomprendible⁵⁹.

Por lo tanto, Maat era la diosa a través de la cual se hacían visibles las leyes fundamentales del universo. Encarna la verdad, el orden justo, la legalidad y la justicia. En cierto sentido no está separada de los otros dioses y diosas, sino que, como divinidad, es el principio que se lleva a cabo en todos ellos. Sentado en su trono, el faraón sujetaba en su mano una figura de la diosa, diminuta como una muñeca, también sentada, que se ofrecía a los dioses como signo de que el rey representaba el orden divino que «no había sido perturbado desde el día de su creador»⁶⁰. De forma similar, los jueces llevaban sobre el pecho un emblema de lapislázuli que representaba a Maat. Así, el orden social era un reflejo del orden divino y el gobierno de cada día representaba el tiempo primordial en que Ra, el sol, «puso el orden (Maat) en el lugar del caos»⁶¹. La diosa como estado de existencia parece abstraerse de la figura de la propia diosa; lo que ocurre realmente es que esta distinción (entre la diosa y la idea) no existía para los egipcios, como tampoco la distinción entre ética y metafísica, ni en la vida ni en la muerte.



26. La diosa Maat en el dintel que enmarca la entrada de la tumba de Nefertari, esposa de Ramsés II, Anubis aparece sobre los muros de ambos lados (XIX dinastía, c. 1290-1224 a. C.)

En la figura 27 el rey hace la ofrenda de Maat a Osiris, mientras se entonaban las palabras del encantamiento:

He venido a ti, soy Thot, mis dos manos unidas para transportar a Maat.
 ...Maat está en todo lugar que te pertenezca... Te alzas con Maat,
 vives con Maat, unes tus miembros a Maat, haces que Maat
 repose en tu cabeza para que pueda sentarse sobre tu frente.
 Te haces joven de nuevo ante la visión de tu hija Maat,
 vives del perfume de su rocío.
 Maat se lleva como un amuleto en tu cuello, reposa sobre tu pecho,
 los seres divinos te recompensan con Maat, pues conocen su sabiduría...
 Tu ojo derecho es Maat, tu ojo izquierdo es Maat...
 tu carne, tus miembros son Maat...
 tu comida es Maat, tu bebida es Maat...

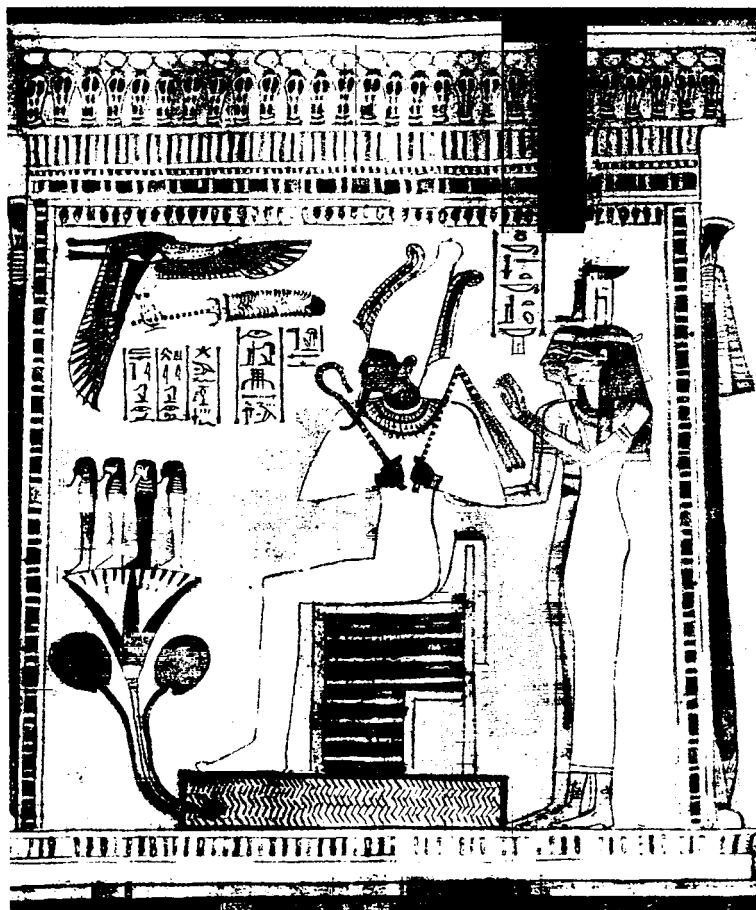


27. El rey Seti I hace la ofrenda de Maat (XIX dinastía, c. 1300 a. C. Templo de Seti I, Abidos)

las respiraciones de tu nariz son Maat...
Existes porque Maat existe,
y ella existe porque tú existes⁶².

La pluma de Maat se colocaba en la balanza de la justicia para comparar su peso con el del corazón del que había muerto. Si el corazón era más pesado que la pluma, la lanza se inclinaba y el corazón caía a las fauces abiertas de Ta Urt, el monstruo con cabeza de cocodrilo, cuerpo de hipopótamo y pies de león que estaba agazapado debajo. De forma comprensible, «hazme ligero»⁶³ era la súplica que se elevaba a Ra (ligero como una pluma, podríamos decir). Si el difunto había vivido verdaderamente «

28. Osiris, con Isis y Neftis a su espalda (Libro de los Muertos de Hunefer, c. 1310 a. C.)



Maat en su corazón»⁶⁴, entonces Thot lo llevaba ante Osiris, señor del inframundo y de la vida eterna, detrás de quien estaban Isis y Neftis. En la figura 28, el ojo alado de Horus sujeta en sus garras de ave la pluma de Maat y se la acerca a Osiris, que encarna a Maat en el inframundo. Las aguas primordiales de Nun yacen bajo el trono de Osiris, y de ellas nace el loto (que florece al sol de la mañana convirtiéndose, por lo tanto, en la flor cósmica original cuyos pétalos se abrieron para revelar el sol que, en aquel instante, se alzó y echó a volar por el cielo). Los cuatro hijos de Horus, que sostienen los cuatro puntos cardinales del universo, se apoyan sobre la superficie de la flor, aunque en última instancia se apoyan en Nun.

La idea de Maat equivale a los *me* de Sumer, y posteriormente al *tao* de la filosofía china, al *dharma* de India y a *sófia* de la literatura sapiencial del antiguo Testamento y de la tradición gnóstica cristiana; quizá también sea equivalente al «reino de los cielos» tal y como Jesús emplea el término en los Evangelios sinópticos, y al «reino» de los Evangelios gnósticos. Todos estos términos se refieren de diferentes maneras a una ima-



29. Isis saluda a Ramsés III mientras un asistente sostiene la pluma de Maat (tumba de Amenhirkhopshef, hijo de Ramsés III, XX dinastía, c. 1163-1156 a. C. Valle de las Reinas)

gen de orden cósmico —armonía arquetípica o ley universal— de la que deriva, reflejándola, el orden social humano y, en Egipto, incluso los principios de la armonía musical⁶⁵. Es posible que nuestra tradición ortodoxa, que entiende esta idea bajo el término masculino *logos* —«En el principio existía la Palabra [en griego, *logos*]», Jn 1, 1— tenga dificultades para concebir esta idea como encarnada originariamente en la imagen de una diosa. Pero «en el principio» se trataba de una concepción inherentemente femenina que expresaba el orden espiritual de la totalidad y la ley de la encarnación que recogía los principios por los que la unidad se manifestaba como diversidad. Esto se experimentaba como el nacimiento continuo de toda la creación a partir de la madre divina.

Cuando Isis lleva en la cabeza la pluma de avestruz de las coronas dobles del sur y del norte, del alto y bajo Egipto, con la pluma de avestruz de la diosa Maat alzándose por detrás, se quiere expresar el sentimiento de que le están siendo transferidos los principios de Maat, tanto a ella como a Hathor.

La diosa de los mil nombres

A menudo se hace referencia a Nut, Hathor e Isis como unidad. A las tres se las llama en ocasiones «diosa del sicómoro», «madre del cielo», «reina de todos los dioses y diosas». A Isis también se la llamaba «reina de tierra y cielo», «hacedora del amanecer», «Sothis, la que abre el año», «la madre del dios», «señora de la vida», «diosa verde», «señora del pan y la cerveza», «señora del gozo y la abundancia», «señora del amor», «hacedora de reyes», «señora de la lanzadera», «benefactora del *Tuat* (el inframundo)», «creadora de la inundación del Nilo» y «esposa del señor de la inundación, Osiris». Con el reino Nuevo (1550 a. C.), Atum dejó de ser el dios nacional, posición que pasó a Amón, cuya ciudad pasó a ser Tebas. A pesar de considerarse a las tres diosas como unidad, Isis sobrepasó, y muy especialmente en aquella época, a todas las demás. Éstas aparecían y desaparecían, o surgían de forma local y acababan por fundirse en la figura de Isis, manteniendo sus nombres pero perdiendo sus roles. ¿Por qué era sólo ella la «diosa de los mil nombres»?

La figura de Isis alberga una paradoja; era adorada como gran madre de la vida, la muerte y la regeneración, pero también sufría dificultades y pérdidas como los seres humanos. Es posible que esto explique lo duradero de su atractivo. De todas las diosas egipcias sólo Isis tiene un carácter individual y una historia personal. Como una «persona» identificable, y como hermana, esposa y madre, introduce en la imagen de la madre universal una dimensión totalmente nueva. Como Inanna en Mesopotamia, también Isis en Egipto vincula a la humanidad con el rostro incognoscible de la divinidad al hacerse personal, casi humana, podríamos decir. Es la mediadora entre los dos reinos, como la virgen María habría de serlo para muchas personas miles de años después.

En la historia de Isis y Osiris, la madre de todo se vuelve tan similar a una madre, hermana y esposa humanas que se hace carne y habita entre nosotros. Vive felizmente con su hermano esposo, Osiris; pero se lo arrebatan, y ella lo busca, doliente, por todas partes. Como la humanidad, siente dolor y angustia, es derrotada, pero no se rinde y no recupera todo lo que ha perdido, sino sólo parte de ello; se recobra algo de dignidad; se llega a cierto consenso. Pero, a diferencia de las gentes que se identificaban con ella, sus cualidades humanas de valor y persistencia se abren paso, por así decirlo, hasta el mundo divino, transformando la tragedia en mito. Su esposo muere, pero ella lo devuelve a la vida; no tenía hijos, pero llegó a concebir un hijo de su esposo; un escorpión pica a su hijo, Horus, pero ella lo recupera de la muerte; consigue superar en ingenio a su enemigo, Set, con la ayuda de su hijo ya adulto y, aunque Osiris sólo puede vivir en el inframundo, ella sigue viviendo con él como su esposa, permaneciendo detrás de él cuando se sienta en el trono. Isis sufre y supera las pruebas de la condición humana y por lo tanto puede servir de imagen de reconciliación con las condiciones de la existencia humana.

Diosa de la palabra del poder

Otras dos historias más relacionadas con Isis exploran esta paradoja de la vulnerabilidad humana y el poder divino. De hecho, en uno de los mitos que tratan de ella, comienza siendo una mujer y acaba siendo una diosa, con poder incluso sobre el dios del sol, Ra, «el ser que se creó a sí mismo». Esta ambivalencia en cuanto a la posición de Isis también revela la coexistencia de las tradiciones del culto de la diosa y el dios. La tradición de la diosa, heredada del Neolítico, persistió como tradición viva a lo largo de las eras, especialmente entre las gentes de campo, y reapareció en asentamientos de menor envergadura y allí donde la religión oficial perdía su dominio central. Finalmente, en los siglos II y III d. C., casi llegó a superar a la religión oficial —centrada en la figura del dios— con la expansión de los Misterios de Isis. En estos dos mitos, mucho más antiguos, el poder antiguo y supremo del culto a la diosa consigue aprehender la posición ortodoxa.

En Heliópolis, según el planteamiento ortodoxo, Ra, la manifestación visible de Atum, era el bisabuelo de Isis y el creador de todo. En lo que parece ser una fusión de dos sistemas míticos, una historia narra cómo Isis obtiene de Ra el secreto de su nombre, ganando así supremacía sobre él al conocer la «palabra de poder».

Isis era una mujer que poseía palabras de poder, pero estaba cansada de los hombres y amaba a los dioses, pero prefería sobre todos ellos el reino de los espíritus. Mercurio estaba en su corazón, diciendo: «¿No podría, mediante el nombre sagrado de dios, hacerme señora de la tierra y convertirme en una diosa, similar en rango y poder a Ra, en el cielo y sobre la tierra?». Ra se había hecho viejo y babeaba, y su saliva cayó a tierra. Entonces Isis amasó parte de la saliva y construyó una serpiente sagrada y la puso en el camino del gran dios, y, al pasar éste, la serpiente lo mordió. Lanzó un grito y el veneno se extendió por su carne igual que las aguas del Nilo se precipitan por este punto. «¿Quién puede haberme hecho esto?», preguntó. «Tengo multitud de nombres y multitud de formas, y mi ser está en todos los dioses». Entonces los hijos de todos los dioses vinieron a él, dolientes. También vino Isis, trayendo consigo palabras de poder mágico, y su boca estaba llena del aliento de la vida; porque sus talismanes vencen el dolor de la enfermedad y sus palabras hacen vivir de nuevo las gargantas de los que han muerto. «Yo te curaré», dijo, «pero dime tu nombre, padre santo, porque todo lo que se te diga al mundo en tu nombre vivirá». Y Ra dijo: «He hecho los cielos y la tierra, las montañas y el agua. Soy el que hace la luz cuando abre los ojos, y si los cierra, viene la oscuridad». Isis dijo: «Pero lo que has dicho no es tu nombre; dímelo y el veneno se irá». El veneno quemaba como fuego y el gran dios dijo: «Consiento que Isis busque dentro de mí y que mi nombre pase de mí a ella». Entonces dijo Isis: «Veneno, veneno, sal de Ra. Que Ra viva y el veneno muera». Éstas son las palabras de Isis, la dama poderosa, la señora de los dioses, que conoció a Ra por su propio nombre⁶⁶.

Aquí la serpiente es el poder activo de Isis, un aspecto de sí misma en relación con Ra, al que la diosa da forma. Además, el misterio que rodea el nombre secreto del «altísimo» anticipa el carácter impronunciado del nombre santo de Yahvé en la tradición hebrea. A veces Isis era llamada esposa de Ra o madre de Ra o, de forma aún más comprensible, la contrapartida femenina del abismo de agua primigenio, como Nut, fuente de toda la vida. Su potencia mágica penetró en todas las regiones de la imaginación: la vida en la tierra, la vida de las alturas, de los cielos, y la vida de las profundidades, del inframundo.

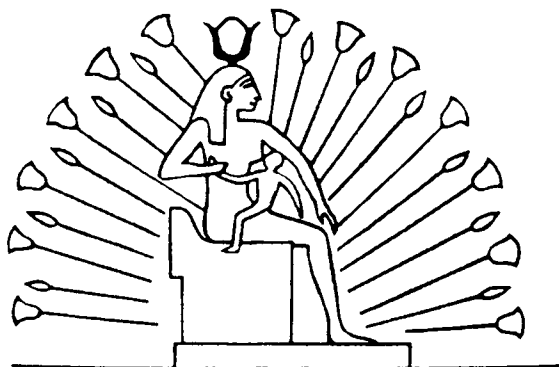
Madre e hijo

El niño solo e indefenso, acunado tan sólo por la naturaleza en un lugar salvaje lejos de la compañía humana, es un motivo constante en los mitos del mundo que reaparece cada vez que nace un héroe. Horus nació en secreto en un matorral lleno de serpientes venenosas, escorpiones e insectos, en las marismas pantanosas del delta, pero no había otro lugar donde esconderse. Estuvo seguro mientras Isis cuidó de él, pero luego tuvo que irse para mendigar comida, así que lo dejó al cuidado de las ninfas del pantano y de todas las diosas del delta. Crecieron muchas leyendas en torno a la madre y el niño, como en torno a María y Jesús, inspirándose en esa esperanza y ese temor que se hacen especialmente intensos cuando asuntos de gran envergadura —y, en este caso, el salvador del mundo— parecen depender de los caprichos del azar. Isis había estado ausente; en sus propias palabras, lo que sucedió fue esto:

Todo el día, mientras atendía a sus necesidades, añoraba a mi pequeño. Cuando volví, esperando abrazarlo, encontré a mi hermoso Horus dorado, mi inocente niño sin padre, tendido en el suelo con agua manando de sus ojos y saliva cayendo de sus labios. Su cuerpo estaba inerte, su corazón estaba débil, los pulsos de su cuerpo no latían. Grité diciendo: «¡Aquí estoy, aquí estoy!», pero el niño estaba demasiado débil para contestar⁶⁷.

Pidió ayuda a los moradores de los pantanos, que le dijeron que Horus había sido envenenado. Entonces Isis clamó a Ra, apostado en su barca de millones de años. Cuando ésta llegó a la altura de la diosa, el sol se detuvo. Entonces Thot bajó y cuando supo lo que había pasado dijo:

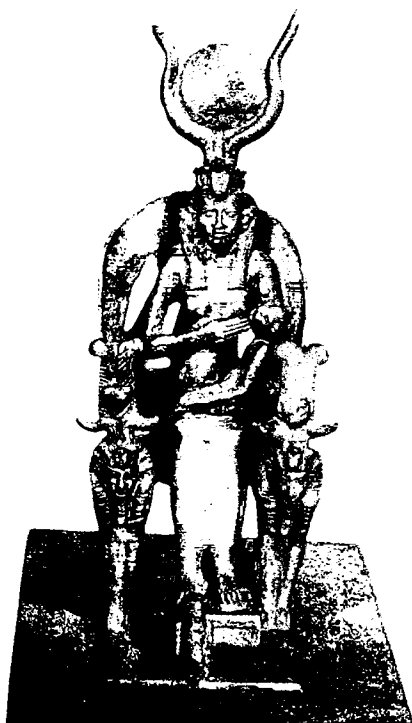
«¡No temas, divina Isis!, ¡y tú, Nefitís, no te lamentes! He bajado del cielo con el aliento de la vida para curar al niño, para alegría de su madre». Thot pronuncia las palabras mágicas de poder, Horus se recupera, y luego, el dios ha de irse: «Pero me esperan para partir en la barca de la tarde y para zarpar luego en la barca de la mañana»⁶⁸.



30. Isis amamanta a Horus en los pantanos del delta

31. (abajo, izquierda) Isis amamanta a Horus sentada sobre un trono de leones (estatua de bronce, c. 600-400 a. C.)

32. (abajo, derecha) Isis amamanta al joven Horus (c. 30 a. C.-14 d. C. Muro exterior del templo de Hathor, Dendera)



En un relato similar, la propia Isis cura la picadura del escorpión. Aunque la historia narra el drama de la picadura del hijo de otra persona, en lugar del propio, la sensación de pérdida es común a ambas. Tras la muerte de Osiris, Set apresa a Isis y la obliga a trabajar en una hilandería. (A la luz del papel de la gran madre como hilandera del destino, a partir de sí misma, esto cobra un significado especial.) Pero Thot la ayuda a escapar, diciéndole que se esconda en los pantanos. Así que, en compañía de siete escorpiones,

diosa parte hacia la ciudad cocodrilo que se encuentra al borde de los pantanos. De camino, cierta rica señora le cierra la puerta en la cara, mientras que una chica pobre del pueblo de pescadores la invita a su humilde hogar. Ahora bien, a los escorpiones, sus compañeros, esto les ofendió enormemente y uno se deslizó bajo la puerta y picó al hijo de la mujer rica. Desconsolada, la señora se arrepiente de lo que hizo e Isis la perdona:

Entonces Isis le gritó diciendo: «¡Ven a mí! Ven ante quien posee el secreto de la resurrección. Soy una hija, bien conocida en su pueblo, que puede expulsar el veneno con su hechizo...». Así pues, Isis puso las manos sobre el niño para aliviarlo mientras éste boqueaba, tratando de respirar. «¡Oh, veneno de Tefen, ven, mana al suelo!... Que el niño viva y el veneno muera...»⁶⁹

Una de las imágenes que más tiempo perduró fue la de la madre vulnerable y sola que se enfrenta a fuerzas peligrosas a las que finalmente derrota con la ayuda de grandes poderes provenientes de sí misma o del exterior. Se fabricaron incontables estatuas de madres y niños para celebrar a esta divinidad que podía, sin embargo, despertar la compasión en la humanidad:

¡Ay, Horus, hijo mío! Postrado por la fiebre en un lugar solitario. Allí no hay agua, ni tampoco estoy yo. Que se me traiga agua de entre las riberas de un arroyo para apagar el fuego⁷⁰.

Ay, niño pequeño!, ¡ay, hijo mío! ¿Estás ardiendo, pajarito mío?, ¿tienes demasiado calor, ahí en el arbusto? Tu madre no puede estar contigo, ni hay hermana que te abanique, ni nodriza que te asista⁷¹.

La Isis helenística

Cuando Alejandro Magno conquistó Egipto en el 332 a. C., Egipto se abrió repentinamente y se convirtió en parte del mundo griego, aunque los filósofos griegos habían viajado a Egipto durante siglos⁷². Los sucesores de Alejandro, los reyes tolemaicos, fomentaron la fusión de las religiones egipcia y griega, e Isis se convirtió en la esposa del nuevo dios de los Tolomeos, llamado Serapis, el antiguo dios toro bajo una nueva forma. Comerciantes provenientes de Egipto llevaron a Grecia el culto de Isis y Serapis, donde se vinculó a Isis con Deméter. En un ambiente intelectual en el que se trataba de hallar similitudes antes que de subrayar diferencias, los paralelismos entre Isis en busca de Osiris y Deméter en busca de Perséfone resultaron obvios. Plutarco identificó a Osiris con Dioniso, que estaba relacionado con Deméter en los Misterios de Eleusis (ver capítulo 9, figura 16), y otros también asociaron a Osiris con Plutón y Hades. Atenas era un centro importante para los rituales místicos egipcios, e Isis tenía un santuario en la ladera meridional de la Acrópolis, donde Serapis también tenía un templo. En Delos un templo a Isis se alzaba junto a los templos de diosas y dioses griegos.

Un himno a Isis, compuesto en griego en Cimi en una fecha tan tardía como el glo II d. C., concibe a la diosa como la portadora, entre otras, de las virtudes que habitualmente se atribuían a Maat, como el ordenamiento correcto del universo, el establecimiento de la ley (función también asignada a la Deméter griega) y la implantación de la percepción moral en los seres humanos: «Dispuse que lo verdadero fuese considerado bueno». Está escrito en forma narrativa como si Isis estuviese hablando y es igual que sucede en Plutarco, algunas divinidades egipcias han sido sustituidas por correlatos griegos; han pasado al menos 3.000 años tras la primera mención del nombre de la diosa en la I dinastía:

Yo soy Isis, la señora de todos los países, y Hermes [Thot] me enseñó,
y con Hermes [Thot] inventé letras, tanto las sagradas (jeroglíficos)
como las demóticas, para que todo no se escribiera con las mismas (letras).
Yo di y ordené leyes para los hombres, que nadie puede cambiar.
Soy la hija mayor de Crono [Shu].
Soy esposa y hermana del rey Osiris.
Soy la que encuentra fruta para los hombres.
Soy la madre del rey Horus.
Soy la que se alza en la estrella del Perro.
Soy la que es llamada diosa por las mujeres.
Para mí fue construida la ciudad de Bubastis.
Separé la tierra del cielo.
Indiqué las sendas de las estrellas.
Ordené el curso del sol y de la luna.
Inventé la actividad del mar.
Fortalecí a los justos.
Uní a la mujer y al hombre.
Dispuse que las mujeres dieran a luz a sus niños al décimo mes.
Castigué a los que carecían de afecto natural hacia sus padres.
Con mi hermano Osiris, puse fin a la ingesta de seres humanos.
Revelé misterios a los hombres.
Enseñé (a los hombres) a honrar las imágenes de los dioses.
Consagré los recintos de los dioses.
Quebré el gobierno de los tiranos.
Puse fin a los asesinatos.
Impulsé a las mujeres a ser amadas por los hombres.
Hice que la justicia tuviese más fuerza que el oro y la plata.
Dispuse que lo verdadero fuese considerado bueno.
Inventé los contratos matrimoniales.
Asigné a griegos y bárbaros sus lenguas.

Hice que lo bello y lo vergonzoso se distinguieran por naturaleza.
Dispuse que nada fuera tan temible como un juramento.
He puesto al que conspiraba contra otros en manos de aquel contra quien conspiraba.
Establecí castigos contra los que obran injusticia.
Decreté misericordia para los suplicantes.
Protejo (u honro) a los guardias virtuosos.
Conmigo prevalece el derecho.
Soy la reina de los ríos, de los vientos y del mar.
Nadie recibe honores sin que yo lo sepa.
Soy la reina de la guerra.
Soy la reina del rayo.
Encrespo el mar y lo calmo.
Estoy en los rayos del sol.
Cuando me plazca, también esto acabará.
Conmigo todo es razonable.
Libero a los cautivos.
Soy la reina de la navegación.
Hago navegable lo innavegable cuando me place.
Creé los muros de las ciudades.
Me llaman legisladora [*thesmóforos*, como Deméter].
Saqué a la luz islas desde las profundidades.
Soy el señor de las tormentas de lluvia.
Venzo al destino.
El destino me escucha.
¡Salve, Egipto, que me alimentaste!⁷³

Los ritmos del poema evocan los del himno Akathistós a María (ver capítulo 14, pp. 649-651), compuesto o puesto por escrito en el siglo V d. C. —sólo 300 años después— y los del himno gnóstico a Sofía, «El trueno, mente perfecta» (ver capítulo 15, pp. 713-715); todos ellos pudieron haber sido contemporáneos en un momento dado.

No resulta sorprendente que a Isis se la llamase la «diosa de los mil nombres». Así la llamó hasta el filósofo Apuleyo, que escribió en el siglo II d. C. y siguió la tradición de Plutarco, muerto el mismo año en que nació Apuleyo.

En Roma, más o menos en el 80 a. C., se fundó un colegio de seguidores de Isis, pero el culto de Isis fue prohibido pocos años más tarde y sus templos se derribaron entre el 58 y el 48 a. C. En el 43 a. C., reflejando de forma magnífica el sentimiento del pueblo, los triunviros, que buscaban el voto popular, construyeron templos dedicados a Isis y Serapis y autorizaron públicamente su uso. El culto de Isis volvió a ser prohibido temporalmente tras la conquista de Egipto en el 31 a. C. por Octavio, pero posteriormente floreció por todo el imperio Romano hasta la expansión generalizada

del cristianismo. Apuleyo, que escribía en latín, identifica a Isis con Ceres, Venus y Proserpina en tanto que diosa del trigo y los cultivos. Nos cuenta cómo los sistros seguían agitando hasta que salía el sol durante las fiestas celebradas en su templo en Roma. Pausanias también nos habla de las fiestas de Isis en Titorea, donde cualquier profano que los viera no vivía para contarlos⁷⁴.

Apuleyo era buen conocedor de las leyes, además de iniciado en los Misterios de Isis. En su libro *El asno de oro*, Isis se aparece a Lucio; la diosa va a transformarle de asno en hombre, en lo que constituye una precisa metáfora de iniciación:

Aquí me tienes, Lucio; tus ruegos me han conmovido. Soy la madre de la inmensa naturaleza, la dueña de todos los elementos, el tronco que da origen a las generaciones, la suprema divinidad, la reina de los Manes, la primera entre los habitantes del cielo, la encarnación única de dioses y diosas; las luminosas bóvedas del cielo, los saludables vientos del mar, los silencios desolados de los infiernos, todo está a merced de mi voluntad; soy la divinidad única a quien venera el mundo entero bajo múltiples formas, variados ritos y los más diversos nombres. En los fríos, primeros habitantes del orbe, me llaman diosa de Pessinonte y madre de los dioses; en Atenas, Minerva Cecropia para los atenienses autóctonos; Venus Pafia para los isleños de Chipre; Diana Dictymna para los saeteros de Creta; Prosérpina Estigia para los sicilianos trilingües; Ceres Accaria para la antigua Eleusis; para unos soy Juno, para otros Bellona, para los de más allá Rhamnusia para los pueblos del sol naciente y los que reciben sus últimos rayos de poniente, las dos Etiopías; los egipcios poderosos por su antigua sabiduría me honran con un culto propio y me conocen por mi verdadero nombre: soy la reina Isis. He venido por haberme compadecido de tus dolores y gracias; heme aquí favorable y propicia. Déjate ya de llorar, pon fin a tus lamentos, desecha el pesimismo; ahora, por mi providencia, empieza a amanecer el día de tu salvación⁷⁵.

Los misterios egipcios, desde los de las primeras dinastías hasta los más tardíos, pertenecientes al reino Nuevo se celebraban en secreto en las cámaras internas de los templos, cuyo acceso estaba prohibido a la gente ordinaria. En ellos se escenificaba la muerte y resurrección de Osiris, su vida, la forma en que moría, su necesidad de protección en el inframundo, la ayuda de Isis y Neftis y del resto de las diosas y dioses, y su resurrección, en la cual participaba todo el universo. Como fiesta que marcaba el paso de un año, su historia debió de servir de inspiración a todo aquel que anhelase ser liberado en cualquier sentido. Una inscripción en una de las tumbas dice: «Esto será útil tanto para un hombre aquí en la tierra como para cuando haya muerto»⁷⁶.

Pero en el relato de los misterios presentado por Apuleyo, muchos siglos después, si no un milenio, el centro de atención se ha desplazado hasta Isis. La historia de *El asno de oro* se cuenta desde el punto de vista de un iniciado (a diferencia de las historias sobre los Misterios de Eleusis, que proceden de sacerdotes cristianos), de forma que queda eclipsado el esplendor de las ceremonias. Lucio, cuyo nombre significa «luz», había sido convertido en asno; cuando «el sol brilló a medianoche», se reveló la luz

33. Isis con serpientes (moneda, siglo I a. C. Egipto)



terna y oculta de su naturaleza propia y verdadera, y fue transformado. Primero había sufrido una muerte voluntaria —la condición universal para la iluminación mística—, que en su caso se extendió hasta la muerte de la consciencia misma de saberse humano. En lo que constituye una conmovedora culminación de sus padecimientos, tras sumergirse siete veces bajo las olas mientras una deslumbrante luna llena se alza del mar, reza a la diosa «con lágrimas en los ojos». Apenas había cerrado los ojos cuando,

del seno de las aguas, surge un divino rostro cuya mirada infundiría respeto a los mismos dioses; luego, poco a poco, salió el cuerpo entero; agita violentamente las aguas y se planta inmóvil ante mis ojos. ¡Qué maravillosa aparición! Trataré de daros una idea, suponiendo que la pobreza del lenguaje humano o la propia divinidad quieran hacer posible la descripción suministrándome todos los recursos de la más expresiva oratoria.

En primer lugar su rica y larga cabellera, un tanto rizada, caía suavemente sobre su escote divino en ondulaciones sueltas y dispersas. Una corona de variadas clases de flores e irregularmente dispuestas ceñía, como remate, su cabeza; en su centro y coincidiendo con la frente había un disco plano que, como un espejo, o mejor dicho, cual luna simbólica, reflejaba una blanca claridad. A derecha e izquierda, el disco descansaba sobre las anillas de unas víboras a punto de incorporarse, y para mayor realce colgaban por encima unas espigas como atributo de Ceres. Su túnica multicolor, de un finísimo lienzo, pasaba del más esplendoroso blanco al oro del azafrán más florido, y luego al más vivo granate de la rosa. Pero lo que ante todo y sobre todo deslumbraba mis ojos era su manto de un oscuro tan intenso que irradiaba reflejos de puro negro. Ese manto envolvía su busto pasando bajo el hombro derecho y cubriendo el izquierdo a manera de escudo; uno de sus extremos caía en artísticos pliegues hasta rematarse en su orla inferior con unos graciosos flecos.

Todo el remate bordado y hasta el lienzo de fondo estaba sembrado de radiantes estrellas,



34. Isis amamanta a Horus en su regazo (estatua de cobre, 2040-1700 a. C.)

y, en el centro de ese firmamento, una luna llena desprendía rayos de fuego. Ello no impidió, sin embargo, que sobre el vuelo del insigne manto se hubiera añadido un nuevo bordado con una corona integrada por toda clase de flores y de frutas. Los atributos que llevaba la diosa eran muy diversos: en la mano derecha tenía un sistro de bronce cuya plancha fina y moldeada en forma de cinturón circundaba unas varillas que al ritmo de la triple cadencia de su brazo emitían un sonoro tintineo. De su mano izquierda colgaba una naveta de oro, a cuya asita, en la parte más saliente, servía de remate un áspid con el cuello en alto y extraordinariamente hinchado. Sus divinos pies llevaban como calzado unas sandalias confeccionadas con hojas de palmera, el árbol de la victoria⁷⁷.

La reina de la noche, la original de entre las muchas versiones de *La flauta mágica*, se hace visible como epifanía de la naturaleza, que es la madre de todos.

Fue la visión de la diosa madre y de su hijo salvador la que quedó grabada en la imaginación de la nueva manifestación del mito que fue el cristianismo. La magnificencia de la naturaleza y la inmanencia de la divinidad en la naturaleza habrían de ser veladas en la reinterpretación judeocristiana formal del mito antiguo, pero la belleza de las imágenes de Isis amamantando a su hijo y los sentimientos de compasión evocados por las historias de Isis y Horus no se perdieron y siguieron inspirando al pueblo bajo sus nuevos nombres.

7

Tiamat de Babilonia: la derrota de la diosa*

Tú mismo eres otro pequeño mundo más y tienes
en tu interior al sol y a la luna y también a las estrellas.

Orígenes

El *Enuma elish* —el poema épico babilónico de la creación— cuenta la historia de la captura y el asesinato de la diosa madre originaria, Tiamat, por el dios Marduk, su tataranieta. En este momento dramático nace un nuevo mito:

Y habiéndose acercado Tiamat y Marduk, el más Sabio de los dioses,
se lanzaron al combate y se enzarzaron en un cuerpo a cuerpo.
Pero el Señor, desplegando su red, la envolvió con ella,
luego soltó contra ella el Viento malo, que le seguía detrás.
Y, cuando Tiamat abrió su boca para engullirlo,
él hizo penetrar en ella el Viento malo para impedirle cerrar sus labios¹.

La Edad del Hierro (que comienza c. 1250 a. C.) asistió a la culminación del proceso iniciado en la Edad del Bronce, en el cual el carácter numinoso de la diosa madre se transfirió al dios padre. El *Enuma elish* es la primera historia de la sustitución de una diosa madre que genera la creación como parte de sí misma por un dios que «fabrica» la creación como algo distinto y separado de sí mismo. En todos los mitos de la Edad del Hierro en los que un dios del cielo o del sol vence a una gran serpiente o dragón pueden encontrarse los trazos de este poema épico babilónico; en él, la humanidad fue creada a partir de la sangre de un dios sacrificado, y no ya del útero de una diosa primordial. Su influencia puede rastrearse a lo largo de la mitología hitita, asiria, persa, cananea, hebrea, griega y romana.

* Traducción de Andrés Piquer.



1. La derrota de la diosa madre Tiamat por el dios Marduk (sello cilíndrico, c. siglos IX-VIII a. C.)

En la cultura de la diosa, la concepción de la relación entre creador y creación expresaba en la imagen de la madre como *zoé*, la fuente eterna, dando a luz a su hijo como *bíos*, la vida creada en el tiempo, que está viva y que al morir regresa a la fuente. El hijo era la parte que emergía del todo, a través de la cual el todo podía llegar a conocerse a sí mismo. A medida que el dios «creció» en el transcurso de la Edad del Bronce, llegó a ser consorte de la diosa y en ocasiones co-creador junto con ella. Pero en la Edad del Hierro la imagen de la relación representada en el matrimonio sagrado desaparece y se pierde el equilibrio entre las imágenes femenina y masculina de la divinidad que derivaba de dicha ceremonia.

Ahora, un dios padre se establece en una posición de supremacía en relación con la diosa madre, y se transforma paulatinamente en el dios sin consorte de las tres religiones patriarcales que hoy en día conocemos: el judaísmo, el cristianismo y el islam. El dios es entonces el único creador principal, cuando antes era la diosa quien había sido la única fuente de vida. Pero el dios se convierte en el hacedor del cielo y la tierra, mientras que la diosa era el cielo y la tierra. El concepto de «hacer» difiere radicalmente del de «ser», en el sentido de que lo que se hace y quien lo hace no necesariamente comparten la misma sustancia; puede concebirse lo que se hace como inferior a quien lo hace. Sin embargo, lo que emerge de la madre es necesariamente parte de ella, como ella también es parte de lo que de ella emerge.

Por lo tanto, la identidad esencial entre creador y creación se quebró; y de esta separación nació un dualismo fundamental, el conocido dualismo entre espíritu y naturaleza. En el mito de la diosa estos dos términos carecen de significado si se consideran por separado: la naturaleza es espiritual y el espíritu es natural porque lo divino es inmanente a la creación. En el mito del dios, la naturaleza ya no es «espiritual» y el espíritu ya no es «natural», porque lo divino trasciende la creación. El espíritu no es

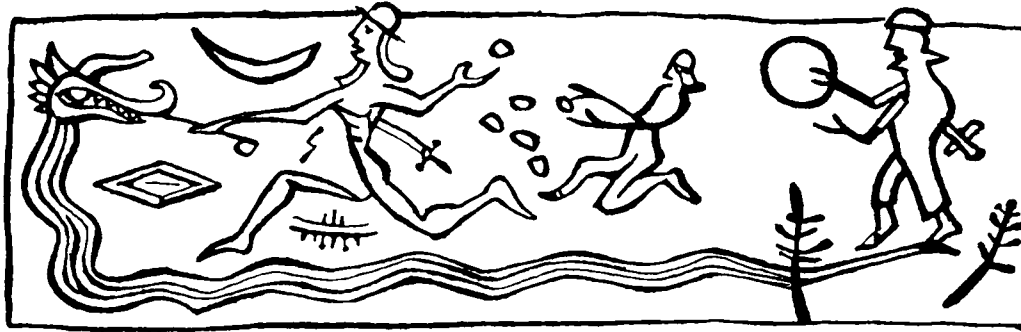
herente a la naturaleza, sino que se halla fuera o más allá de ella; llega incluso a convertirse en fuente de la naturaleza. Así, un nuevo significado se introduce en el lenguaje: el espíritu se torna creativo y la naturaleza se torna creada. En este nuevo tipo de mito la creación es resultado de una acción divina que establece el orden a partir del caos.

Podemos considerar estos mitos como relatos narrados por la humanidad en distintos momentos de su evolución; ambos explorarían, desde este punto de vista, distintos modos de existir en el universo. Pero nuestra tradición judeocristiana, que ha heredado únicamente el mito del dios, presenta implícitamente el mito de la dualidad de espíritu y naturaleza como «dado», como inherente al modo de ser de las cosas. Pero este dualismo, como hemos visto, no siempre estuvo presente. Además, su origen en la historia humana se ha perdido para la consciencia: en las culturas patriarcales en las que el dios padre se adoraba como creador único no sobrevivió recuerdo alguno cuya forma pueda reconocerse de las imágenes anteriores de la diosa madre como creadora.

El poema épico babilónico de la creación

Las raíces mitológicas de las tres religiones patriarcales derivan del *Enuma elish*, conocido en todo el mundo antiguo. La historia más antigua en la que un dios héroe vence a un dragón es sumeria; sin embargo, el poema épico babilónico, más feroz, fue el que cautivó la imaginación de la Edad del Hierro. Originariamente, como sugiere Frazer, el poema pudo constituir la celebración mitológica de la llegada de la primavera en Babilonia, cuando el dios solar vencía a la gran serpiente o dragón, imagen de los ríos tortuosos y de las fieras inundaciones torrenciales del invierno que convertían la llanura babilónica en un caos acuoso². El dios encarnaba las fuerzas de la creación y la diosa serpiente las fuerzas de la destrucción. La gran batalla entre ambos volvía a representarse cada primavera, cuando las fuerzas creativas y destructivas se enzarzaban y el resultado de su enfrentamiento parecía pender de un hilo. El pueblo esperaba, lleno de angustia, la aparición de la tierra seca entre las aguas y la confirmación de la victoria del dios en el cereal que comenzaba a brotar. El *Enuma elish*, que significa «cuando en lo alto», se recitaba anualmente para «ayudar» a la victoria del señor dios Marduk a derrotar al gran dragón serpiente Tiamat³.

El *Enuma elish* no se quedaría en «mito de la naturaleza» local; su inmensa popularidad lo llevó mucho más allá de sus fronteras originales. La violenta imagen de conquista del *Enuma elish* fijó el paradigma de la Edad del Hierro como época de conflicto entre la antigua mitología de la diosa madre y los nuevos mitos de los dioses padre arios y semíticos. Los dioses padre luchaban por la supremacía en Mesopotamia, Persia, India, Anatolia, Canaán, Grecia y, de un modo menos obvio, en Egipto. Pero Marduk fue el primer dios que derrotó a la diosa madre y tomó su puesto como creador de la vida.



2. Marduk persigue a Tiamat
(sello asirio, c. 800 a. C.)

En este poema épico se hallan las pruebas más antiguas de la inversión completa de la mitología de la era anterior. En vez de sacrificar la diosa a su hijo-amante, es la diosa misma quien es sacrificada por un ser de su propia creación: el dios joven, su tataranieto. Sólo conocemos el poema por tablillas descubiertas en 1848 d. C. en la biblioteca de Asurbanipal, último rey de Asiria, que se inmoló en las llamas de su palacio incendiado en 626 a. C., pero puede fecharse en una época mil años anterior, cuando la dinastía semítica amorrea de Hammurabi llegó al poder en Babilonia, alrededor de 1750 a. C. La primera mención de este poema épico aparece en una tablilla fechada alrededor del 1580 a. C. Es un mito creado por un pueblo joven, con poca experiencia en el manejo de poder político. Su lenguaje y sus imágenes son de una aspereza extrema; todavía no las han enriquecido o suavizado la intuición y la sabiduría, y contrastan de forma estridente con los anteriores mitos sumerios.

El poema épico narra la historia de cómo los dioses fueron creados por la madre y el padre primigenios, Tiamat y Apsu; cómo surgió el conflicto entre la nueva y la vieja generación; y cómo la vieja generación acabó siendo depuesta por la joven, cuyo poder era Marduk. Marduk empieza entonces a establecer un nuevo orden de creación. El poema comienza con imágenes que aún recuerdan a la poesía sumeria más antigua:

Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado,
y, abajo, la tierra firme no había sido mencionada con un nombre,
solos Apsu, su progenitor,
y la madre Tiamat, la generatriz de todos,
mezclaban juntos sus aguas;
aún no se habían aglomerado los juncos, ni las cañas habían sido vistas.
Cuando los dioses aún no habían aparecido,
ni habían sido llamados con un nombre, ni fijado ningún destino,

los dioses fueron procreados dentro de ellos.
 Lakhmu y Lakhamu aparecieron y fueron llamados con un nombre.
 Antes de que se hicieran grandes y fuertes,
 fueron producidos Anshar y Kishar, superiores a aquéllos.
 Tras prolongar sus días, multiplicados sus años,
 Anu fue su hijo, igual a sus padres;
 como Anshar había hecho semejante a él a Anu, su primogénito,
 Anu procreó, igualmente, a su imagen a Nudimmud [Ea]...
 Con su jolgorio molestaron en lo alto de los cielos;
 Apsu no podía disminuir su clamor
 y Tiamat permanecía impasible ante ellos.
 Sus acciones le eran aborrecibles,
 su conducta no era buena, pero ella les perdonaba.
 Entonces Apsu, el procreador de los grandes dioses,
 llamó a Mummu, su mensajero, y le dijo:
 «¡Oh Mummu, mi mensajero, que alegras mi corazón,
 ven y presentémonos a Tiamat!».
 Se fueron y, sentados en presencia de Tiamat,
 discurrieron y discutieron sobre los dioses, sus primogénitos.
 Apsu, abriendo su boca,
 levantó la voz y dijo a Tiamat:
 «Su conducta me es desagradable:
 ¡De día no tengo reposo y de noche no puedo dormir!
 Voy a reducir a la nada, voy a abolir su actividad,
 para que se restablezca el silencio y podamos dormir!».
 Cuando Tiamat oyó estas palabras,
 se puso furiosa y vociferó contra su esposo;
 y montando en cólera le recriminó agriamente,
 porque le había insinuado el mal en su espíritu.
 «¿Por qué vamos a destruir todo lo que hemos hecho?
 ¿Su conducta es muy desagradable? ¡Tengamos paciencia, seamos benevolentes!»
 Entonces respondió Mummu para aconsejar a Apsu,
 y el parecer de su Mummu fue el de un consejero sin benevolencia:
 «¡Procura destruir, padre mío, el proceder revoltoso,
 para que puedas reposar de día y dormir de noche!».
 Apsu, al oír esto, se alegró y su rostro se puso radiante
 a causa del mal que había planeado contra los dioses, sus hijos (1, 1-16, 24-52).

Entonces llegó a oídos de estos dioses jóvenes el plan para destruirlos, así que Ea dibujó un círculo mágico en torno a ellos para protegerlos. Entonces, mientras Apsu y

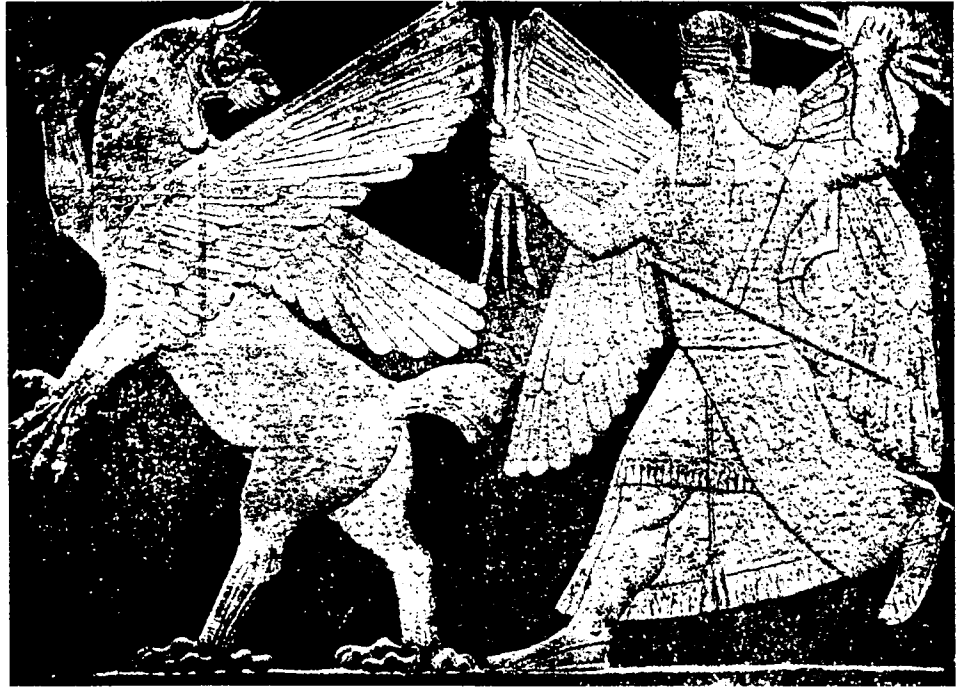
Mummu dormían, mató a Apsu y cogió a Mummu prisionero «sujetándole con una soga» [tr. cast.]. Entonces Ea fijó su residencia sobre las aguas de Apsu y con su esposa, Damkina, creó a Marduk, a quien amamantaron pechos de diosas, de forma que su majestad llegó a ser sobrecogedora:

Su naturaleza era desbordante, su mirada fulgurante,
su porte era señorial, vigoroso desde siempre.
Cuando lo vio Anu, el progenitor de su padre,
exultó y se mostró resplandeciente, llenándose su corazón de alegría.
Él lo detalló: «Su divinidad es muy otra,
es grandemente sublime, está por encima de ellos con mucho.
Sus formas son perfectas, admirables,
imposibles de imaginar, insoportables de mirar;
cuatro son sus ojos y cuatro sus orejas.
Cuando mueve sus labios, un fuego flamea;
cuatro orejas le han crecido
y sus ojos, en igual número, escudriñan el universo.
Es el más alto de los dioses, supremo por su estatura,
sus miembros son grandiosos. Es supremo por naturaleza...
¡Mi hijo es un sol! ¡El sol de los dioses!
Está revestido con la aureola de diez dioses, sublimemente coronado,
y cincuenta terroríficos relámpagos se acumulan sobre él!»⁴.

El hermano mayor de Ea, Anu, produjo entonces grandes vientos que perturbaron las aguas de Tiamat. Fue este incidente, en apariencia insignificante, lo que creó una ruptura en el orden de la existencia y transformó a Tiamat, madre dadora de vida, en mortífero dragón, trayendo al mundo la discordancia. La diosa se agita cada vez más, hasta que da a luz a una camada monstruosa de serpientes «de dientes agudos, con mandíbulas despiadadas» [tr. cast.], cuyos cuerpos estaban llenos de veneno en lugar de sangre. Todo el que las contemplaba quedaba petrificado por el terror. Se crearon once clases distintas de monstruos. Todos ellos eran hijos de Tiamat y el mayor de entre ellos era Kingu, al que la diosa tomó como marido, eligiéndolo para liderar su hueste y defenderla, fijando sobre su pecho las tablillas de la ley.

Los dioses dispusieron un trono para Marduk y dijeron: «¡A ti sólo, nuestro vengador, te hemos conferido la realeza sobre la totalidad del universo! Cuando te sientes en la Asamblea, tu palabra será la suprema y tus armas, infaliblemente, aplastarán a tus enemigos» [tr. cast., 4, 13-6]. Para poner su poder a prueba, extendieron ante él los ropajes estrellados del cielo nocturno, pidiéndole que ordenase su desaparición y su reaparición. Cuando vieron que era capaz de hacerlo, dijeron «¡Sólo Marduk es el rey!» [tr. cast., 4, 28], y le dieron el cetro, el trono y el anillo, junto con un arma invencible, el

3. Marduk da muerte a Tiamat (relieve asirio, posteriormente llamado *Ninurta y el demonio*, c. siglo IX a. C.)



rayo. Marduk tomó su arco, su lanza y su maza y «dispuso sobre su frente el relámpago y rodeó su cuerpo con ardientes llamas» [tr. cast., 4, 39-40]. Fabricó una red para envolver en ella las entrañas de Tiamat e invocó a los siete vientos para que le obedecieran, entre ellos la tempestad, el torbellino, el huracán y «el Viento irresistible» [tr. cast., 4, 46]. Asiendo su rayo, montó en su carro; al acercarse a Tiamat, una resplandeciente aureola brillaba en torno a su cabeza.

Marduk vence a Tiamat, a Kingu y a su hueste y se apropia de las tablillas de la ley:

Pero el Señor, desplegando su red, la envolvió con ella,
luego soltó contra ella el Viento malo, que le seguía detrás.
Y, cuando Tiamat abrió su boca para engullirlo,
él hizo penetrar en ella el Viento malo para impedirle cerrar sus labios.
Entonces todos los vientos furiosamente llenaron su vientre
y su cuerpo quedó hinchado y su boca desmesuradamente abierta.
Él disparó su flecha y le atravesó su vientre;
cortó su cuerpo por la mitad y le abrió el vientre.
Así triunfó de ella, acabando con su vida.
Después echó abajo su cadáver y se puso de pie sobre él...

El Señor puso sus pies sobre la parte inferior de Tiamat
y con su despiadada maza aplastó su cráneo.
Después cortó los conductos de su sangre,
que hizo que fueran llevado a lugares secretos por el Viento del Norte.
Al ver esto, sus padres se alegraron gozosos
y ellos mismos le llevaron regalos y presentes.
Con la cabeza reposada, el Señor contemplaba el cadáver de Tiamat.
Dividió (luego) la carne monstruosa para fabricar maravillas,
la partió en dos partes, como si fuera pescado (destinado) al secadero
y dispuso de una mitad, que la abovedó a manera de cielo [tr. cast., 4, 93-104 y 129-138].

La otra mitad del cuerpo sin vida de Tiamat se convirtió en la tierra. Es difícil imaginar mayor contraste entre este duro mito y la poesía de los primeros tiempos de Sumer. La diosa ya no trae al mundo el cielo y la tierra como montaña cósmica: ahora el cielo y la tierra son fabricados por un dios a partir de sus despojos. La red ya no es una imagen del entrelazamiento de toda la vida, sino una trampa para la que, al tenerla, hizo que existiera. Y así nace un nuevo mito de la creación.

Podría decirse que Marduk vuelve a crear la creación: establece el año con sus doce meses, fabrica las constelaciones, dando a la estrella Polar su posición específica en el cielo, y dispone las posiciones celestes del sol y la luna. Las fuerzas de la naturaleza ya no se perciben como dioses y diosas, sino como elementos sometidos a este único dios. El amo de la diosa primordial vuelve ahora su atención hacia la tierra:

Y habiendo dispuesto su cabeza amontonó sobre ella una Montaña,
en donde abrió una fuente (en la cual) tembló una ola;
hizo fluir de sus ojos el Éufrates y el Tigris
y tapó sus narices que reservó [para las crecidas];
sobre sus pechos amontonó las lejanas mon[tañas]
y dentro de ellas hizo nacer manantiales para que se deslizaran en cascada.
Retorció su cola y la anudó [al] Gran Cable,
por debajo del cual [...] el *apsu*.
[Dispuso la gr]u]pa para sostener el cielo
y [con la otra mitad] techó y fijó la tierra⁵.

Marduk tiene entonces una nueva idea, que se relata en la sexta tablilla:

Cuando [Marduk] oyó las palabras de los dioses,
su corazón le empujó a crear maravillas;
y [abrien]do su boca dirige su palabra a Ea
para comunicarle el plan que había concebido en su corazón:

«¡Voy a condensar sangre y formar huesos;
haré surgir un prototipo humano que se llamará “hombre”!
¡Voy a crear este prototipo, este hombre,
para que le sean impuestos los servicios de los dioses y que ellos estén descansados!»...

Le respondió Ea, dirigiéndole estas palabras
con las que le comunicaba su plan para la tranquilidad de los dioses:

«Que me sea entregado uno de sus hermanos;
éste perecerá para que sean formados los hombres.
Que los Grandes dioses se reúnan,
a fin de que el culpable sea entregado, los demás permanecerán sanos y salvos»...

Le (Kingu) ataron y le mantuvieron cogido delante de Ea.
Se le infligió su castigo: se le cortó la sangre.
Y con su sangre (Ea) formó la humanidad⁶.

En este mito el cielo y la tierra se fabrican a partir del cuerpo desmembrado de la diosa, y la raza humana a partir del cuerpo asesinado de su hijo-amante, puesto que Kingu era a la vez hijo y consorte de Tiamat.

Este relato épico de la derrota de la diosa madre primordial por el dios del cielo, el viento y el sol, Marduk, coincide con la fase final de la civilización sumerobabilónica, que estuvo marcada por el declive de su cultura y por un énfasis siempre creciente en la guerra y la conquista, que condujo al desarrollo de un imperio. Tal vez cuente la historia real de la conquista babilónica de Sumer, justificándola. En el *Enuma elish* se señala a Marduk, que se describe a sí mismo como hijo de Ea, dios de la sabiduría, como nuevo gobernante de los dioses. Esto simboliza de manera efectiva el paso de poder del antiguo reino sumerio de la «madre» al nuevo reino babilónico del «hijo» que se convierte en el «padre»⁷. Ciertamente es prueba del fin definitivo de la fase cultural anterior, en la que prevalecía la religión de la diosa madre. La diosa madre primordial, conocida como Nammu o Ninmah, cuya imagen en Sumer era tanto el mar como una gran serpiente, se ha convertido ahora en Tiamat, la madre demonio. La derrota de Tiamat pudo haber servido para desacreditar a Sumer, tierra de la «madre», que se retrata como amenazante y malvada a través de la imagen de un dragón que merece ser destruido. Marduk toma de Tiamat las tablillas de la ley, lo que puede significar la transmisión del control político de Sumer a Babilonia, y del poder religioso de la diosa madre al dios joven.

La creación, como sugieren los mitos de otras culturas, no tiene por qué imaginarse de una única forma. Existen fragmentos de otros mitos de la creación en los que la creación del mundo y de la humanidad no está asociada a la muerte de un dragón, si-

no que tiene lugar por el acto de una diosa, o de una diosa y un dios, o de todas diosas y dioses conjuntamente. En el *Poema de Gilgamesh* sumerio el dios padre, An, llama a la diosa de la creación, Aruru, para que cree a Enkidu como compañero de Gilgamesh:

Tú, Aruru, creaste a Gilgamesh,
crea ahora su réplica y que le sea comparable por la fogosidad del corazón.
¡Deja que rivalicen para que así haya paz en Uruk!

La diosa Aruru, tras haber oído este ruego, concibió en su propio espíritu la réplica para An.
La diosa Aruru se lavó las manos, cogió un pedazo de arcilla y escupió encima.
En la estepa modeló al valiente Enkidu, vástago del silencio y partícula del dios Ninurta⁸.

Llama la atención el que en este mito no fue necesario añadir el hálito de vida al espíritu, a la arcilla inerte, a diferencia de lo que sucedió más tarde con Adán. La imbuición de la vida en la mente de la diosa y el pellizcar la arcilla húmeda bastan para dar vida a Enkidu.

El siguiente fragmento de un mito alternativo de la creación muestra a un Marduk bastante diferente, mucho más próximo a su antiguo prototipo, el Enlil sumerio. ofrece otra concepción de la creación de la humanidad. Aquí la propia diosa Aruru co-creadora con Marduk:

Marduk colocó un junco sobre la superficie de las aguas,
formó polvo y lo vertió junto al junco.
Para hacer que los dioses morar pudieran
en la residencia que su corazón deseara,
formó a la humanidad,
la diosa Aruru junto con él
creó la semilla de la humanidad.
Las bestias del campo y los seres vivos
del campo él formó.
(...)
La hierba, el junco de la marisma, la caña
y el bosque creó,
las tierras, las marismas y los pantanos,
la vaca salvaje y sus crías, el ternero salvaje;
la oveja y sus crías, el cordero del aprisco;
plantaciones y bosques... hizo que existieran⁹.

A pesar de todo, el *Enuma elish* fue el mito de la creación que se impuso sobre

dos los demás y su popularidad pervivió a lo largo de las civilizaciones babilónica, asiria e incluso hitita. Influyó de forma intensa en el mito hebreo de la creación. A partir del 1700 a. C., durante más de mil años, se recitó en Babilonia al llegar el equinoccio de primavera, el cuarto día de las festividades de once días conocidas como Zagmuk. El mito del dragón existía ya en los primeros tiempos de Sumer, en la leyenda de Enki y su derrota del dragón del *kur* (montaña, abismo o inframundo); pero hasta el advenimiento del *Enuma elish* no apareció como parte del mito de la creación, concibiéndose en términos de un dios que derrota a la diosa dragón serpiente y fabrica cielo y tierra a partir de sus despojos.

El *Enuma elish* es el ejemplo más antiguo de lo que podría denominarse política sacerdotal, por la cual se invierte por completo la mitología de una era y cultura anteriores, de manera que a las divinidades de la era anterior se les da el nombre de demonios y las divinidades del nuevo orden son exaltadas a una posición de supremacía. El *Enuma elish* sustituye la antigua imagen de la diosa lunar por el dios del cielo y el sol de manera tan radical que impide cualquier posibilidad de relación con el orden de consciencia anterior. La derrota de la diosa serpiente marcó el final de una cultura y también el final de un modo de percibir la vida, el neolítico, al que muy pronto iba a ser casi imposible acceder. Esto es así porque la victoria de un dios solar crea un nuevo modo de vida, un nuevo modo de relacionarse con lo divino mediante la identificación con la fuerza conquistadora del dios, con la victoria sobre la oscuridad que el sol logra con cada amanecer. El mito valida, como dice Campbell,

no sólo un nuevo orden social, sino también una nueva psicología..., una nueva estructura de pensamiento y sentimiento humanos, sobreinterpretada de forma que su alcance llega a tener dimensiones cósmicas... Hemos llegado a un escenario mitológico que la mente racional, no mística, puede comprender sin ayuda donde el arte de la política, el arte de obtener poder sobre los hombres, recibió para siempre su modelo celestial¹⁰.

El nuevo paradigma de la consciencia

Los efectos de esta división en la consciencia entre los órdenes antiguo y nuevo, expresada aquí como conflicto entre una diosa y un dios, pueden rastrear a lo largo de la Edad del Hierro hasta llegar a nuestra propia cultura. El modelo mítico de la anterior cultura de la diosa era un modelo de relación entre todos los aspectos de la creación; esto expresaba la manera en que la gente de aquella época experimentaba el universo. A partir de ahora, el modelo mítico de la nueva cultura gobernada por una divinidad masculina es un modelo de dominio y control que expresa el deseo de dar forma e imponer orden sobre lo creado. La creciente capacidad de influir sobre el medio igualaba el poder de extender el territorio tribal mediante la guerra y la conquis-

ta, con la ayuda del caballo y del carro de guerra. El nuevo paradigma de la Edad del Hierro refleja lo que se convirtió principalmente en la experiencia de vida propia del guerrero: se trataba de una vida heroica, combativa y agresiva, puesto que se enfatizaba la victoria en la batalla y la apropiación a través de la conquista. Al mismo tiempo la nueva imagen también refleja un sentido creciente de individualidad, a medida que los hombres (pero no las mujeres) descubrían su mayor capacidad de determinar su destino y de ganarse el aplauso y la devoción de otros hombres. El rey o líder —el individuo excepcional— personificaba este nuevo sentido de identidad que había comenzado a manifestarse en la Edad del Bronce pero alcanzó una definición clara en la Edad del Hierro. La experiencia y la voz de las mujeres de aquella época no resultan tan audaces ni tan claras como en la Edad del Bronce.

Estos cambios se reflejaron en la nueva interpretación que se dio a las imágenes antiguas. Una de las imágenes más arcaicas de la sobrecogedora fuerza creativa y destructiva de la diosa era el león, mientras que el toro era la imagen de la vida creada que tenía que ser sacrificada anualmente para su propia renovación. La imagen del león dando muerte al toro plasmaba esta necesidad perenne. La relación del león con la diosa ha persistido a través de los siglos hasta el trono de leones de María, aunque ahora su dimensión temible se ha disuelto; la imagen tan sólo apunta a la fuerza de la victoria invencible que se renueva a sí misma de continuo.

La diosa se representa a menudo de pie sobre un león, como la Qeshet de Siria y Egipto y la diosa hindú Durga; o sentada en un carro tirado por leones, como Cibele de Roma y Anatolia. Sin embargo, al desarrollarse la cultura del dios, éste pasó a participar de los poderes del león, e hizo suya asimismo la imagen del sol. El rey que a su vez encarnaba el poder del dios, asume entonces las imágenes del león y del sol, asimilándolas a su persona y función. En este momento la imagen del león que mata al toro toma un significado diferente. Simboliza la victoria de la religión solar de los dioses celestes sobre la religión lunar de la diosa, una re-presentación simbólica de la victoria de Marduk sobre Tiamat. De forma implícita, desde el punto de vista del lenguaje de las imágenes, el nuevo león solar se apropia del dominio de la creación. De manera más general, en la mitología de la Edad del Hierro el cielo se exalta por encima de la tierra y la consciencia humana se ve atrapada en el paradigma de la oposición y del conflicto.

Los reyes guerreros, como Hammurabi (1728-1686 a. C.), no perdieron tiempo en identificarse con las nuevas imágenes solares:

Por aquel entonces Anu y Bel (Marduk) me llamaron, Hammurabi, el príncipe piadoso, adorador de los dioses, llamándome por mi nombre, para traer el gobierno de la justicia a la tierra, para exterminar a los perversos y malvados, para evitar que el fuerte oprima al débil, para avanzar como el sol sobre la raza humana, para iluminar la tierra y para aumentar el bienestar de la humanidad¹¹.

4. Águila con cabeza de león sobre el lomo de un toro antropocéfalo (placa de caliza sumeria, c. 2500 a. C. Ur)



En el *Enuma elish* ya está presente el germen de tres ideas principales que habrían de conformar la época que estaba a punto de comenzar: la supremacía del dios padre sobre la diosa madre; el paradigma de oposición implícito en la lucha mortal entre dios y diosa; y la asociación de la luz, el orden y el bien con el dios, y de la oscuridad, el caos y el mal con la diosa. Esto se expresó también en la polarización del espíritu y la naturaleza, de la mente y el cuerpo, la una, divina y buena, el otro, «caído» y «maligno». Esta oposición se extendió a la división en categorías de género de todos los aspectos de la vida, que después se polarizaron como entidades opuestas, enfrentadas, en lugar de seguir el modelo anterior de diferenciación y complementariedad. Cuando esta oposición se simplificó en exceso, de manera burda, como sucedió a menudo, el aspecto «masculino» de la vida se identificó con el espíritu, la luz, el orden y la mente, que eran buenos; y el aspecto «femenino» de la vida se identificó con la naturaleza, la oscuridad, el caos y el cuerpo, que eran malos. A su vez, esta oposición, aprobada por decreto divino, condujo a la idea de la «guerra santa», la guerra de las fuerzas del «bien» contra las fuerzas del «mal», relacionada con dicha oposición.

Al afianzar la posición del dios padre en la Edad del Hierro su supremacía en todas partes, los distintos grupos sacerdotales interpretaron las mitologías basadas en las imágenes del dios celeste y solar como revelación divina, y así se han mantenido hasta hoy en día. Al igual que había un único sol, habría un único salvador, que es el dios supremo, el dios de dioses —no el Uno que es imagen de unidad, sino el Uno que sobresale, solo y por encima de todo—. El deseo de Marduk de que su palabra fuese la

única en prevalecer encontraría su legado histórico en las palabras de Yahvé: «Yo soy el primero y el último, fuera de mí no hay ningún dios» (Is 44, 6). Pocos son quienes están al tanto de los influjos dispares que se combinaron para crear las «revelaciones» judías y cristianas, y de las presiones históricas que llevaron a la evolución de una religión monoteísta con un dios padre supremo. Generalmente no se sabe, por ejemplo, que fue Babilonia la que suministró el germen de las ideas que formaron el imaginario mítico del zoroastrismo persa, del judaísmo, del cristianismo y del islam. Por consiguiente, llegó a olvidarse el hecho de que existió una concepción anterior que asumía la identidad esencial de la naturaleza y el espíritu.

Nunca se resaltará lo suficiente la importancia de este cambio de imágenes, pues que ha influido en la visión judeocristiana de la naturaleza, de la materia y de todo lo que haya sido definido como femenino, y ha estructurado nuestras imágenes paradigmáticas en mitología, religión, literatura, ciencia y psicología. Aquí, en su formulación más temprana, la idea se articula con precisión y se encarna en mito: lo que es femenino es caótico, destructivo, demoníaco, y ha de ser temido y dominado. Este complejo de ideas fue reforzado en el cristianismo primitivo, especialmente por Pablo y los primeros padres de la Iglesia, y puede verse hoy en día en la reticencia doctrinal a permitir que las mujeres se ordenen sacerdotes (lo que complica la confusión al identificarse «lo femenino» con «las mujeres»). En un sentido más amplio, puede explicar en gran medida el desprecio característico del siglo XX por nuestro planeta, nuestra «madre naturaleza».

Cuando a los valores de una cultura antigua se les superponen los de otra, los valores despreciados no se desvanecen en el pasado ni, por así decirlo, dejan de existir, tal y como solíamos pensar. Más bien pasan a formar parte del inconsciente de la raza, donde siguen influyendo en la psique consciente, pero no con la misma precisión o efectividad que cuando se mantenía un diálogo constructivo de forma plenamente consciente. Como los valores rechazados son ahora inconscientes, suele prevalecer la tendencia a la obstrucción: o son demasiado débiles como para tener efecto alguno o exageran, de modo que en cualquiera de los dos extremos surge la distorsión.

Como se sugirió en el capítulo 1, la importante hipótesis de Jung sobre el inconsciente colectivo ha demostrado que «nada se pierde nunca en la psique»¹² y, más aún, que lo que parece haberse perdido debe encontrarse si se espera que la psique funcione a su máximo nivel de capacidad. En nuestra cultura aún existe un prejuicio contra los niveles más profundos e instintivos de la psique, porque son irracionales, caóticos e incontrolables —características que han sido designadas como «femeninas»; a este prejuicio se añade la idea asumida de que el único principio ordenador de la psique deriva del ejercicio «masculino» de la «razón», que puede formular las leyes de la conciencia capaces de ser intelectualmente definidas. La idea de que la espontaneidad tiene su propio orden —de que hay en el inconsciente personal y en el colectivo una justicia innata e inherente, una «inteligencia» que es más amplia que el intelecto, y por lo tanto

to lo incluye— no pertenece a nuestros paradigmas culturales; no tratamos de descubrir si dicha idea es cierta, ni cuándo ni cómo lo es.

Se han dado a los términos «femenino» y «masculino», «hembra» y «macho» tantos y tan diferentes matices de significado a través de los siglos, han sido los depositarios de tanta proyección inconsciente que ahora son absolutamente ambiguos hasta que se les da un contexto. En cierto sentido, toda esta reflexión versa sobre la ampliación de los distintos significados posibles de estas ideas; al mencionarlas aquí de manera breve se incurre en el riesgo de trivializarlas. A pesar de esto, parece necesario en este punto subrayar que pretendemos que los términos «femenino» y «masculino» designen un modo de ser o un modo de consciencia al que puedan acceder tanto los hombres como las mujeres. Su formulación más genérica podría tal vez ser la del yin y el yang, la de lo receptivo y lo activo. Como ideas, son en sí mismos términos descriptivos, no valorativos: a veces un modo es más apropiado, a veces lo es el otro. Cualquier modo de ser o modo de consciencia puede ser evaluado, desde luego, pero es el contexto lo que nos permite hacerlo, no una cualidad inherente a los términos mismos. El concepto de arquetipo de Jung tiene en este sentido para nosotros un valor incalculable, puesto que nos permite hablar del arquetipo femenino en los hombres y del arquetipo masculino en las mujeres; ésta es a menudo una manera de ir más allá del lenguaje conceptual de género, ya sea en el nivel abstracto o en el personal.

El arquetipo femenino se expresa en la mitología como la figura originariamente andrógina de la diosa. Dicha figura era, por lo tanto, macho y hembra al mismo tiempo, en el sentido metafórico de que era tanto el útero como la fuerza de la generación que sembraba nuevas formas de vida en su interior, formas a las que la diosa dotaba de existencia como universo. En la metáfora neolítica la diosa era el cielo, la tierra y las aguas subterráneas. En una metáfora mesopotámica posterior, cuando la imagen del arquetipo masculino de la generación se había separado del receptáculo arquetípico femenino, la diosa era la tierra y el dios era el cielo. En Egipto, tal vez por las razones sugeridas en el capítulo 6, la diosa era el cielo y el dios era la tierra. En la Alemania actual y en Japón la luna es masculina y el sol es femenino, mientras que en la mayoría de las demás naciones el sol es masculino —*le soleil*— y la luna es femenina —*la lune*—. Sus países son igualmente «patrias» en lugar de «matrias» (sin embargo, no ha existido todavía ningún «padre naturaleza»). Estas diferencias resultan significativas para la comprensión de distintas tendencias culturales¹³, aunque se mencionan aquí sobre todo para señalar que los términos «femenino» y «masculino», «hembra» y «macho» tienen un elevado carácter evocador, y que es muy importante tener claro cuándo, cómo y por qué se están usando.

En la Edad del Hierro, como se ha sugerido más arriba, estos términos se hicieron fijos y absolutos y se les asignaron valores definitivos. El dragón madre, la tierra y la luna, la oscuridad, el caos, la confusión, la naturaleza vaciada de espíritu eran lo femenino; y el padre cielo, el cielo y el sol, la luz, el orden, la claridad, el espíritu liberado de

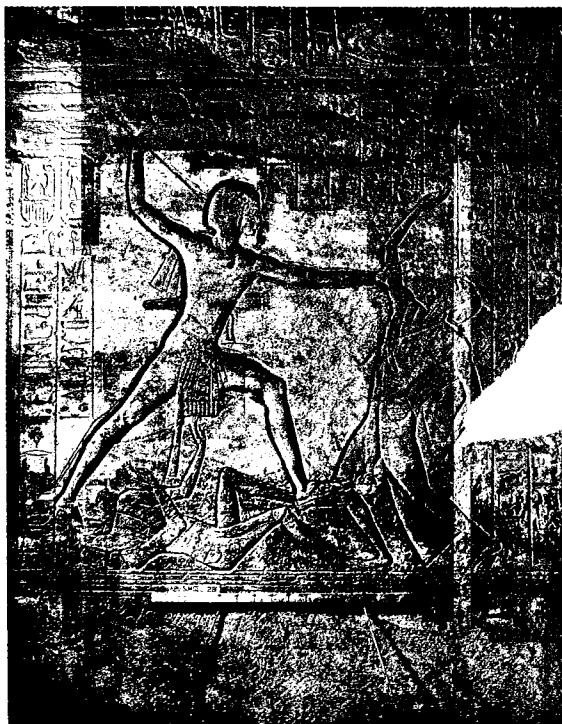
la naturaleza eran lo masculino. Estas valoraciones simplistas, que se originaron hace 4.000 años, sólo en tiempos recientes han comenzado a cuestionarse a gran escala que indica la profundidad con que habían penetrado en nuestra cultura sin darnos cuenta. Si nos centramos, por ejemplo, en el mito del héroe, es indudable que en las historias originarias se pretendía que dicho héroe fuese masculino en el sentido, aparentemente simple, de que fuese un hombre. El significado simbólico que el mito del héroe tiene para nosotros, por el contrario, es que el héroe es la encarnación del arquetipo masculino en todos los seres humanos: la consciencia a la búsqueda de una m

La guerra como sistema de valores de la Edad del Hierro

Volviendo a la Edad del Hierro, con la incansable lanza de Ramsés II, hay que señalar que siempre que se ha interpretado literalmente —en términos de un guerrero que hace frente a un enemigo poderoso y peligroso— el mito del héroe solar y del dragón, esto ha llevado a la polarización y a interminables conflictos. El *Enuma elish* ofreció un paradigma de comportamiento divino que se utilizó, inevitablemente, para justificar la violación de la vida que constituyó el rasgo distintivo de la Edad del Hierro. La aparición del culto babilónico a Marduk coincidió con la glorificación de la guerra y de la conquista, que impulsó a los distintos pueblos y razas de Próximo Oriente a enfrentarse por la supremacía o la supervivencia. Han pasado 4.000 años, pero el conflicto que constituye el legado de este enfrentamiento aún no ha visto su fin, presumiblemente porque las creencias entonces formuladas todavía rigen la consciencia humana. La época que los libros de historia de principios de este siglo solían designar admirativamente como «gran era» de los imperios babilónico y asirio estuvo marcada por la más feroz barbarie de las crueldades: cuerpos desollados vivos, ojos arrancados y miembros amputados, miles de prisioneros enemigos asesinados, prácticas que no fueron excepciones en los primeros siglos de la civilización sumeria. El clima emocional de la Edad del Hierro es un clima de enorme ansiedad y de miedo al desastre. Esto creó, más que ninguna otra cosa, una compulsión hacia la agresión. La mayoría de los hombres tendían a ser guerreros. Defendían la comunidad, vengaban a los muertos, honraban sus muertos caídos. El rey en particular tenía que ser un guerrero «poderoso», como David. En honor a éste los guerreros danzaban y entonaban cánticos, que decían: «Saúl mató sus milles y David sus miríadas» (1S 18, 7).

La Edad del Hierro está dominada por una mitología de guerra en la que el héroe se percibe, desde un punto de vista político, como el guerrero poderoso. El ideal del rey no era ser pastor de su pueblo, como en las primeras épocas de Sumer, sino el conquistador poderoso, siguiendo el modelo de Hammurabi, Darío, Agamenón o Alejandro. La crueldad se convirtió en virtud y la barbarie en modo de vida. La guerra se consid

5. Ramsés II destruye a los libios (c. 1260 a. C. Abu Simbel)



ba natural y justa, camino digno de monarcas que un hombre debía seguir si quería servir a sus dioses, a su rey y a su país (el tono resulta familiar). Como en la caza paleolítica, la guerra reunía a los hombres en torno a una finalidad y un propósito heroicos compartidos cuya intensidad era tal que en ningún caso podía compararse con arar los campos o apacentar los ganados. El ideal de conquista forjó los lazos de una conciencia tribal, llegando a impregnar el arte; éste se hizo eco de reflexiones que eran, por lo demás, universales, como puede verse en las aparentemente interminables filas de guerreros idénticos tallados en tablillas asirias que se dedicaban a la destrucción. Campbell observa con ironía que las dos grandes obras de mitología de la guerra en Occidente son la *Iliada* y el antiguo Testamento¹⁴, una alianza que sitúa con firmeza estos libros en el contexto de su época, cuyo centro de atención fue la guerra. Una diferencia inmediata entre ambos es que en la *Iliada* los numerosos dioses ofrecen su apoyo y ayuda a ambos bandos, de manera que a ninguno se le designa como intrínsecamente errado o malvado: a ambos bandos les une, en último término, una humanidad común. Por el contrario, en el antiguo Testamento, con su único dios omnipotente, sólo hay testimonios escasos de respeto al enemigo, cuyo destino sólo raramente inspira compasión.

A largo de la Edad del Hierro cinco grandes imperios —Babilonia, Asiria, Persia, Grecia y Roma— se impusieron sucesivamente sobre un área inmensa, que llegó a extenderse desde Grecia hasta India y desde el mar Caspio hasta Sudán. Al noroeste de

Mesopotamia, el imperio hitita se estableció en Anatolia y extendió su área de influencia hacia el sur, por Siria y Canaán. Más al sur, Egipto siguió el mismo esquema de expansión imperial tras las invasiones de los hicsos en el 1500 a. C.

Durante esta época el crecimiento orgánico de la psique se interrumpió abruptamente, al quedar irrevocablemente rota la íntima relación, establecida a lo largo de muchos milenios, de las gentes con una tierra específica. Grupos tribales enteros fueron desplazados de sus tierras o esclavizados, puesto que la prosperidad agrícola de estos imperios dependía del trabajo de los esclavos. Las mujeres y los niños a menudo eran tomados como esclavos cuando sus padres o esposos eran asesinados o cuando los piratas saqueaban las costas extranjeras en busca de botín. El escritor griego de la *Iliada* imagina los sentimientos de la troyana Andrómaca cuando se queja a su esposo, Héctor, en las murallas de Troya:

¡Desdichado! Tu furia te perderá. Ni siquiera te apiadas
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto viuda
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,
atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería,
si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no
habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado,
sino sólo sufrimientos. No tengo padre ni augusta madre...
Y los siete hermanos míos que había en el palacio,
todos ellos el mismo día, penetraron dentro del Hades;
pues a todos mató el divino Aquiles, de pies protectores.

Pero Héctor responde como un héroe:

Tremenda vergüenza me dan los troyanos y troyanas, de rozagantes mantos,
si como un cobarde trato de escabullirme lejos del combate.
También me lo impide el ánimo, pues he aprendido a ser valiente
en todo momento y a luchar entre los primeros troyanos,
tratando de ganar gran gloria para mi padre y para mí mismo.
Bien sé yo esto en mi mente y en mi ánimo:
habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio,
y Príamo y la hueste de Príamo, el de buena lanza de fresno.
Mas no me importa tanto el dolor de los troyanos en el futuro...
como el tuyo, cuando uno de los aqueos, de bronceínas túnicas,
te lleve envuelta en lágrimas y te prive del día de la libertad;
y quizá en Argos tejas la tela por encargo de una extraña
y quizá vayas por agua a la fuente Meseide o a la Hiperea
obligada a muchas penas, y puede que te acose feroz necesidad¹⁵.

6. Un esposo se despide de su mujer y familia (escultura de mármol, c. siglo V a. C.)



Los temores de Andrómaca se cumplieron y su hijo pequeño, otrora deslumbrado por el yelmo resplandeciente de su padre, con su penacho de crin de caballo, fue arrojado a la muerte desde las murallas de Troya.

La hermosa escultura de la figura 6 ha sido esculpida de acuerdo con la tradición iconográfica del hijo-amante que se despide de la diosa madre, su consorte. La relación entre el hombre del bastón o lanza y la mujer sentada con el niño diminuto a sus pies recuerda la escena en la que Héctor se despide por última vez de Andrómaca. El artista ha dado al «perro» echado bajo la silla de la mujer los rasgos de un león, lo que recuerda a la diosa en su trono de leones, imagen que habría sido muy conocida en la cultura de la Grecia antigua.

El rey asirio Tiglatpileser III (745-727 a. C.) fue el primero en instituir la deportación masiva de poblaciones; en Babilonia, que fue conquistada por Asiria en el 745 a. C., hasta treinta y cinco grupos tribales distintos fueron divididos y trasladados a otras regiones. Salmanasar V siguió el ejemplo de su padre cuando dispersó a las diez tribus de Israel por el imperio asirio en el 721 a. C. Muchos miles de personas viajaron lejos de las tierras que habían sido su hogar durante siglos para llegar a lugares que les eran totalmente desconocidos donde se les obligaba a vivir entre extraños. Siempre que se producía la deportación de una población, otra era trasladada a las tierras que la ante-

rior había abandonado. Si resultaba ser política de ciertos reyes el no dejar cuerpo con vida en las ciudades que conquistaban, se mataba a toda la población. Puede seguirse la pista de la política de masacre desde los monarcas tardobabilónicos, pasando por el imperio asirio, hasta llegar a los persas y los hebreos, cuando conquistaron la tierra de Canaán. Las diez tribus septentrionales «perdidas» de Israel figuraban entre los muchos miles de personas que los asirios deportaron a territorios que les eran extraños, donde se vieron forzados a asentarse o morir¹⁶. Innumerables fueron los hombres y mujeres que tuvieron que lamentar su sino en una tierra extranjera, como hicieron los hebreos en Babilonia durante su exilio entre el 586 y el 538 a. C.:

A orillas de los ríos de Babilonia
estábamos sentados llorando
acordándonos de Sión.
En los álamos de la orilla
colgábamos nuestras cítaras.

Allí mismo nos pidieron
cánticos nuestros deportadores,
nuestros raptos alegría:
«¡Cantad para nosotros
un canto de Sión!».

¿Cómo podríamos cantar
un canto de Yahvé
en un país extranjero? (Sal 137, 1-4).

El rey persa Ciro, que devolvió al pueblo judío exiliado a sus tierras en el 538 a. C. destaca como un salvador frente a la crueldad generalizada; fue alabado tanto por persas como por judíos y griegos, llenos de agradecimiento por su clemencia y tolerancia para con creencias religiosas diferentes. Isaías vio a Ciro como agente de la voluntad divina y de su intervención en la historia; Yahvé lo recompensaría por su justicia: «Te daré los tesoros ocultos y las riquezas escondidas, para que sepas que yo soy Yahvé, el Dios de Israel, que te llamo por tu nombre» (Is 45, 3). Con la gran mayoría de los gobernantes, sin embargo, el clima en el que las gentes pugnaban por sobrevivir y criar a sus hijos no era de confianza, sino de temor.

Las gentes que sufren brutalidades crean dioses y diosas brutales o, según la frase de Harrison, «el hombre fabrica sus demonios a imagen de sus propias pasiones irracionales»¹⁷. La barbarie creciente fue en crescendo a medida que Asiria caía sobre sus vecinos «como el lobo en el rebaño»¹⁸. Dicha barbarie se reflejó en la suerte de algunos de los antiguos dioses. An, antaño el dios supremo de Sumer, es desollado vivo. A Enlil, qu

en el pasado hizo sombra incluso a An con su poder, se le arrancan los ojos. Istar, ahora sobre todo una diosa de la guerra, le dice a Asarhaddon, gobernante de Asiria: «Yo soy Istar de Arbelas. Desollaré a tus enemigos y los presentaré ante ti»¹⁹. Dioses y diosas brutales encarnan por turnos la brutalidad de los hombres: Senaquerib, rey de Asiria (704-681 a. C.), al registrar su conquista de Babilonia, escribió sin vergüenza alguna:

No dejé a uno solo, joven o viejo; con sus cadáveres llené las anchas calles de la ciudad... Los bienes de esa ciudad, plata, oro, piedras preciosas, efectos personales, pertenencias, los consideré el botín de mi pueblo, que como suyos los tomaron. Los dioses que moran en su seno fueron apresados y aplastados por las manos de mi pueblo, que se llevó sus efectos y pertenencias²⁰.

Erra, el dios asirio de la muerte, el tumulto y la masacre indiscriminada, desconocido en épocas más tempranas, adquiere una importancia suprema en el panteón posterior. Acerca de él se compone incluso un nuevo poema épico, que contiene estas escalofriantes palabras:

¡No respetes a ningún dios! ¡No temas a ningún hombre!
Da muerte tanto a jóvenes como a viejos,
al lactante y al bebé, ¡no dejes a ninguno!²¹

El nieto de Senaquerib, Asurbanipal (668-626 a. C.), que tan orgulloso estaba, con razón, de su biblioteca, fue aun así capaz de celebrar la devastación de Erra con las siguientes palabras:

Entonces yo, como ofrenda funeraria para él (Senaquerib), aré viva a esta gente. Su carne di de comer a los perros, los cerdos, los buitres, las águilas; a las aves del cielo y los peces de las profundidades... Tomé los cadáveres de la gente a la que Erra había derribado y aquellos cuyas vidas habían sido abatidas por el hambre y la hambruna; ...aquellos huesos yo (saqué) de Babilonia, Kuta y Sippar y los arrojé en montones²².

Más tarde habría de inmolarse con sus libros antes que ser hecho prisionero vivo por los conquistadores medos y babilónicos, pues con la conquista de la capital asiria, Nínive, los asirios, que habían vivido por la espada, también por la espada murieron. Eduard Meyer examina su epitafio: «Prácticamente todo el pueblo que durante siglos había sido el azote y el horror de las naciones fue aniquilado... Ningún pueblo ha sido jamás exterminado tan completamente como los asirios»²³.

No resulta sorprendente que las religiones asiria y babilónica, así la hebrea en algunos de sus aspectos, se volviesen profundamente fatalistas y que una hueste de demonios plagase las mentes de las gentes día y noche, obligándoles a llevar a cabo continuas

ofrendas de ritos propiciatorios a distintas divinidades a fin de salvarse de su maldad. Cuanto más contacto perdía el pueblo con los valores que los habían guiado de manera instintiva en eras anteriores, con mayor intensidad les poseía la pasión del *furor bellicus*, la sed de sangre. El carácter sanguinario de sus dioses se corresponde con esta posesión.

El mito del héroe

El mismo mito del héroe solar que vence al dragón o serpiente, encarnación del caos, el mal y la muerte presente, aparece en múltiples manifestaciones del arte y la literatura de la Edad del Hierro. Esto indica que se ha producido un cambio fundamental en la consciencia respecto a la era precedente, en que la muerte y la vida se percibían como fases de una totalidad lunar. Eliade comenta este cambio:

La Luna valoriza religiosamente el devenir cósmico y reconcilia al hombre con la Muerte. El Sol, por el contrario, revela otro modo de existencia: no participa en el devenir; siempre en movimiento, permanece inmutable, su forma es siempre la misma. Las hierofanías solares transforman los valores religiosos de la autonomía y la fuerza, de la soberanía y la inteligencia. Por eso en ciertas culturas asistimos a un proceso de solarización de los Seres supremos.

Muchas mitologías heroicas son de estructura solar. El héroe es asimilado al sol; como el sol lucha contra la oscuridad, desciende al reino de la muerte y emerge victorioso. Aquí la oscuridad ya no es uno de los modos de existencia de la divinidad, como sucedía en las mitologías lunares; por el contrario, simboliza todo lo que el dios no es, y por lo tanto es el adversario por excelencia. La oscuridad ya no se valora como una fase necesaria en la vida cósmica; desde la perspectiva de la religión solar se opone a la vida, a las formas y a la inteligencia. En algunas culturas las epifanías luminosas de los dioses solares se convierten en el signo de la inteligencia. Al final, el sol y la inteligencia se asociarían hasta tal punto que las teologías solares y sincréticas de los finales de la antigüedad se convirtieron en filosofías racionalistas; el sol es proclamado como inteligencia del mundo²⁴.

Es posible que los mitos del héroe se originasen a partir de la observación constante del paso incesante del sol por los cielos y su desaparición por la noche²⁵. A veces el viaje del dios solar se concebía como una barca iluminada que cruzaba el gran mar del cielo, del mismo modo que la luna antaño se imaginaba como una barca iluminada que cruzaba un mar de oscuridad. Como se muestra en el capítulo 6, figura 24, el dios solar del egipcio, Ra, era dibujado en su barca cruzando el cielo, y cada noche debía derrotar al gigantesco demonio serpiente Apofis, imagen de la oscuridad de la hora más oscura de la noche que amenaza con engullir al sol en el punto más remoto de su viaje.

La nueva imagen mítica de la Edad del Hierro es la del dios héroe solar que se e

frenta y mata al voraz dragón de la oscuridad y el caos²⁶. Como se sugirió en el capítulo 4, parece que esta imagen surgió como un mito fundamentalmente bélico cuando la cultura indoeuropea (aria) se estableció en Mesopotamia, India y Grecia. También se encuentra en Canaán, la mayoría de cuyos asentamientos eran semíticos y no arios. El paradigma de oposición del *Enuma elish* influyó de forma muy marcada en las culturas hebrea, persa y griega.

El Baal cananeo, hijo del «toro El», padre de los dioses, era el que daba muerte a la serpiente, pero también era un dios de la fertilidad que traía la lluvia del cielo. Como Marduk, su arma era el rayo, y el toro era el animal que encarnaba su poder creador en la tierra²⁷. La sequía era el gran enemigo natural de los cananeos, como la inundación lo era de los sumerios. El descenso de Baal al inframundo ocasionaba la muerte de los cultivos; el rescate del dios por parte de Anat, su hermana y consorte, los regeneraba. Como Tamuz, que también baja al inframundo, Baal siguió siendo el hijo-amante de la diosa que muere y es resucitado. Anat, su hermana esposa, diosa del rocío, partió en su búsqueda «anhelándolo como vaca a su ternero, y oveja a su cordero». Su rescate implicaba que Anat libraba una fiera batalla contra Mot, el dios que, como el Set egipcio, personificaba la sequía y, de forma más general, la esterilidad y el inframundo (el término hebreo para muerte es *mot*). Enraizada en el relato aparece la imagen de la lucha con el dragón en la que la vida se enfrenta con la muerte y la luz con la oscuridad. Aquí, sin embargo, dicha lucha se sitúa en el contexto de la regeneración anual de la fertilidad de la tierra. El regreso de Baal del inframundo depende de la derrota de Mot a manos de Anat. Mot, respondiendo a los ataques de Anat, dice a Baal:

Aunque heriste a Lotan, la serpiente primigenia,
y aniquilaste a la serpiente tortuosa,
la de los anillos estrechos y las siete cabezas,
te agostarás, enervado, desolado,
devorado; yo mismo te engulliré²⁸.

Pero cuando Anat encontró a Mot lo cribó en un cedazo, lo quemó, lo molió en un molino, esparció su carne por los campos y se lo dio a comer a los pájaros, como si estuviese sembrando grano. Cuando Baal vuelve a la vida como el brote de cereal, «de los cielos llueve aceite, de los valles fluye miel»²⁹ y la tierra entera se regocija. En este caso, el mito del héroe incorpora parte del mito del hijo-amante, asimilando la imagen aislada de la vida que vence a la muerte.

La lucha con el dragón también se encuentra en Grecia, cuando los dioses de la luz se enfrentan a los dragones de la oscuridad. Antes de poder erigirse como padre de todos los dioses, Zeus, que arroja truenos y rayos, tiene que vencer al dragón Tifón, el monstruo con cien cabezas de serpiente, hijo menor de Gea, la tierra. De manera similar, el joven hijo de Zeus, Apolo, el dios arquero del arco de oro, se con-

vierte en el dios oracular de Delfos sólo tras matar al dragón de la tierra, que reinaba antes que él:

En cuanto a la Dragona, a todo el que se la encontraba, se lo llevaba su día fatal, hasta que le lanzó un poderoso dardo el Soberano Certero, Apolo. Ella, abrumada por terribles dolores yacía jadeando intensamente y rodando por el suelo. Un grito sobrehumano, indescriptible, se produjo, y por el bosque no cesaba de retorcerse violentamente, aquí y allá. Perdió la vida, exhalando un aliento ensangrentado³⁰.

En el antiguo Testamento Yahvé hereda buena parte de la estructura mítica de enfrentamiento, tanto de Baal como de Marduk. Su papel en la liberación de su «pueblo», Israel, de Egipto se modela según el modelo heroico del triunfo de la luz sobre las fuerzas de la oscuridad; y también su victoria sobre «Leviatán, serpiente huidiza, Leviatán, serpiente tortuosa, dragón que hay en el mar» (Is 27, 1). Imágenes rudas de pugna física y de combate feroz dominan estos pasajes. En ellos, Yahvé está ostensiblemente «domeñando» a Tehom, que encarna las profundidades. Su nombre, hecho significativo, deriva de Tiamat:

Tú domeñas el orgullo del mar;
reprimas sus olas encrespadas;
machacaste a Rahab como a un cadáver,
dispersaste al enemigo con brazo potente (Sal 89, 10-11).

Tú hendiste el Mar con tu poder
quebraste las cabezas de monstruos marinos
machacaste las cabezas de Leviatán
y las echaste como pasto a las fieras (Sal 74, 13-14).

Las imágenes de la lucha con el dragón se transmitieron a través del antiguo Testamento al cristianismo, donde se representa en los conocidos relatos de san Miguel y de san Jorge, con sus dragones del mal. Pueden vislumbrarse las fuentes babilónicas de la batalla de Miguel con Lucifer en el Apocalipsis si se sustituye a Miguel por Marduk, al diablo por Tiamat y a los ángeles caídos por sus huestes demoníacas:

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo lugar en el cielo para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él (Ap 12, 7-9).

7. Zeus mata a Tifón
(cerámica griega pintada,
c. 550-500 a. C.)



¿Quién podría reconocer ahora en el dragón la imagen de la antigua diosa madre? Han quedado pocos rastros del proceso histórico a través del cual se transformó de creadora en la enemiga de su propia creación. En el poema épico anglosajón *Beowulf*, en el que el héroe mata a la gran dragona de las profundidades y a su hijo, los orígenes resultan aun más oscuros.

Puede interpretarse el mito del héroe de forma histórica, en términos del triunfo de una cultura centrada en la imagen del dios celeste sobre la cultura de la diosa madre. Pero el mito apunta a otro nivel de significado, relacionado más directamente con la psique de esa época. Desde un punto de vista simbólico, la pugna entre el héroe y el dragón serpiente representa el poder de la consciencia humana para hacerse con el dominio de las pautas de comportamiento instintivas e inconscientes, para elevarse «por encima de la naturaleza» y, al mismo tiempo, por encima de actitudes y pautas de comportamiento tribales y colectivas, que repiten interminablemente las creencias del pasado, nunca cuestionadas. Simboliza la necesidad de los individuos de distanciarse de esta reacciones colectivas, desafiando con su propia visión los valores tribales. Cuando el mito del héroe se percibe en términos del crecimiento de la consciencia, se convierte en una búsqueda interior de iluminación. En este caso, no son ya el bien y el mal los elementos enfrentados, sino más bien una comprensión mayor y una comprensión menor. El «dragón» es, por lo tanto, la ignorancia o la inconsciencia; no representa tanto el caos como el miedo al mismo. Éste es uno de los significados de la «victoria» sobre la oscuridad por parte de la luz, en que el objetivo del héroe es dominar su propia oscuridad interior; su miedo o las limitaciones de su conocimiento, que son ambas, en último término, una misma cosa. Esta idea se expresa en el zoroastrismo persa, según cuya concepción el papel de la humanidad consistía en brindar ayuda a la luz para que se estableciese frente al poder de la oscuridad.

La imagen heroica del dios solar derrotando al dragón serpiente representa la crea-



8. San Miguel y el dragón (c. 1140 d. C.). Tímpano de la iglesia de Saint-Michel d'Étraignes, Angulema)

ción de la psique humana en un momento en el que se requería esta imagen de autoridad y poder para poder dotar de orden y sentido una sociedad cada vez más compleja y perturbada. El impacto de los dioses arios sobre la cultura de la diosa fue, en ciertos aspectos, catastrófico, pero, en otros, cuando la cultura fue hasta cierto punto capaz de asimilarlos, se tornó intensamente creativo, especialmente al casarse los nuevos dioses con las diosas más antiguas, como sucedió en Grecia. Esta fusión dio origen a un intenso sentido de individualidad y de resolución articulado en torno a mitos de héroes como Teseo, Jasón, Heracles, el resplandeciente Perseo y el astuto Ulises. El héroe soporta la parte a la búsqueda de un tesoro: el vellocino de oro, las manzanas doradas de las Hespérides; con Ulises, emprende el viaje de vuelta al «hogar». En definitiva, todos estos son tesoros del alma que la hierba de la inmortalidad simboliza en *Gilgamesh*. Pero la búsqueda implica en primer lugar la superación de un reto: matar al Minotauro, decapitar a Medusa, esquivar a un dragón –guardianes del umbral–. Con todo, estos héroes no pueden alcanzar el tesoro con sus mentes racionales, que todo lo dividen en categorías opuestas, sino tan solo con la ayuda de los niveles más profundos e instintivos de la psique. Éstos se personifican, de forma característica, como femeninos: las figuras ambiguas de Medea, Ariadna, Circe. Se trata de esa complejidad de sentimientos e intuición a menudo simbolizada por la doncella atada al dragón, de modo que el héroe no tiene más remedio que encontrarse con ambos al mismo tiempo. En la leyenda de Jasón y el vellocino de oro, Medea, la sacerdotisa, adormece al dragón hasta que

a éste le vence el sueño; de forma parecida, el confiar en la voz de la intuición conjura el miedo:

Aquel monstruo retorció sus inmensas ondas, cubiertas de resacas escamas. Mientras éste serpenteaba, la joven [Medea] se lanzó ante sus ojos, invocando con dulce voz al Sueño protector, el supremo de los dioses, para que hechizara al monstruo. Y clamaba a la soberana noctívaga [Hécate], la infernal, la misericordiosa, que le diera acceso. El Esónida [Jasón] la seguía aterrizado. Pero aquél ya, hechizado por el encantamiento, relajaba el largo espinazo de su terrígena espiral y extendía sus incontables anillos, como cuando en apacibles mares rueda una ola negra, débil y silenciosa. Pero no obstante, levantando aún en alto su horrible cabeza, trataba de engullir a ambos con sus funestas mandíbulas. Mas ella con una rama de enebro recién cortada, que mojaba en su brebaje, entre encantamientos rociaba eficaces pócimas por sus ojos; y por encima y alrededor el intenso olor de la pócima le infundía el sueño. En el sitio mismo dejó apoyada la mandíbula, y sus inmensos anillos quedaron extendidos por detrás muy lejos a través del arbolado bosque.

Entonces él cogió de la encina el vellocino dorado por indicación de la joven⁹¹.

En esta leyenda el héroe sólo puede vencer a la serpiente enroscada alrededor del árbol que alberga entre sus ramas el vellocino con la ayuda de Medea. De la misma manera, Teseo sólo puede vencer al Minotauro y regresar del laberinto con la ayuda de Ariadna; y, de forma similar, Perseo logra vencer a Medusa solamente con la ayuda del ojo de las tres viejas sabias, las Grayas. La diosa Atenea guía a Ulises durante su largo viaje de vuelta a Ítaca. La presencia de la diosa se revela plenamente tan solo una vez que el héroe se ha reunido con Penélope, su esposa. Sus «iniciaciones» son impartidas por dos mujeres semidivinas, Calipso y Circe. Históricamente, el héroe pudo haber si-

9. Jasón, protegido por la diosa Atenea, se apodera del vellocino de oro (detalle de cerámica pintada, pintor del huerto, c. 470-460 a. C.)



do un rey que, en la antigua cultura de la diosa, reinaba como su hijo-amante. Pero ahora estas imágenes se han extendido. El héroe se convierte en el hijo-amante que puede cumplir su misión sólo con la ayuda de su «madre», la diosa, que en muchos relatos se convierte en su novia. En Medea, Ariadna, Atenea y también en Penélope, que de noche deshace lo que ha tejido durante el día, se revelan los rasgos de la antigua diosa. Estas figuras femeninas personifican los niveles de consciencia más antiguos que el héroe debe buscar porque no puede alcanzar sin ellos su objetivo. En los casos en que la imagen de lo femenino se incorpora al relato exclusivamente como malvada, como en el antiguo Testamento, el poder de transformación de la sabiduría almacenada en la experiencia arcaica de la psique —la «madre»— resulta inalcanzable; el «héroe hijo» queda sin guía ni inspiración. Sólo queda su frágil racionalidad para afrontar la terrible imagen del padre que exige ser obedecido. La respuesta natural a esta imagen es el miedo, que obstaculiza el entendimiento y el cambio.

Volviendo a las múltiples imágenes del héroe que da muerte al dragón, que es, en el último término, el propio miedo del héroe, del mismo modo que el héroe personifica el estado mental capaz de superar el miedo. El mito del héroe como drama simbólico de conflicto interno resulta, por lo tanto, válido para cualquier época, para hombres y mujeres, en todo momento y lugar en el que predomine el estado de sometimiento inconsciente al miedo. Jung escribe:

En el mito, el héroe es quien vence al dragón y no quien es devorado por él... Tampoco es un héroe quien nunca se ha encontrado con el dragón ni quien lo vio una vez y luego descubrió que no lo había visto. Igualmente, sólo descubre y gana el «tesoro», es decir, la «joya difícil de alcanzar», quien se atreve a enfrentarse con el dragón y no perece. El héroe tiene derecho verdaderamente a la confianza en sí mismo, pues se ha enfrentado al fondo oscuro de sí mismo y ha ganado su sí-mismo. Esta experiencia le da fe y confianza, la *pistis* en la solidez del sí-mismo, pues ha apropiado de todo lo que le amenazaba desde dentro... Así ha obtenido cierta *seguridad interior* que le capacita para la autonomía y ha alcanzado lo que el alquimista llama *unio mentalis*.

El gran dios padre

El deseo de poder, junto con el miedo, siempre presente, a ser atacado, explica en gran medida la necesidad de un dios cada vez más poderoso —finalmente un dios «supremo»— capaz de unir a su pueblo bajo una causa común de defensa o ataque. Este dios ha sido en todas partes un padre celeste que gobierna desde las alturas del cielo desde donde todo puede verse, preverse y supervisarse, y donde los pequeños detalles de la vida cotidiana se reducen ante la vasta extensión planetaria del espacio.

La llegada al poder de dioses celestes con poderes solares puede rastrearse en Babilonia, Anatolia, Persia, Canaán y Grecia; y es posible que también tuviese lugar

la India védica. Estos dioses fueron originariamente los dioses celestes de los invasores arios. Sus armas eran el fuego, el viento y la tormenta, el rayo y el rugir del trueno. Marduk, Assur, El, Baal, Yahvé y Zeus probablemente personifiquen estas mismas fuerzas que los cazadores paleolíticos respetaban y temían. Pero ahora el cazador se ha convertido en guerrero y sus dioses, de acuerdo con esto, se han convertido en los más poderosos de los guerreros, armados con los grandes poderes celestes de la naturaleza. La supremacía de los dioses celestes queda asegurada por una casta sacerdotal de sexo masculino en India, en Persia y en el Canaán hebreo, y posteriormente en las culturas cristiana e islámica.

Posiblemente como resultado del predominio del dios padre del cielo, en la mitología persa (600-400 a. C.) apareció una idea del tiempo diferente. Éste ya no se concebía como cíclico, según el modelo lunar de la diosa madre, que acogía de vuelta a los muertos en la oscuridad de su útero a fin de que renacieran con la siguiente luna creciente. El dios padre no podía acoger a los muertos en su interior, ni devolverlos a la tierra para que renaciesen (aunque en Egipto podía llevarse los consigo a los cielos, como estrellas). Por lo tanto, el tiempo se volvió lineal a ojos de la humanidad: tenía un comienzo en el nacimiento y un final en la muerte. De manera similar, la propia creación, elevada a una proporción cósmica, tenía un comienzo absoluto y tendría un final definitivo, que coincidiría con el triunfo final de la luz sobre la oscuridad, una afirmación definitiva de la victoria original que había dotado de existencia al universo.

Es posible que estas ideas fuesen asimiladas por los hebreos que permanecieron en Babilonia y que, por lo tanto, se sometieron a la influencia de los persas una vez terminado el cautiverio en Babilonia. La historia se concebía como la voluntad del dios creador desplegada linealmente en el tiempo; era, por lo tanto, inevitable que el dios creador se hallase fuera o más allá del tiempo y de la creación. Estas ideas contrastaban de forma marcada con los inmensos ciclos de eones concebidos en la cultura de la diosa, pero eran el corolario inevitable de la nueva idea de que la vida humana tenía un comienzo y un final definitivo, y de que la muerte no conducía finalmente «de vuelta» al renacimiento. Este modelo lineal puede aún subyacer al «mito de la creación» científico del siglo XX, según el cual el *big bang* marcó el inicio de la vida; y es posible que también esté detrás del temor contemporáneo ante el *big bang* apocalíptico que marque el final.

El dios joven era antaño el hijo-amante de la diosa, y él mismo era el dios de la fertilidad. La mitología de la Edad del Hierro traza la transformación del dios joven en el dios padre celeste; a medida que la imagen solar del dios se hace más resplandeciente, la imagen lunar de la diosa va quedando eclipsada. Los dioses se convierten en los portadores de la luz, la autoridad, la ley y la justicia. Como la terrible diosa de la Edad del Bronce, también hacen la guerra. Son los progenitores de la humanidad, que es su sierva; la «fabrican» a partir de sangre, polvo, arcilla y hálito, a través de su palabra. El mito del dios padre a finales de la Edad del Hierro se explora principalmente a través de dos dioses, Zeus y Yahvé, cuyas imágenes míticas tienen, sorprendentemente, muy po-

co en común. A Zeus, el dios padre de la mitología griega, se le conoce y ama por su relación con su esposa divina, con sus amantes divinas y mortales y con sus hijos e hijas. Por el contrario, al dios de la mitología hebrea, Yahvé-Elohim, no se le reconoce formalmente relación alguna con ningún tipo de diosa, ni por lo tanto relación alguna con la naturaleza, ni siquiera como fuerza con la que hay que lidiar. En el Génesis el monstruo dragón que era Tiamat queda distanciado: adquiere la forma abstracta de Tehom, un vacío sin forma. El dios hebreo hereda buena parte de la iconografía natural de Marduk, El y Baal, y especialmente sus residencias en la cima de una montaña, en la nube, en el rayo y en el trueno, pero no hereda la relación de dichos dioses con madres, esposas, hermanas y hermanos³³. Yahvé es un dios tribal y gobierna únicamente a su tribu. Pero es él quien termina por convertirse en el único, supremo y universal dios padre del judaísmo, del cristianismo y del islam.

El que en muchas naciones persista el mito de la victoria de Marduk sobre Tiamat es señal de que las gentes ya no se sienten hijas de la madre, sino hijas del padre. La naturaleza ya no se experimenta como fuente, sino como adversario; la oscuridad y el caos se considera un modo de la existencia divina, como en los ciclos lunares, sino un modo de existencia carente de divinidad y activamente hostil, que devora la luz, la claridad y el orden. La voz del antiguo orden sólo consigue abrirse paso, aunque tan débil y humulada que apenas resulta reconocible, en aquellos lugares en que la inspiración de la poesía reanima las antiguas imágenes míticas. John Phillips, en su libro *Eve: The History of an Idea*, comenta:

El antiguo Testamento no puede sugerir la existencia de otras divinidades con las que la humanidad posiblemente tenga que lidiar; sólo existe Dios. Sin embargo, se permite que lo que no es lícito como doctrina se exprese en la poesía de la antigua liturgia, donde sirve para recordarnos el poder de Yahvé. Yahvé continuamente pugna contra el mal, personificado en las fuerzas y poderes femeninos: Tehom (Tiamat), Rahab y Leviatán (Lotan), todos ellos nombrados como el dragón del caos en las tradiciones mesopotámica y cananea³⁴.

La casta sacerdotal levita de Israel edificó su doctrina de monoteísmo puro sobre estos cimientos, con la imagen del único dios padre, rey de reyes y dios de dioses. No quedó ningún rastro aparente de la diosa y su hijo-amante que pudiera discutirlo, al menos que en otras culturas el mito siguió vivo, por mucho que fuese de forma oculta. Doctrinalmente (pero sólo doctrinalmente) hablando, el drama del conflicto con la diosa ha terminado: el padre supremo es Uno.

8

Diosas de Grecia: Gea, Hera, Ártemis y Atenea*

Lo que entre nosotros sólo surge en sueños y fantasías, fue antaño hábito consciente o creencia generalizada. Pero lo que antaño tuvo fuerza suficiente como para moldear la vida espiritual de un pueblo altamente desarrollado no habrá desaparecido del alma humana sin dejar huella en el transcurso de unas pocas generaciones. Debemos recordar que sólo ochenta generaciones nos separan de la edad de oro de la cultura griega. Y, ¿qué son ochenta generaciones? Se reducen hasta convertirse en un período de tamaño casi inapreciable cuando se comparan con el enorme lapso temporal que nos separa del hombre de Neandertal o del de Heidelberg.

C. G. Jung

Volviendo a la Creta de la Edad del Bronce, el mito de la diosa consiguió sobrevivir la revisión y la reducción que tuvo lugar a lo largo y ancho de toda la región continental de Próximo y Medio Oriente, tal vez porque Creta era una isla, tal vez porque la propia diosa había sido la fuente de inspiración de toda la cultura. Porque la gran diosa de la Creta minoica y micénica no se perdió con la desintegración final de las culturas minoica y micénica en el 1200 a. C. y, tras una «edad oscura» de unos 400 años, volvió a emerger en Grecia; y lo hizo no como el poder supremo que fue antaño, sino como una realidad subyacente cuya presencia en muchos ámbitos de la vida no podía ignorarse. A partir del siglo VIII a. C., comenzaron a aparecer en Grecia diosas y dioses con las manos alzadas en el gesto minoico de epifanía. Incluso apareció en Atenas una diosa serpiente, como si, para la psique humana, 400 años hubieran sido un solo día.

Las tribus indoeuropeas habían invadido las tierras de Grecia desde el 2500 a. C. Sin embargo, según los testimonios egipcios, la destrucción de las culturas minoica y micénica en Grecia fue obra de un pueblo desconocido al que denominaban «gentes del

* Traducción de Andrés Piquer.

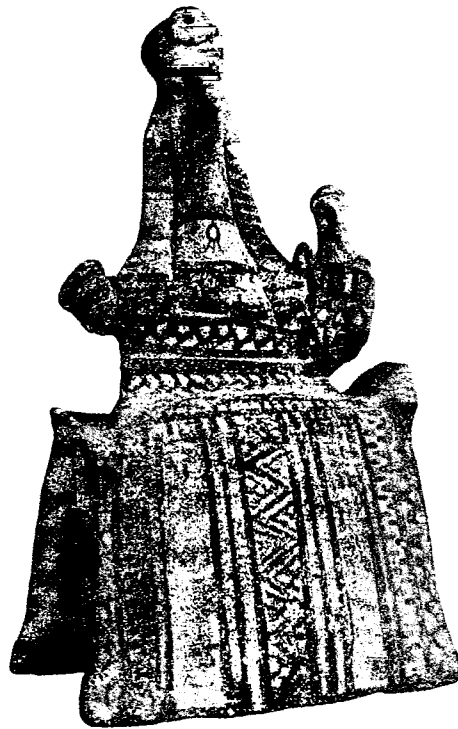
mar». Los jonios, aqueos y, finalmente, los dorios siguieron su estela y finalmente obtuvieron la supremacía sobre toda Grecia y, mucho después, sobre las islas. Consiguieron un orden social patriarcal y una cosmología del cielo, el sol y la tormenta, cuyo soberano era el gran dios padre Zeus, que arrojaba el rayo y el trueno. Lo que encontraron fue una religión firmemente arraigada de culto a la diosa que había evolucionado pacíficamente durante milenios desde el pasado neolítico.

Durante la edad oscura —entre el 1200 y el 800 a. C.—, no hubo nuevos edificios de piedra de ningún tamaño, y tampoco pinturas o esculturas ni siquiera simples figuras de arcilla. Sin embargo, se preservaron muchas cosas, especialmente en Creta y en Chipre, y en Beocia en el continente, a donde emigraron muchos habitantes de Micenas. Beocia se encuentra entre Delfos y Atenas y de allí proceden algunas de las imágenes de la diosa más antiguas y elocuentes, que recuerdan de inmediato el arte y la visión de la Creta minoica y micénica, como se aprecia en la figura 1. El rostro con pico de ave y las líneas descendentes y en zigzag que recorren la parte delantera de la túnica y el trono —tal vez raudales de lluvia— presentan también reminiscencias con la vieja Europa.

Lo que mantuvo viva la tradición debió de ser la tradición oral de canciones y cuentos, tal y como había hecho antes durante incontables milenios; ésta es una de las razones por la que la cultura original de la diosa tiene que componerse a partir de fragmentos más tardíos que dependen de implicaciones, yuxtaposiciones, contradicciones y alusiones a un tipo de orden distinto. Como en el mito griego clásico de Teseo y el Minotauro, puede vislumbrarse la civilización prehelénica, mucho más antigua y persistente, bajo la superficie de los mitos olímpicos. Por un lado los conforma, pero también los complica y distorsiona. Los cantos más antiguos de dioses y diosas que se pusieron por escrito en el siglo VIII a. C. se denominan *Himnos homéricos*, un nombre que refleja la ausencia, hoy en día, de conocimiento de cualquier nombre que no sea el de Homero, y que al mismo tiempo reconoce una fuente común de inspiración mítica entre los *Himnos* y la *Odisea* y la *Iliada* (aunque la *Odisea* da la sensación de tener una orientación diferente de la de la *Iliada*, sobre todo en lo referente a la dignidad y autoridad que concede a la anterior cultura de la diosa).

El himno a Apolo Pítico, por ejemplo, nos cuenta cómo buscó por toda la tierra intentando encontrar un lugar en el que construir un templo para su oráculo, sin poder hallarlo. Cuando llega a Telfusa, el lugar de la diosa de las aguas que fluyen, y al fin comienza a colocar sus cimientos de piedra, la diosa se encoleriza y lo convence de que se vaya. Pero tras matar a la dragona (ver capítulo 7, p. 344), el dios se da cuenta de que Telfusa lo ha engañado. Levanta la cima de una montaña sobre sus arroyos sagrados y su templo de piedra los cubre. El sacrificio del antiguo orden a favor del nuevo aparece recogido aquí e, irónicamente, Apolo elige como sacerdotes para proclamar sus leyes a cretenses de la Cnosos minoica, cuya comprensión de las leyes de la vida proviene de la cultura de la diosa que Apolo ha reemplazado. De este modo, el acceso a

1. Diosa madre en el trono,
con su hijo en brazos (c.
700 a. C. Beocia, Grecia)



pasado sigue abierto. Como comenta el experto helenista Walter Burkert: «La religión griega está arraigada en la era minoicomicénica, y sin embargo no puede igualarse a la misma»¹. Otro himno, titulado simplemente «A la madre de los dioses», recuerda directamente los rituales minoicos de la montaña: la diosa a la que va dirigido ama el sonido de tambores, flautas y crótalos que, resonando en las montañas, se hacen eco del aullar de los lobos y del rugido de los leones de ojos resplandecientes. Se trata de un testimonio del antiguo estrato de pensamiento cuyos arcaicos ritmos todavía podían percibirse en los pasos bien medidos de la danza olímpica (ver capítulo 10).

Los mitos de Homero y Hesíodo sitúan, de forma característica, los orígenes de los dioses y diosas griegos en Creta: o nacieron allí, como Zeus y Dioniso, o vinieron de allí, como Deméter, o habían vivido allí desde siempre con un nombre distinto, como Dictina y Britomartis en el caso de Ártemis. Esto, si interpretamos el lenguaje de la leyenda, es prueba de una transmisión cultural que debió de tener lugar a lo largo de muchos siglos, a medida que los minoicos y micénicos navegaban por el vinoso ponto, desembarcando en Chipre, Rodas, Cos, Delos, Beocia y muchas otras costas, y llevando así la antigua vida al nuevo lugar.

A lo largo de esta línea ininterrumpida desde las culturas minoica y micénica, la gran diosa madre original se ha convertido en muchas diosas separadas y relacionadas

entre sí, como si cada una de ellas personificase un aspecto diferente de su totalidad. Como sucede siempre, las imágenes cuentan la historia: las serpientes son para Atenea, Deméter, Hera e Higía; el cereal y las amapolas, para Deméter y Perséfone; las aves para Atenea, Deméter y Afrodita; y la paloma, en particular para Afrodita y Perséfone. Los leones, los ciervos y los animales salvajes pertenecen a Ártemis; el perro, a Hécate. El olivo es el don de Atenea al pueblo de Atenas y los árboles frutales y los cereales son del territorio de Deméter. Todas las diosas griegas son diosas lunares: Perséfone la doncella y Ártemis la virgen personifican el cuarto creciente; Deméter y Hera, como madre o esposa realizada, personifican la luna llena; y Hécate del submundo personifica la luna menguante y la negra luna nueva. Las diosas minoicas de las abejas aparecen en la forma de tres doncellas de la abeja, las videntes que enseñaron a Apolo a predecir el futuro, y Dioniso se apropia de la uva y la parra. El yelmo y escudo micénicos corresponden a Atenea como patrona de la ciudad, que también es una diosa lunar, como lo es Selene con sus brazos blancos y sus caballos resplandecientes. Las ceremonias minoicas del matrimonio sagrado entre la vaca lunar y el toro solar vuelven a estar presentes en la Hera «de ojos de vaca» y su consorte, el Zeus toro. Zeus constituye la diferencia distintiva en el puesto que ya no es el niño sobre las rodillas de la madre o el dios joven que saluda a la diosa, sino el gran padre de todas las diosas y dioses.

En sus momentos de mayor esplendor, la mitología griega puede entenderse como la resolución de una relación adecuada entre los dioses dinámicos del cielo y los dioses del sol de los invasores indoeuropeos, y el estrato agrícola lunar, más antiguo, de la cultura prehelénica de la diosa, que llevaba milenios establecida. Sin embargo, y como ha sido argumentado sólidamente Jane Harrison, en momentos de menor brillo, con su énfasis en la conquista y la guerra, la mitología clásica manifiesta una degradación y trivialización de la visión de la cultura conquistada que no hace justicia a un modo de vida que se basaba en una innata armonía con la naturaleza². Si no se trata de ir más allá de la primera impresión, la gran diosa Hera se convierte en una esposa celosa y vengativa, por poner un ejemplo; Afrodita, la sobrecogedora diosa de la fertilidad, se convierte en la frívola ganadora de un concurso de belleza; Atenea, diosa de la serpiente y del escudo, se convierte en la hija masculinizada del intelecto, nacida de la frente de Zeus como si fuera exclusivamente producto de su mente creativa; Pandora, que se alzó con la tierra con dones para todos, se convierte (como Eva) en el origen del trabajo, el dolor y la muerte de los hombres; y Ártemis, diosa indomable de los animales salvajes, se ve reducida en estatura frente a su hermano Apolo, cuyas doradas flechas de luz dan muerte a la oscuridad desde lejos. Tras un análisis más minucioso, sin embargo, se concluye que no es tan sencillo quitar importancia a los poderes de las diosas. Aunque fue inevitable que buena parte de la cultura indígena se perdiera al sucederse las invasiones, el espíritu de esa cultura, tejido entre los hilos de un nuevo entramado, nos muestra una tradición que resistió a pesar de cambiar su forma externa. Para que se restableciera el equilibrio entre la visión mítica prehelénica y la olímpica, resulta, por lo tanto

esencial discernir los distintos niveles de pensamiento que componen las versiones finales de las historias que conocemos.

Gea

«Himno a Gea (Tierra)»

Voy a cantar a la Tierra, madre universal, de sólidos cimientos, la más augusta, que nutre en su suelo todo cuanto existe. Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto, o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia.

Por ti se vuelven prolíficos y fructíferos, soberana, de ti depende dar la vida o quitársela a los hombres mortales.

¡Afortunado aquel al que tú honras benévola de corazón! A él todo se le presenta en abundancia. Se le carga el labrantío dispensador de vida y por sus campos prospera en ganados. Su casa se llena de bienes. En cuanto a tales hombres, con buenas leyes gobiernan en una ciudad de hermosas mujeres. Abundante fortuna y riqueza los acompañan. Sus hijos se enorgullecen de su juvenil placer, y sus hijas, jugando en coros cuajados de flores, con ánimo alegre se complacen entre las delicadas flores del prado. Esos son a los que tú honras, venerable diosa, generosa deidad.

¡Salve, madre de los dioses, esposa del estrellado Cielo! Concédeme, benévola, en recompensa por mi canto, una vida grata a mi corazón. Que yo me acordaré de otro canto y de ti³.

Como si respondiese a nuestra actual crisis del medio ambiente (un término para designar a la naturaleza que no significa más que «alrededor»), el nombre de Gea/Gaia se escucha hoy en día por todas partes. Existe la «hipótesis de Gaia» del físico James Lovelock, que propone que el planeta tierra es un sistema autorregulado; la «consciencia Gaia», que insta a que la tierra y sus criaturas sean consideradas como un todo; y simplemente el término «Gaia», que expresa reverencia hacia el planeta como ser vivo del que toda la vida depende. A este fenómeno subyace la idea de que sólo una personificación del planeta puede devolverle al mismo o, mejor dicho, a la misma, una identidad sagrada, a fin de que sea posible establecer una nueva relación entre los seres humanos y el mundo natural, ese mundo que tantas veces «damos por hecho».

No es una coincidencia que el siglo XX regrese a la mentalidad griega para formular esta experiencia, puesto que en occidente la última diosa de la tierra fue Gea. Es cierto que en la mitología clásica la diosa ya no tenía la misma posición de madre suprema de todo ser vivo que tenía en el Neolítico; sin embargo, la tierra siguió siendo, incluso en filosofía, un ser vivo —*zoon*, según la terminología platónica—. Ésta es la consciencia que habría de perderse en las herencias judía y cristiana; y esa pérdida se hace evidente en el modo en que tratamos a la tierra como si «eso» fuese materia muer-

ta. Menos obvio, pero aun así crucial, es el hecho de que María, la diosa madre no reconocida de la iglesia cristiana, haya adquirido formalmente todos los atributos de las antiguas diosas madres excepto el de diosa de la tierra.

Sin embargo, en el siglo VIII a. C. la realidad de una sola diosa madre había pasado a la historia; la unidad original de la tierra y el cielo se había perdido en la leyenda de los inicios. Hesíodo, que, como Homero, escribe a finales de la edad oscura, alrededor de 700 a. C., evoca esa época tal y como su madre la recordaba. Sugiere, tal vez, cómo la cultura de la diosa pervivía en la memoria a través de historias transmitidas de generación en generación, por así decirlo, en las rodillas de las madres: «No de mí, sino de mi madre, procede el cuento de cómo la tierra y el cielo fueron una vez una sola forma»⁴. Pero ahora que la diosa única se había fragmentado en múltiples diosas, ahora que los dioses gobernaban a su lado y a menudo en su lugar, había surgido una forma diferente de relacionarse con el universo.

En el himno homérico enunciado más arriba todavía se invoca a Gea como «madre universal». Sin embargo, también se ha convertido en «esposa del estrellado Cielo» y no se menciona en ningún momento que en otros mitos Urano, el cielo, antaño fue su hijo, como lo fueron todos los demás seres que hizo salir de sí misma. En este texto es ella quien alimenta a todo lo que hay en el mundo; da la vida y la arrebatada. Esquilo se hace eco de este himno:

Preste oído a mis plegarias también la tierra, la que todo lo pare y, después de haberlo criado, lo recibe de nuevo en su seno⁵.

Aunque ahora formalmente estaba sometida a la ley de Zeus, en la práctica los oráculos de la diosa siempre se consultaban a través de sus sacerdotisas, sentadas bajo el sol ardiente junto a grietas abiertas en la tierra. Y los dioses posteriores de Delfos—Posidón, Dioniso y Apolo— nunca olvidaron que ella estuvo «allí» primero. La sacerdotisa de Apolo, la Pitia (nombre procedente de Pitón, el dragón que Apolo mató) siempre abría los rituales délficos con una invocación a Gea:

En esta plegaria honro primero, entre todos los dioses a Tierra, la primera adivina⁶.

Las características distintivas del rostro de la figura 2 se reducen al máximo, dándose preponderancia a la idea de origen; en terminología moderna, la ausencia misma de particularidad la convierte en la más «arquetípica» de todas las diosas. La rigidez plana y pesada de su rostro evoca el nombre indoeuropeo de la diosa tierra, *Plataea*, la «ancha». A pesar de su cabello ondulado, da una sensación de androginia que nos devuelve a la sensibilidad prehelénica y también a la región de los comienzos que, por supuesto, no está en lugar alguno. Cuando se sigue el curso de una tradición histórica resulta fácil perder el equilibrio entre la perspectiva de lo que sucede y la perspectiva de lo que siempre e

2. Gea, diosa de la tierra
(finales del siglo III-
comienzos del siglo II a. C.
Paleokrasto, Creta)



Los mitos no son historia, pero se manifiestan en el tiempo y crean la historia, y por lo tanto se visten con el lenguaje del devenir y del cambio. El mito, según la evocadora frase de Joseph Campbell, «es la abertura secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas»⁷.

Volviendo a este momento particular del *continuum* cultural, se trata de un punto en el que la energía ha cambiado de dirección. Si antes se orientaba hacia Gea, ahora lo hace hacia su bisnieto, Zeus, el que reúne las nubes; el que, con músculos firmes y resolución inquebrantable, apunta sus rayos (ver p. 369). Como había sucedido cuando la cultura babilónica se encontró con la sumeria, más antigua, las historias del origen del mundo y de la humanidad también cambiaron, de acuerdo con el nuevo orden de prioridades. En Grecia esto dio como resultado cuatro mitos de la creación principales —el pelasgo, el homérico, el órfico y el olímpico— y todos ellos, cada uno a su manera, reflejan la transición de la gran diosa hasta el dios.

El mito pelasgo de la creación (que toma su nombre de los pueblos indígenas del

norte de Grecia, los pelagos) comienza con la diosa de todas las cosas, llamada Eurínome, nombre que significa «la que recorre vastas distancias» como la luna. Surgió desnuda del caos, pero no halló nada sólido donde apoyar los pies, así que separó el mar del cielo y, sola entre las aguas, dio origen al mundo a través de la danza. Bailó hacia el sur y el viento se puso en movimiento tras ella, como algo nuevo y separado del resto de lo demás con lo que comenzar la obra de la creación. Tomando el viento del norte, lo frotó con las manos y lo convirtió en una gran serpiente, Ofión, que, excitada por la danza, copuló con ella, dejándola embarazada de la vida. Tras tomar la forma de una paloma, la diosa puso el huevo universal sobre las aguas. En cumplimiento de sus órdenes, la serpiente, Ofión, se enroscó siete veces en torno al huevo hasta que finalizó su período de incubación y se partió en dos, dejando salir a los hijos de la diosa, que son todo lo que existe: el sol, la luna, los planetas, las estrellas, la tierra con sus ríos y montañas, árboles, hierbas y criaturas vivientes. Luego creó las siete fuerzas planetarias asignando a cada una de ellas un titán masculino y otro femenino. El primer hombre se llamó Pelasgo; surgió de la tierra de Arcadia y fue el ancestro de los pelagos⁸. Estas son las palabras del poetaasio:

A Pelasgo, semejante a un dios, en los montes de cimas frondosas,
la negra tierra hizo surgir, para que existiera la raza de los mortales⁹.

El mito homérico de la creación en la *Iliada* es similar al pelasgo, pero se invierte el orden de venida al mundo. Comienza con Océano, el curso de agua que circunda el mundo (como hacía Ofión) y nombró a Tetis como «madre de sus hijos» que, con Eurínome, reina sobre el mar. Esta pareja original es similar a la babilónica, formada por Apsu y Tiamat¹⁰.

En el mito órfico la diosa y el viento vuelven a ser las imágenes primarias de los principios arquetípicos femenino y masculino. Aquí, la diosa de la noche de alas negras se unía con el viento y ponía un huevo de plata en el útero de la oscuridad. De este huevo salió Eros (el amor), el de alas doradas –al que algunos llaman Fanes, el que «revela»– que puso al universo en movimiento. Eros vivía en una caverna con la diosa Noche, que también era orden y justicia. Fuera de la caverna se sentaba Rea, tocando el tambor y llamando a la humanidad para que escuchase los oráculos de la triple diosa. Aunque Eros o Fanes creó la tierra, el cielo, el sol y la luna, era la triple diosa quien gobernaba el universo hasta que su cetro pasó a Urano¹¹.

En la *Teogonía* de Hesíodo, donde aparece la versión olímpica del mito de la creación, Gea sólo es la primera en surgir de Caos, junto con Eros; se designa, por lo tanto, implícitamente a Caos –y no a la madre– como fuente. Caos produjo a la noche y al Érebo (el inframundo) y de la unión de Noche y Érebo surgieron Día y Espacio. En forma aparentemente independiente de estos principios estructuradores, Gea da a luz a lo que es visible, a lo que llamamos naturaleza:

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro.] Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y de todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.

Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo.

Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélagos de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio.

Luego, acostada con Urano, alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tea, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Después de ellos nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre¹².

Sólo tras haber creado el mar se une Gea con Urano, el cielo, su primer hijo, y juntos engendran las formas de la naturaleza bajo nombres precisos y familiares, que se han convertido en diosas y dioses. Después de esto, puede atisbarse una variación fascinante del mito de la diosa madre y su hijo-amante. En Creta, como hemos visto, el sacrificio del hijo-amante —o su sustituto, el toro o a veces el árbol— era necesario para la renovación de la fertilidad de las estaciones. Aquí el proceso de la creación queda detenido hasta que el hijo-amante, Urano, es castrado; este acto de sacrificio genital es lo que inaugura el reinado de Crono, el comienzo del tiempo, el significado de su nombre. En otras palabras, a través del mito se explora aquí la forma en la que el tiempo, por así decirlo, se puso en marcha; en el modo primitivo en el que aún sigue desarrollándose el pensamiento, se trata de la sempiterna pregunta sin respuesta: ¿cómo empezó?

Esto fue lo que sucedió: Gea y Urano dieron a luz a tres gigantes violentos y poderosos, que eran insolentes y feos, con cincuenta cabezas y cien brazos. Urano, su padre, los aborreció tan pronto como nacieron y los escondió en un escondrijo oculto para que no vieran la luz. Esto hizo que Gea, ancha como era, se tensase y expandiese, lanzando enormes gemidos; entonces urdió un ingenioso y «malvado» plan. Produjo hierro gris y dio forma a una hoz enorme de grandes dientes; luego exhortó a sus hijos a que hicieran pagar a su padre por su crimen. Fue Crono quien decidió, en aras a su madre, aceptar el reto; él ejecutó el plan que ella había tramado:

Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano iz-

quierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás.

No en vano escaparon aquéllos de su mano. Pues cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea. Y al completarse un año, dio a luz a las poderosas Erinias, a los altos Gigantes de resplandecientes armas, que sostienen en su mano largas lanzas, y a las Ninfas que llaman Melias sobre la tierra ilimitada¹³.

Esta historia es sorprendentemente similar al *Enuma elish*, donde a Apsu, el padre original, antaño el hijo y ahora el esposo de Tiamat, le molesta el griterío de sus hijos y planea destruirlos. Apsu es posteriormente depuesto por Ea, uno de los dioses más jóvenes, igual que aquí Urano es depuesto por Crono. Pero hay otro eco más del pasado de la antigua Babilonia que se mueve en torno a la misma pregunta desconcertante: ¿cómo y por qué vinieron a la existencia seres feos y destructivos? En el *Enuma elish* el hermano mayor de Ea, sin que se dé razón alguna, crea grandes vientos que agitan a Tiamat, y ésta da a luz a una camada monstruosa de serpientes venenosas. La mayor de entre ellas comienza una guerra contra los dioses. Ellos mismos, bajo el liderazgo de Marduk, destruyen luego a Tiamat, su madre original; y la creación, por así decirlo, vuelve a empezar.

De manera similar, en el mito griego no se da ninguna razón que explique que, tras haber creado tantas cosas hermosas, Gea y Urano engendren a tres hijos violentos, de fuerza horrorosa y terrible. Sin embargo, en ambos mitos su llegada significa el fin del antiguo orden. Pero hay una diferencia significativa: en parte probablemente por la influencia minoica, la diosa madre tierra no es destruida, sino que, incluso en época olímpica, todavía se la honra como fuente originaria que alimenta a diario a todo ser vivo¹⁴.

Fue Gea quien, en la versión de Hesíodo, ayudó a Rea, madre de Zeus, a engañar a Crono, inaugurando así la siguiente fase de la creación, en un momento en el que el tiempo parecía haberse detenido. Porque si Crono (tiempo) devorase a todos sus hijos ¿quién le sucedería? Fue también ella quien dio a Zeus el trueno y el relámpago que nunca antes habían abandonado el interior de la tierra. Así que la tierra nunca fue olvidada en su condición de fuente de todas las cosas, incluso de la soberanía de Zeus. De este modo la mente griega, a diferencia de la nuestra, siguió honrando a Gea como presencia viva y sagrada cuyas leyes estaban escritas en las vidas de toda la creación.

Por consiguiente, la ley de Gea —o de la naturaleza, podríamos decir— está relacionada en el pensamiento griego con la vida moral de la naturaleza humana. En otras palabras, el orden de la naturaleza era para los griegos un orden moral, y como tal podía ser perturbado por el comportamiento inmoral de los seres humanos. Hesíodo, en *Trabajos y días*, por de pronto, escribe que cuando el pueblo es justo, su ciudad florece y queda libre de la hambruna y de la guerra: «La tierra les produce abundante sustento y, en las montañas, la encina está cargada de bellotas en sus ramas altas y de abejas en las de en medio»¹⁵. En *Edipo rey* de Sófocles, es la protesta de la naturaleza lo que

inicia el drama del despertar de Edipo al asesinato de su padre y al incesto involuntario con su madre. La tierra de Tebas en la que gobierna comienza a morir:

Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres¹⁶.

Éste era el significado original de la polución. Se había cometido un crimen humano contra el orden divino. En el oráculo de Apolo en Delfos,

el soberano Febo nos ordenó, claramente, arrojar de la región una mancilla que existe en esta tierra y no mantenerla para que llegue a ser irremediable¹⁷.

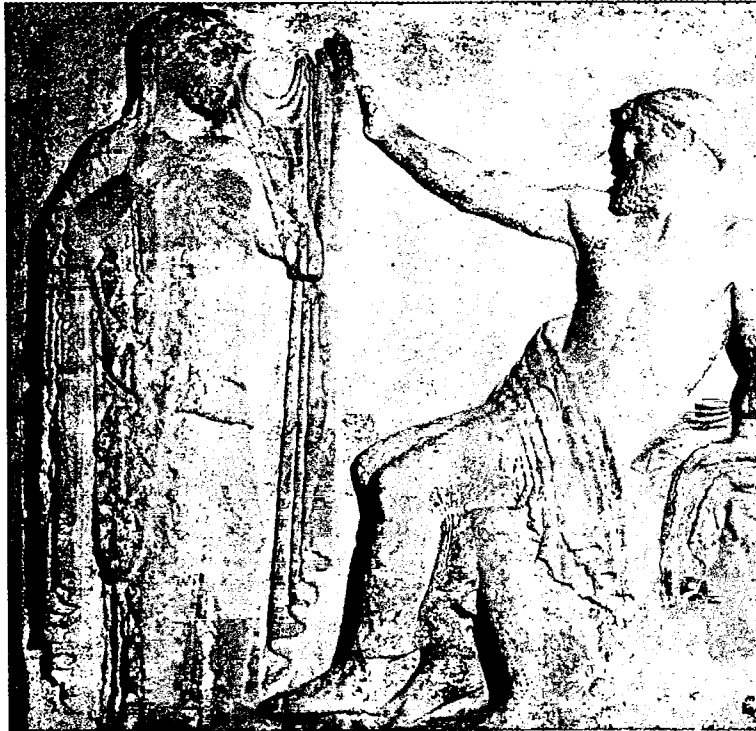
«Líbranos de toda impureza originada por el muerto»¹⁸ dice Edipo al ciego Tiresias, cuya visión es interior. Cuando descubre que es él mismo el asesino desconocido de su padre y abandona la ciudad, la tierra comienza a vivir de nuevo.

Debe resultarnos obvia la relación simbólica de esta historia con el trance en el que se halla nuestra tierra. Tal vez la convicción griega de que la naturaleza es un ser moral, que sufre a manos de la ignorancia humana, pueda reconsiderarse gracias al regreso del término Gea/Gaia a nuestro lenguaje.

Hera

En época clásica Hera era conocida sobre todo como esposa de Zeus, y ocupaba el segundo lugar tras él; pero en la escultura de la figura 3 la diosa se alza por encima de él como una gran diosa, con el brazo levantado, mientras que él, sujetando su muñeca, se inclina hacia atrás alejándose de ella. Está sentado en la postura suplicante del hijo-amante, como corresponde a su condición de hermano pequeño. En Olimpia, el templo de Hera existía mucho antes que el templo de Zeus; allí, haciéndose eco de los sellos minoicos, el dios aparece de pie, como guerrero con barba y yelmo, junto a la diosa sentada en su trono¹⁹. Como en la figura 3, la escena olímpica sugiere que el dios es el elegido de la diosa, no al contrario; y también que la diosa fue originariamente la señora de los Juegos. Aunque Hera y Zeus, hermana y hermano en el panteón olímpico, estaban oficialmente «casados» en la Edad del Bronce —probablemente ya antes del siglo XIII a. C., pues ambos nombres aparecen juntos en las tablillas escritas en lineal B— los orígenes de la diosa son mucho más antiguos que los de Zeus.

Su nombre, que significa «señora», no es, como el de Zeus, indoeuropeo; y las imágenes de serpientes, leones y aves acuáticas que la acompañan le otorgan un linaje más antiguo. Heródoto pensaba que los griegos habían tomado a la diosa Hera de los indígenas pelasgos de la Grecia septentrional²⁰. De esta manera le devuelve la unidad, ori-

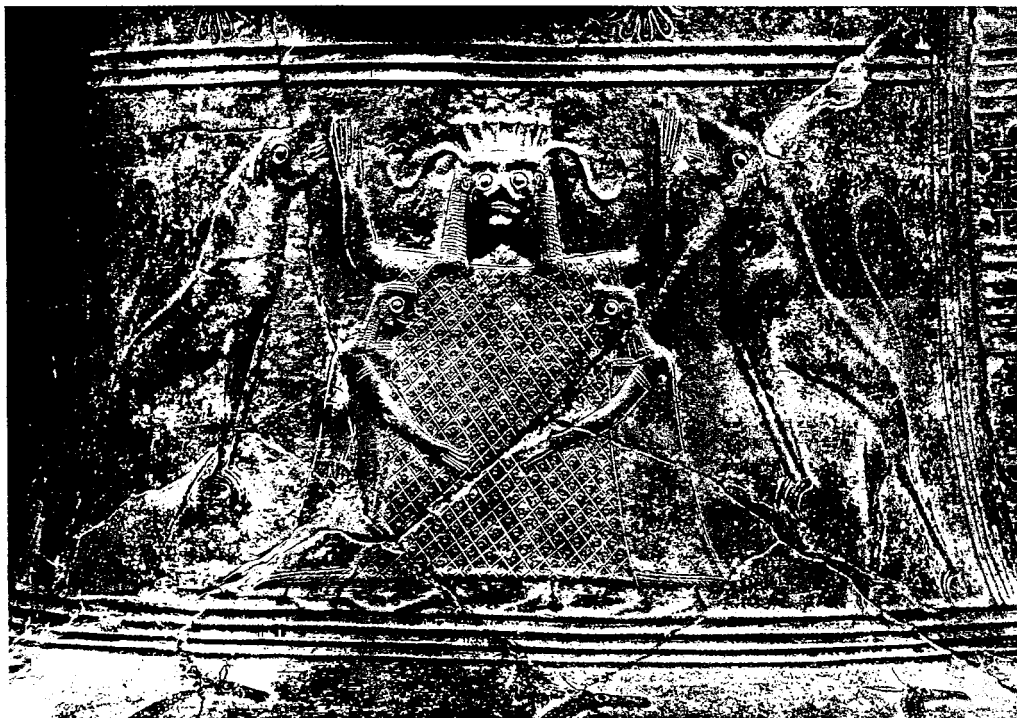


3. Hera y Zeus (metopa, siglo V a. C. Templo de Hera, Sicilia)

ginaria y creativa, que le corresponde. Gimbutas sugiere que, al igual que Atenea, con la cual aparece a menudo en las leyendas, Hera podría remontarse a la diosa serpiente del Neolítico que gobernaba sobre las aguas celestiales. Tanto Homero como Platón relacionan su nombre con el aire²¹. En la *Iliada* es llamada «reina del cielo» y «Hera de trono dorado». También es llamada «diosa de blancos brazos», una imagen romántica de los rayos de luna que se extienden por el cielo nocturno. A Selene se le da el mismo epíteto y se la describe formalmente como diosa de la luna. De hecho, todavía se asignan a Hera las tres fases de la gran diosa de la luna de antaño (aunque interpretadas ahora en relación con su papel de esposa, como corresponde a un punto de vista patriarcal), bajo la forma de los tres templos que se le construyeron en Estinfalo: la nacida, la realizada y la separada. El mismo mito lunar conforma el ritual en el que su estatua se bañaba cada año en un arroyo, en el momento preciso de la luna creciente, para renovar su doncelez y para que pudiera ir al encuentro de Zeus como en los orígenes, simbólicamente virgen, «una en sí misma» como la luna renacida.

Por otro lado, el epíteto que Homero da a Hera —*boopis*, que significa «de ojos de vaca»— sugiere que era también una diosa de la tierra, cuya imagen siempre fue la vaca desde las épocas más antiguas: la Ninhursag sumeria y la Hathor egipcia, por ejemplo, por no mencionar las consortes anónimas de la larga serie de toros fertilizadores

4. Hera como gran diosa, coronada, entre dos leones (relieve cicládico en un *pithos* de arcilla, c. 680-670 a. C. Tebas)



cuyos cuernos tenían forma de luna creciente. Tras el carácter demoníaco de algunos de sus hijos también se halla la misma historia. Se trata del dragón Tifón y la monstruosa Hidra, a quienes Hera da a luz de manera autónoma, como toda diosa de la tierra vista desde la óptica de los dioses celestes. En una ocasión, enojada con su marido por haber engendrado a Atenea por su cuenta, Hera golpeó la tierra y convocó a Gea y a Urano. Gea, la fuente de la vida, se estremeció por el golpe. Hera sabía que su deseo le había sido concedido y, un año más tarde, nació Tifón. El dragón de Hera fue enviado a Delfos para cuidar de la dragona Delfine; más tarde, el hijo luminoso de Zeus, Apolo, le dio muerte. Su nombre es demasiado similar al de Tifón, hijo pequeño de Gea, a quien Zeus dio muerte; por no hablar de cierta conexión esencial entre Gea y Hera, presumiblemente en su calidad de diosas de la tierra. Las llanuras fértiles, recorridas por manadas de ganado, también eran su hogar, y en sus templos se sacrificaban bueyes. Diosa de Argos y también de Samos, se apropió de los templos micénicos y su culto se extendió por toda Grecia, donde era adorada como «diosa del yugo» y «rica en bueyes». A las espigas de trigo se las llamaba «flores de Hera» y se las esparcía sobre los altares cuando se sacrificaba el ganado.

En la figura 4, un *pithos* de 1,2 m de altura, la majestuosa Hera lleva la corona de la reina de los dioses. De ella surgen ramas en forma de serpiente, de las que cuelgan uvas.

Hera levanta los brazos en gesto de epifanía; dos leones se alzan hacia ella, recordándonos a la diosa minoica de la montaña y a la puerta micénica; dos sacerdotisas se ocultan tras el pan de su túnica, que tiene aspecto de red y que está cubierta de puntos que recuerdan a un tiempo la semilla sembrada en los campos y las estrellas que salpican los cielos. Bajo el cuello del recipiente aparece una procesión de ciervos moteados con cabezas delicadamente finas. Ésta es la figura de una reina por derecho propio; muy lejos que da la imagen de la esposa mezquina de la *Iliada*.

En Beocia, varias ciudades que rendían culto a Platea, la diosa de la tierra, organizaban una fiesta especial cada sesenta años; como si de los festejos de una boda se tratara, con figuras de madera de la novia y de su dama; su sacrificio principal era una vaca para Hera y un toro para Zeus. Al final, todo ello se quemaba²². Al instante viene a la mente los rituales del matrimonio sagrado de Cnosos. En muchos lugares de Grecia se celebraba el matrimonio sagrado entre Hera y Zeus, representándose de nuevo el antiguo ritual del matrimonio entre el cielo y la tierra, que bendecía y regeneraba la vida. En la descripción de su reconciliación en la *Iliada* todavía pueden encontrarse recuerdos del ritual místico del matrimonio sagrado antes que de la imagen de la pareja desavenida que tan a menudo se representaba: cuando se reconcilian, toda la tierra florece. Y cuando Zeus toma a Hera en sus brazos, los oculta una niebla dorada demasiado espesa como para que el sol la penetre:

Dijo, y el hijo de Crono estrechó a su esposa en los brazos.
Bajo ellos la divina tierra hacía crecer blanda yerba,
loto lleno de rocío, azafrán y jacinto
espeso y mullido, que ascendía y los protegía del suelo.
En este tapiz se tendieron, tapados con una nube
bella, áurea, que destilaba nítidas gotas de rocío.
Así dormía sereno el padre en lo más alto del Gárgaro,
doblegado al sueño y al amor, con su esposa en los brazos²³.

Es como si este acontecimiento divino, que antaño unía los principios complementarios del universo, se secularizase en la Grecia patriarcal para servir, ante todo, como modelo para el recto ordenamiento de la sociedad mediante el cumplimiento debido de la ceremonia del matrimonio. (Las mujeres griegas, debe recordarse, estaban excluidas de la democracia al igual que los esclavos; carecían de derecho al voto y raramente disfrutaban del mismo derecho a la educación que sus hermanos y maridos.) Hera se convirtió en la diosa de las bodas y del matrimonio, mientras que el amor, la belleza y el deseo pasaron a pertenecer a Afrodita; el cuidado de la casa se encomendó a Hestia, diosa del fuego del hogar; Ártemis se convirtió en diosa de la virginidad, el parto y la maternidad. «Tú eres quien pasa la noche en los brazos del supremo Zeus»²⁴ se convirtió en la expresión emblemática de la autoridad de Hera.

una fuente ambivalente de satisfacción para alguien acostumbrada a ser diosa por derecho propio, como implican los relatos de su furia ante la libertad de Zeus. Si esta furia se saca del contexto marital y se devuelve al momento histórico, momento en el que los que contraían matrimonio representaban modos de vida en el universo diferentes e incluso opuestos entre sí, el sentido de la injusticia de Hera se revela claramente como negativa a someterse a lo establecido por Zeus en relación con la fusión de las dos culturas. Aunque Hera a menudo compartía altar con Zeus, el recuerdo de su antigua independencia siempre estaba presente: él no debía olvidar que la diosa era su hermana mayor, y que incluso lo salvó cuando era niño de las fauces de Crono, puesto que en algunos relatos fue ella misma quien lo llevó a Creta. Todas estas historias, leídas simbólicamente, contribuyen a aumentar el sentimiento de protesta mitológica ante la perspectiva de someterse al yugo del matrimonio con un compañero desigual. Por otra parte, como se pregunta Harrison, «¿es la señora tiránica una creación del ama de casa griega, aun en tiempos homéricos, a su propia imagen? La respuesta está clara: Hera ha contraído matrimonio a la fuerza, pero nunca es realmente esposa»²⁵.

En un relato, su matrimonio tiene lugar incluso mediante subterfugios: durante una tormenta, Hera queda separada de las otras diosas y dioses, sentada sola en la montaña donde después se construiría su templo. Zeus se transforma en un cuco, mojado y maltratado por la lluvia, y se posa sobre el regazo de Hera. Sintiendo lástima por el pobre pájaro, la diosa lo cubre con su túnica, momento en el que Zeus se revela. Aquí Zeus es representado como el intruso, consigue el matrimonio mediante engaños, no como el gran dios que reclama su derecho al mismo. Kerényi comenta: «A través de esta creación mitológica única, Zeus queda *perfectamente situado en la historia de la religión de Hera de Argos*» (la cursiva es del autor)²⁶.

Con todo, en la «olimpización» de Hera ésta no es la historia oficial. Según esta última, tuvo dos hijos de Zeus, Hefesto y Ares (según Homero), o un hijo, Ares (según Hesíodo), ninguno de los cuales triunfó. Su progenie no es, en cualquier caso, lo que cabría esperar de una pareja tan divina: uno, feo, contrahecho y vengativo (Hefesto, el herrero, al que Hera arroja a la montaña; él luego la apresará en un trono mecánico), el otro, un cobarde desvergonzado y salvaje (Ares, al que Zeus odia más que a ningún otro dios). El implacable acoso al que Hera sometía a Zeus, a causa de sus escarceos amorosos, y a los hijos fruto de los mismos, la convierten, en algunas partes de la *Iliada*, en una parodia cómica, el modelo de la madrastra malvada, la esposa manipuladora y la madre terrible, tal y como la vería la consciencia dominante del «hijo» errante, que a su vez se venga de ella.

Volviendo a la historia no oficial, las imágenes de la furia de Zeus contra la diosa (cuya lectura nos lleva más allá del sempiterno «vete al infierno») desvelan su antiguo papel como diosa del inframundo:



5. El matrimonio sagrado de Hera y Zeus (talla de madera, c. finales del siglo VII a. C. Posiblemente de Samos). El cuco, visto desde atrás, se sitúa entre las cabezas de Zeus y Hera como símbolo de su unión. Zeus sujeta uno de los pechos de Hera. De forma similar, la diosa solía ofrecer su propio pecho para alimentar al mundo

Ése es el decreto divino. Yo no me preocupo de tu ira, ni aunque llegues a los confines más remotos de la tierra y del ponto, donde Jápeto y Crono se hallan sentados sin deleitarse con los rayos del Sol Hiperión ni con los vientos, sólo rodeados del profundo Tártaro²⁷.

La leve alusión a un viaje por el mundo subterráneo aumenta su carga de significado si se relaciona con el papel de Hera como diosa de la luna menguante, con la fase de su relación con Zeus denominada «separada», «solitaria» o «viuda». La Juno de Virgilio, hecha casi a imagen y semejanza de la imagen de Hera, aclara este punto: «Si no logro mover a los dioses del cielo, moveré en mi favor al Aqueronte»²⁸ dice. De es

te sentimiento se hace eco una escultura en la que la misma diosa sostiene, como Perséfone, una granada²⁹. Entre las líneas del pasaje de Homero queda implícito el reconocimiento de la ausencia de la dimensión que le falta a la gran diosa de los tres reinos: el del cielo, el de la tierra y el del inframundo.

Otra alusión a su antiguo papel como gran diosa se nos presenta a través de su relación con el héroe Heracles. Su nombre significa «gloria a Hera», y los doce trabajos que la diosa le impone simbolizan los doce meses durante los cuales el sol «trabaja» en su recorrido anual. Aunque en el relato Heracles emprende estas pruebas no por voluntad propia, sino a instancias de Hera (en su papel de diosa oscura de la luna menguante), la imagen del sirviente o hijo-amante de la diosa que el nombre de Heracles implica sugiere que el antiguo ritual en el que el sol que se unía con la luna llena —cuando se la ha ganado por los servicios prestados— posiblemente se oculte tras este relato. Por de pronto, la imagen de Heracles como hombre adulto que mama del pecho de Hera, tal y como aparece en el dibujo de un espejo etrusco³⁰ recuerda a los faraones mamando de los pechos de Isis en su papel de hijos-amantes de la diosa. La leyenda que rodea este episodio cuenta que Zeus hizo que Hera se quedase dormida y Hermes puso a Heracles en su pecho, pero —como héroe que era— la mordió y la despertó y, mientras la diosa se lo sacudía, la leche se derramó por los cielos dando origen a la Vía Láctea.

Zeus

Llegado el período de la mitología olímpica, no es posible dar una imagen del todo viva de Hera sin tomar en consideración por separado a su hermano esposo Zeus; pues, aunque estuvieran casados, era su gobierno el que prevalecía y ella quien le pertenecía, mientras que su supremacía virginal quedaba oculta en el distante pasado preolímpico. Esto es cierto para la mayor parte de las diosas griegas (excepto tal vez Gea y Deméter), puesto que su relación con el dios será fundamental para lo que son y lo que significan. Hermano de Hera y Deméter, Zeus era padre de Ártemis, Atenea y Perséfone (hija de Deméter), mientras que Afrodita es su hija en un mito, y en otro hija del padre de Zeus, Urano.

Zeus, al engendrar o al casarse con las diosas, añadía los poderes de éstas a los suyos, o se los apropiaba. Como gran padre, era incuestionablemente la cabeza de la familia olímpica, aunque las diosas siguieron siendo honradas por derecho propio y particular. Pero la forma de estructurar del mundo se había vuelto patriarcal. Zeus y sus dos hermanos, Posidón y Hades —como An, Enlil y Ea en Sumer—, gobernaban ahora las tres dimensiones de cielo, mar e inframundo que habían sido siempre territorio de la diosa madre. Los tres hijos de Crono comparten ahora la división lunar, en tres fases, de antaño. Los reyes reciben la soberanía de Zeus, del mismo modo que antes la



6. La diosa madre y el niño (sello minoico, c. 700-600 a. C. Beocia, Grecia)

recibían de la diosa. Pero aunque Zeus se convirtió en un dios universal, nunca perdió su personalidad distintiva y dramática: ataques de furia, lujuria, sentimiento de cólera, pasión por los mortales, enviar impetuosamente a los dioses de un lado a otro del panteón, el rayo, el trueno, el viento, el diluvio. Por lo tanto, la distancia entre la condición humana y la divina no era tan grande como en el judaísmo: «Zeus existió, Zeus existe, Zeus existirá: ¡oh gran Zeus!», cantaba la sacerdotisa de Dodona; pero, de forma significativa, continuaba: «Gea produce frutos, por eso llamada Madre a la tierra»³¹.

En la figura de Zeus puede verse la transformación de hijo-amante a gran padre. Las leyendas sobre su infancia y en los epítetos que se asociaban a su nombre. Deben preguntarnos cuál es el significado de las historias que sitúan su infancia en Creta. El sello minoico con el niño en las rodillas de su madre dando la bienvenida a los adoradores (figura 6) nos habla de un nacimiento divino, y la coincidencia añadida del nacimiento cretense de Zeus resultaría demasiado grande como para no establecer una conexión entre ambos. El niño que recibe con las manos levantadas el saludo de los adoradores, que llevan escudo, era con toda probabilidad el que más tarde se convertiría en el *Kouros* (joven dios) divino, cuyo nacimiento y muerte se celebraban en Creta como renovación de la vida.

En el relato de Hesíodo, Rea va a Creta para dar a luz a Zeus, poniéndolo luego al cuidado de Gea, que lo escondió en una amplia caverna. Se transmitió una tradición que establecía que se trataba de una caverna real, situada en las profundidades del monte Dicte. A Zeus se le llamaba dicteo y fue allí donde se descubrió el «himno de los curetes», un himno único, dirigido al mismo Zeus. La cueva que se imaginó para la epifanía aún hoy en día puede visitarse; es lo suficientemente impresionante como para albergar una visión de la tierra durante el parto, dando a luz a su hijo. Alojadas entre sus paredes se han encontrado muchas figuras de toros y de dioses jóvenes en acti-

tud de salutación; quizás los minoicos esperaban la aparición del dios. En el relato griego, al Zeus recién nacido lo alimentaban palomas, abejas y cabras; un grupo de jóvenes, los curetes, golpeaba sus escudos para que el ruido tapase el llanto del niño y Crono no lo oyese. Rea le dio a Crono una piedra en lugar de darle a Zeus; llegado el momento, vomitó a todos sus demás hijos y Zeus le arrojó al Tártaro.

En otro mito, Zeus nació en una caverna consagrada a las abejas, que lo criaron con miel. Esto sugiere que este rito estaba relacionado con la diosa abeja de los sellos minoicos, y con un ritual anual de muerte y renacimiento del año y del dios de la vegetación. La historia contaba que cada año, en un momento preciso del ciclo anual, una gran llamarada surgía de esta caverna, anunciando que la sangre del parto de Zeus había caído sobre la tierra. Aquí se sugieren los orígenes más antiguos de este dios, que reaparecen en algunos de los relatos; por ejemplo, cuando Zeus se aparece como una serpiente para unirse con Perséfone mientras ella está sentada en una cueva tejiendo los hilos del destino. El resultado fue el nacimiento de Dioniso, el dios que en Creta, casualmente, equivalía al mismo Zeus.

Sin embargo, tanto el hijo-amante de la diosa en una cueva cretense como la sobrecogedora serpiente que era adorada en santuarios dedicados a Zeus están lejos del dios padre de los cielos de la Grecia clásica, que en la *Iliada* proclama su supremacía desde las alturas:

Colgad del cielo una áurea sogá
y agarraos a ella todos los dioses y todas las diosas.
Ni así lograríais sacar del cielo y arrastrar hasta el suelo
a Zeus, el supremo maestro, por mucho que os fatigarais.
Pero en cuanto yo me decidiera a tirar con resolución,
os arrastraría a vosotros junto con la tierra y el mar.
Entonces podría atar alrededor de un pico del Olimpo
la sogá, y todo quedaría suspendido por los aires.
Tan superior soy yo sobre los dioses y sobre los hombres³².

La relación entre el antiguo y el nuevo orden se resuelve inicialmente en Zeus mediante la metáfora del combate —como sucede con Marduk y Yahvé—, primero contra los titanes, luego contra un dragón, y por último contra los gigantes. Después de derrotar a los titanes, aunque sólo con la ayuda de Gea, Zeus tuvo que vencer a Tifón, el más pequeño de los hijos de Gea, que era un híbrido gigantesco, medio hombre y medio bestia, de cuyos hombros crecían cien serpientes. Las armas de Zeus eran el rayo y la hoz de acero, pero necesitaba la ayuda de las diosas del destino, las Moiras. Significativamente, en la última batalla de Zeus por la supremacía, la lucha contra los gigantes, Gea no es su salvadora sino su adversaria. Finalmente, se estableció el gobierno de los cielos sobre y contra el gobierno de la tierra.



7. Zeus Miliquio (relieve grabado en una tablilla votiva, siglo IV a. C. Pireo, Grecia)

8. Zeus arrojando un rayo (estatuilla, c. 460 a. C., 15 cm de altura. Dodona)

El nombre Zeus es indoeuropeo y deriva de la palabra *deiwos*, que significa «cielo». El mismo nombre aparece en el *Diespiter* (Júpiter) romano, en el dios indio del cielo *Dyaus Pita*, y en el término germánico *Tuesday* (día de Thor). La misma raíz aparece en el griego *eudía*, buen tiempo; en el latín *deus*, dios, y *dies*, día. Zeus aparece aquí junto otros, como el padre cielo, bajo la imagen del luminoso cielo diurno. A ésta añaden imágenes de tormenta: la de aquel que reúne las nubes, la de aquel que ama los rayos y los truenos. Todas sus epifanías son espectaculares: brilla como el sol, cae como lluvia dorada, arroja sus rayos, hace resplandecer sus relámpagos y junta las nubes negras al fruncir el ceño. El águila que vuela en las alturas manifiesta su presencia, como el halcón manifiesta la de Horus. Este espectacular rasgo de «fogosidad» vinculaba para los griegos, a Zeus no con el inicio del mundo, sino con el inicio de su propio tiempo, el nuevo tiempo que los definía como griegos³³. Por de pronto, la victoria de Zeus sobre los gigantescos titanes supone ponerle límites a la inmensidad; es una im-

gen de la mente humana estableciendo fronteras en torno a espacios inencontrables como condición necesaria para que una civilización determinada se una y crezca.

Por otra parte, cuando se une a las múltiples diosas cuyos reinados lo precedieron, no extingue sus poderes, sino que los pone bajo sus órdenes. En otras palabras, las experiencias humanas que las diosas durante tanto tiempo habían representado y hecho sagradas se articulan a partir de ahora en la psique de un modo novedoso. Los numerosos hijos e hijas de Zeus, concebidos con estas diosas –Apolo, Ártemis, Hermes, Perséfone, Dioniso, Atenea y Ares–, reflejan, de nuevo, una capacidad mayor de orden en la psique de aquella época, algo que antes no era posible.

James Hillman propone que se analice la imagen de Zeus en relación con los titanes, como «el poder de orden de la imaginación diferenciada»³⁴ que mantiene alejado el exceso y hace posible la medida, la sincronización correcta y la exactitud. La palabra «titán» significa «estirar, extender, esparcir»; Urano, su padre, dijo que actuaban «con temeraria insensatez»³⁵; su enorme tamaño contrasta marcadamente no sólo con el dominio de la ley que Zeus inaugura, sino también con la precisión imaginativa que simbolizan sus relaciones de matrimonio y paternidad con las distintas diosas. En este sentido, con Zeus dio comienzo una nueva era, y esto es potencialmente un hecho tan significativo como el de desposeer a la diosa de sus funciones y esferas de influencia. Los gigantes de sexo masculino y femenino de los cuentos de hadas reflejan las emociones desatadas que amenazan con pisotearlo todo, que deben ser engañadas mediante la astucia, la previsión y la estrategia por el nuevo orden de consciencia (a menudo diminuto en comparación, como la figura del Sastrecillo valiente o de David frente a Goliat). Hermes, llamado argofonte –el que mata a Argos, el gigante de múltiples ojos–, es el prototipo de este arte en el reino de los dioses, al igual que su protegido Ulises lo es entre los mortales, cuando engaña al gigante cíclope Polifemo al llamarse a sí mismo «Ninguno»³⁶.

Pero el «exceso» –los gigantes y dragones concebidos por una consciencia separada y diferenciada como sus enemigos–, según la sensibilidad griega, no se identificaría erróneamente con lo femenino, como lo fue en la tradición judeocristiana: a diferencia de Marduk-Elohim, Zeus nunca perdió por completo su relación con el orden antiguo de la cultura de la diosa o con el modo de ser femenino de la psique, como revela su tormentoso matrimonio con Hera.

Las dificultades de la relación entre Hera y Zeus pueden entenderse como símbolo, en el nivel más profundo, de la labor que supone unir las tradiciones lunares y solares en la psique humana; pues aun cuando ambas se honran como metáforas válidas de diferentes modos de ser en la vida, queda la misión de determinar cómo van a coexistir en armonía y, aún más, cómo puede su unión dar frutos. Esto equivale a preguntarse qué nuevo tipo de consciencia se hace posible si las realidades simbolizadas se experimentan como pertenecientes la una a la otra dentro de un todo que las incluye a ambas. Es importante recordar que, como se menciona en el capítulo 7, los modos de ser o de per-

cepción solar y lunar no se personifican de manera invariable como diosa y dios respectivamente en todas las culturas; en Alemania y Japón, por de pronto, el sol se concibe como femenino y la luna como masculina, de modo que, en último término, estas metáforas superan toda clasificación de género. Sea cual sea el modo en que se conciben, plantean el reto de reconciliar dos posibilidades existenciales o modos de consciencia que no resultan opuestos entre sí, una vez que se experimentan de verdad. El modo heroico solar, con su claridad, control, particularidad y voluntad de cambio, y el modo lunar de transformación cíclica del todo a través de las fases de sensación e intuición son tan solo polaridades aparentes en el alma. Antes bien, su relación correcta es inherentemente creativa en el sentido de que continuamente ha de buscarse y encontrarse, perderse, librarse y luego volver a vislumbrarse y recobrase en una nueva forma.

Ártemis

«Himno a Ártemis»

Canto a la tumultuosa Ártemis, la de las áureas saetas, la virgen venerable, cazadora de venados, diseminadora de dardos, la hermana carnal de Apolo el del arma de oro, la que por los montes umbríos y los picachos batidos por los vientos, deleitándose con la caza, tensa su arco de todo él de oro, lanzando dardos que arrancan gemidos. Retiemblan las cumbres de los elevados montes y retumba terriblemente el bosque umbrío por el rugido de las fieras. Se estremecen también la tierra y el mar pródigo en peces. Pero ella, que tiene un ardido corazón, se dedica de un lado a otro, arruinando la raza de las fieras.

Y cuando se ha complacido la diosa que ojea las fieras, la diseminadora de dardos, y ha deleitado su espíritu, tras aflojar su flexible arco, se dirige a la espaciosa morada de su hermano Febo Apolo, el espléndido pueblo de Delfos, disponiendo allí el hermoso coro de las Musas y las Gracias.

Tras colgar allí su elástico arco y las saetas, dirige los coros, iniciando el canto con encandorado aderezo sobre su cuerpo.

Y ellas, dejando oír una voz imperecedera, celebran a Leto, la de hermosos tobillos: cómparió hijos, con mucho los mejores de los inmortales por su voluntad y sus hazañas.

¡Salve, hijos de Zeus y Leto. de hermosa cabellera, que yo me acordaré de vosotros y de otro canto!³⁷

Ártemis, la cazadora, con su arco de oro y sus flechas que gimen, que deja a su paso a los animales aullando y a la tierra estremeciéndose, es la diosa de la naturaleza salvaje y virgen y de los lugares inviolados de la tierra donde los humanos no se atreven a penetrar.

Como es tan bondadosa la Bella [Ártemis] con los cachorros que ni andar pueden de los fieros leones y disfruta tanto con las mamantonas crías de todas las fieras del campo...³⁸

Así canta el coro a «Ártemis la inmaculada» en *Agamenón* de Esquilo. Los lugares remotos y solitarios —la soledad del bosque, de la arboleda y de la montaña, el arroyo que se precipita ladera abajo, la pradera con flores que nadie ha cogido, la tierra áspera y desnuda, alejada de las labores agrícolas de arado de los cultivos— todos ellos pertenecen a Ártemis; «señora de las montañas salvajes», como la llama Esquilo³⁹, porque la diosa ama los claros arroyos y convierte los manantiales cálidos en aguas curativas.

Ella comprende la naturaleza de los animales y las aves salvajes: el águila que vuela en las alturas y el corzo tímido y ágil, la ternura de los leones voraces para con sus crías, la independencia de los osos, el veloz ciervo, la liebre corredora, el jabalí, la cabra y el toro. Podía vérsela corriendo veloz a través de las montañas con sus ninfas, tocando, danzando y lanzando lluvias de flechas, jubilosa en la persecución, como los animales que ama. En la *Odisea* la visión de Nausícaa de brazos blancos jugando con sus doncellas hace que el poeta piense en Ártemis:

Como va por la sierra Ártemis, la brava flechera,
ya recorra la anchura del Taigeto o ya el Erimanto,
recreada en tirar jabalíes o ciervos veloces;
en su torno retozan las ninfas agrestes nacidas
del gran dios que la égida embraza; se goza Latona
y ella en tanto descuella en el grupo con rostro y cabeza,
bien notada aunque todas hermosas; así se erigía,
de sus siervas brillando en mitad, la inviolada doncella⁴⁰.

Las ninfas son las divinidades que moran en los arroyos y en las flores; el alma viva de la naturaleza toma aquí forma de doncella, que baila y canta como las voces susurrantes de los arroyos, el murmullo de la brisa y de las flores rumorosas. A Ártemis se la llamaba «la que suena», *keladeine*; procede de la música de la naturaleza salvaje, del espíritu del lugar, de la lengua de los animales, las aves, los peces, los insectos; de la presencia inmanente de la totalidad de la naturaleza como realidad sagrada. La figura 9 no es todavía la propia diosa Ártemis, sino la imagen original, que se fundía casi en su totalidad con la forma de la naturaleza salvaje, y cuyas formas posteriores se llamarían Ártemis. En este punto es, como indica Harrison, «toda ave»⁴¹.

Ártemis se convirtió en la diosa de los animales salvajes, título que se le da en la *Ilíada*: *potnia therón*. Hereda esta función de la diosa paleolítica de los animales salvajes de la caza. Es la menos civilizada y la más primitiva de todas las diosas griegas, y su antiguo linaje se remonta al pasado lejano, a los tiempos remotos anteriores al cultivo de la tierra y a la construcción de las ciudades. Para una sensibilidad del siglo XX, encar-



9. Diosa pájaro alada, posteriormente conocida como Ártemis, con pájaros (placa de marfil de una horquilla de pelo, mediado del siglo VII a. C., Santuario de Ártemis Ortia, Esparta)

na una sabiduría que en gran parte se ha perdido. La naturaleza de la misma es exte
na, pero también está presente en la parte animal, no domesticada, de la naturaleza hu
mana, y en la necesaria relación entre una cosa y otra.

Con el transcurso de los siglos muchas tradiciones basadas en la experiencia co
vergiéron en ella. La figura a la que los griegos conocieron como Ártemis alberga
recuerdos de la vieja Europa neolítica, de Anatolia y de la Creta minoica. La diosa os
la diosa pájaro y la diosa hilandera de los husos de la vieja Europa pueden redescubr
se en las historias y en las imágenes que la rodean, así como en el tipo de fiestas que
celebraban en su honor. Se han hallado discos de husos y pesos de telar en muchos
sus santuarios; en ciertas ánforas corintias sujeta el huso del destino, porque es qui
teje la red en la que se entrelazan la vida animal y la vida humana.

El nombre «Ártemis» no es griego, aunque ha llegado a nuestro conocimiento a tr
vés de inscripciones griegas, lidias y etruscas. Se encuentra por primera vez en las t
blillas escritas en lineal B de Pilos, patria del viejo Néstor; esto la relaciona, a través

10. Ártemis como diosa de los animales (pintura de cerámica etrusca, siglo VI a. C.)



los micénicos, con la antigua diosa minoica de Creta, donde se le transfirieron las leyendas de las diosas Dictina, «la de la red», Britomartis, «la dulce virgen», e Ilitía, diosa del parto. En las fiestas de primavera de Éfeso en Anatolia los ritos de sacrificio en su honor incluían una especie de corrida de toros, que recuerda las fiestas minoicas del toro.

En la figura 10 Ártemis ha evolucionado de divinidad de los animales a figura divina a la que pertenecen los animales. Agarra en sus manos el cuello del león y del ciervo como sus hijos; el cuerpo del león se queda totalmente relajado, como si fuera un gatito sujeto en la boca de su madre. La imagen de una diosa, a menudo alada y de pie entre dos aves o animales salvajes, normalmente colocados de forma simétrica, acaba por recibir el nombre de Ártemis por toda Grecia y Asia Menor.

Diosa de la caza

Ártemis es también la diosa de la caza y de los cazadores: el mito nos pide que entendamos cómo la que es madre de sus animales es, al mismo tiempo, quien les da la muerte. El himno homérico a Ártemis, citado en la página 372, escrito c. 700 a. C., retrata como una cazadora de ciervos, con arco de oro y flechas que gimen, que da paso a los bosques oscuros lanzando gritos, haciéndose eco de los aullidos de dolor de los animales; una imagen que expresa lo salvaje de la caza. Homero dice del cazador que

la propia Ártemis le había enseñado
a disparar a todas las fieras que el bosque cría en los montes⁴².

El cazador afortunado colgaba la piel y los cuernos de su presa de un árbol o columna consagrado a Ártemis como señal de agradecimiento, y en el templo de Despoina en Arcadia su estatua estaba cubierta por una piel de ciervo.

Pero como diosa de los animales a menudo camina junto a un ciervo o gamo y conduce un carro tirado por dos ciervos, o incluso aparece ella misma como gamo. Pero, puesto que los animales salvajes son la diosa misma encarnada en forma animal. Parece, por lo tanto, que la figura de Ártemis esté construida sobre una paradoja: es a la vez cazada y cazadora, la presa y la flecha que la abate. ¿Qué puede significar el que, como cazadora, se dispare a sí misma flechas de oro?

En el Paleolítico matar a un animal equivalía a deshacer un vínculo sagrado, y la unidad primigenia tenía que restaurarse para que el pueblo pudiera vivir en armonía con la naturaleza, lo que al mismo tiempo significaba vivir en armonía con el progreso. La pureza del cazador es un ritual de caza muy antiguo, como lo es el ritual de restitución de la vida arrebatada, ya sea sacrificando alguna parte del animal muerto o constituyéndolo a través del arte. El oso en la pared de la caverna de Les Trois Frères, cubierto de flechas, puede interpretarse desde este punto de vista. Sin embargo, si tanto el animal cazado como la persona que lo caza están bajo la protección de la diosa, en un nivel más profundo, son dos aspectos de la propia diosa que representan las dimensiones necesarias de la vida—, el orden sagrado no puede realmente vulnerarse. Ella es, en definitiva, quien da y quien arrebató, así que, en última instancia, los animales humanos sólo pueden tomar en su beneficio y por su consentimiento.

Pero esta dependencia de la gracia de la diosa viene acompañada del miedo: miedo de que el cazador no sea lo bastante puro como para tomar parte en sus rituales, de que el sacrificio de restitución no sea suficiente, de que su don pueda ser denegado, de que los mismos cazadores acaben convirtiéndose en su presa. Y este miedo se extiende más allá del estricto ritual de la caza de las fieras:

11. Ártemis y su león, con esvásticas (cerámica pintada, c. siglo V a. C.)



Zeus te ha hecho una leona
para las mujeres y te ha otorgado matar a la que quieras⁴³.

Esto es lo que Hera le dice a Ártemis, a propósito de su capacidad de «abatir» o de dejar ir a las mujeres cuando daban a luz a sus retoños.

Diosa virgen del parto

Si reflexionamos sobre el acto del parto, preguntándonos, por así decirlo, qué diosa querríamos que nos asistiese, parece inevitable que sea Ártemis, con su conocimiento de los propósitos e impulsos instintivos de los animales, que relacionan a la madre con el recién nacido en el drama del nacimiento. Ártemis era, por supuesto, la que regía los partos; enseñaba a la mujer que daba a luz a abandonar su identidad cultural y a permitir que la guiase la sabiduría del cuerpo, más profunda: «A través de mi vientre se desencadenó un día esta tormenta, pero invoqué a la celestial Ártemis, protectora de los partos y que se cuida del arco, y favorable acude siempre a mis súplicas»⁴⁴. Así

canta el coro en la obra de Eurípides. La imagen leonina de Ártemis vuelve a expresar el miedo ante el abandono a las fuerzas de la naturaleza, que —especialmente en el parto, con su necesario momento de entrega— puede experimentarse como don o como maldición. «Este salvaje grito que resuena a lo lejos anuncia la llegada de Ártemis», escribe Ginette Paris, indicando de forma muy bella el lugar y el significado de Ártemis durante el nacimiento de un niño⁴⁵. Como reconocimiento, las ropas de las mujeres que morían durante el parto, abatidas como fieras por las flechas de oro de la diosa, se presentaban como ofrenda a Ártemis en Braurón.

Como «madre osa», tan tiernamente retratada en la imagen neolítica de la madre osa con su cachorro (ver capítulo 2, figura 30), la diosa también cuida del recién nacido, puesto que la lactancia de las crías de toda especie pertenece a la esfera de los instintos de la naturaleza. La osa que está criando a sus pequeños es el animal más feroz del mundo y, entre todos los animales, excepto los humanos, el simple acto de amamantar asegura la vida y espanta la muerte. Las jóvenes danzaban en honor de Ártemis ataviadas con máscaras y disfraces de oso, explorando así la libertad de su propia naturaleza de oso, por lo que se las llamaba *arktoi*, «osas». En la Creta contemporánea, María, en su papel de madre, sigue siendo adorada como «virgen María del oso»⁴⁶.

Y sin embargo Ártemis no era madre. Era la virgen intacta cuya túnica corta y excitada musculatura le daban el aspecto de un muchacho; las niñas de nueve años, en esta etapa de «chicazo», eran sus compañeras favoritas. Durante las danzas de sus fiestas, las chicas a menudo llevaban falos para celebrar que la diosa contenía en sí misma su naturaleza masculina. Rodeaba a Ártemis una pureza, una inflexible autonomía, que conectaba los amplios espacios inexplorados de la naturaleza con la soledad que todo ser humano precisa para descubrir una identidad única.

Como diosa de las chicas solteras y de las madres parturientas, Ártemis une en sí misma, una vez más, dos principios por lo demás opuestos, mediando entre ambos. Es posible que esto exprese una ambivalencia real: la del momento en que se llega a una etapa de cambios vitales; atrás queda la libertad indomable e irresponsable de la niñez que se sustituye por la dedicación constante que se necesita para cuidar a un hijo. Quizás el hecho de que una sola presencia divina gobernase ambos aspectos de la vida ayudaba a las niñas a mentalizarse para el cambio de un estado al otro. Es posible, además, que sirviese como recordatorio de que también la niña independiente y autónoma está presente en las relaciones de pareja, incluso si se tiene un hijo. Las chicas solteras que pensaban en casarse iban a bailar a sus fiestas; la noche antes de la boda las chicas consagraban sus túnicas a Ártemis. Ninguna boda se celebraba sin su presencia.

El *Hipólito* de Eurípides dramatiza la relación antitética de Ártemis y Afrodita. Hipólito, la primera encarna lo que D. H. Lawrence denomina «soltería libre y orgullosa»⁴⁸; la diosa expresa el anhelo de una unión. La obra comienza con la promesa de Afrodita de vengarse de Hipólito, un cazador que se ha dedicado a Ártemis de una manera demasiado exclusiva. Esto enmarca toda la acción de la obra, de forma que el amor del cazador por Ártemis

mis está condenado desde el primer momento. Hipólito deposita en su altar una guirnalda de flores y reza:

A ti, oh diosa, te traigo, después de haberla adornado, esta corona trenzada con flores de una pradera intacta, en la cual ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños, ni nunca penetró el hierro; sólo la abeja primaveral recorre este prado virgen⁴⁹.

El viejo sirviente de Hipólito intenta advertirle de que no debe ignorar a Afrodita: «[por] la costumbre establecida entre los mortales... de odiar la soberbia y lo que no agrada a todos», y lo mismo sucede entre los dioses⁵⁰. «Cada uno tiene sus preferencias», responde Hipólito; «entre los dioses y entre los hombres»⁵¹. Pero el castigo de Afrodita tiene como resultado su muerte. El mito sugiere que es imposible ser completamente fiel a ambas realidades simultáneamente, y también que entregarse de forma demasiado exclusiva a cualquiera de las dos significa sacrificar, en cierto sentido, la posibilidad de alcanzar la totalidad. No es que Afrodita sea la más fuerte de las dos; Ártemis es una de las tres diosas sobre las cuales carece de poder. Más bien se trata del hecho de que las actitudes extremas terminan por asentarse en polos opuestos.

Ártemis y el sacrificio

Ártemis era, entre todas las diosas griegas, quien recibía los sacrificios más cruentos. Pausanias relata un sacrificio anual a Ártemis en Patras: como en muchos otros lugares, toda clase de animales salvajes se arrojaban a una hoguera y se quemaban —aves, rebecos, cervatos, lobatos, oseznos, jabalíes. Lo mismo ocurría en Mesene, cerca de un templo de Ilitía, la antigua diosa cretense del parto, a menudo asociada con Ártemis.

Parecería, por lo tanto, que la diosa que personifica el lado salvaje de la naturaleza es la que provoca el miedo más primitivo a depender de fuerzas que están más allá del control de los seres humanos, y cuyas leyes pueden violar, por lo tanto, sin darse cuenta de ello. Se creía posible que la propiciación de la diosa podía aplacar su sed de venganza sobre la ignorancia de los hombres. El poema épico principal de la cultura griega, la guerra de Troya, comienza con un error de este tipo. Agamenón ha matado un ciervo en una arboleda consagrada a Ártemis, que, como retribución, exige de Agamenón el sacrificio de su hija Ifigenia. Mediante la astucia de su hermano, Orestes, una gama es sacrificada en su lugar, pero la imagen de Ártemis todavía necesita sangre humana. Así que Orestes se lleva la estatua de la región de los tauros a la fiesta de Ártemis taurópolos, donde se derramaba sangre de la garganta de un hombre. Burkert comenta: «En el contexto del poema épico, la función de este sacrificio es dar comienzo a la guerra; en la realidad se realizaban sacrificios de cabras a Ártemis Agrótera antes de entablar batalla. La caza y la guerra se presentan como equivalentes»⁵². En el plato de



12. Ártemis con cabeza de gorgona (plato de terracota, c. 630 a. C. Rodas)

la figura 12 Ártemis, agarrando a sus pájaros del cuello, tiene el rostro implacable de una gorgona, con la lengua extendida en desafío a los códigos humanos.

Ártemis y Hécate: diosas de la luna creciente y de la oscura luna nueva

Cuando Esquilo habla de «la mirada de su ojo estrellado»⁵³ quiere decir que Ártemis y el pálido resplandor de la luna creciente son lo mismo. Cuando la llamada «diosa que ronda de noche» se iba de caza por las montañas, su luz era la de un «destello fulgurante». Como virgen, Ártemis personificaba la luna creciente que renacía; Hécate personificaba la oscura luna nueva y Selene, o en ocasiones Deméter, era la luna llena.

Hécate —«reina de la noche», como la llama la poetisa Safo— lleva una diadema brillante y sujeta en sus manos dos antorchas, ojos resplandecientes de la oscuridad. Cuando se trate de una imagen de la intuición que presiente la forma de las cosas que todavía no son visibles. Esto explicaría por qué, junto con Hermes, dios de la imaginación, es la guardiana de los cruces de caminos, donde aún no se sabe cuál es la dirección «

13. Hécate con antorchas y serpientes (gema tallada. Roma)



recta». Sus compañeros eran los perros, animales que siguen un rastro «ciegamente». Nos recuerdan al chacal Anubis del inframundo egipcio, que podía distinguir lo bueno de lo malo, y a Cerbero, el perro de tres cabezas que guardaba el inframundo de la antigua Grecia. En la figura 13 Hécate tiene tres cabezas, como Cerbero, y seis brazos; aparece en esta gema romana como figura imponente que recuerda a la diosa hindú Kali.

Hécate se identifica a menudo con la faceta oscura de Ártemis, el ser infernal en el que podía convertirse si se la ofendía, cuando ocultaba su luz. Sófocles retrata a Ártemis a imagen y semejanza de Hécate, cuando la denomina «la flechadora de ciervos, la que porta una antorcha en cada mano»⁵⁴. En Áulide había dos estatuas de piedra de Ártemis, una con arco y flechas y otra con antorchas. Parece como si la diosa originaria de la luna contuviese el aspecto oscuro y el luminoso en una sola unidad. Esta sensación de totalidad subyace a estas imágenes de Ártemis, pero ya no está completamente presente. Es como si la oscura luna nueva se hubiese separado de la unidad original, asumiendo una personalidad separada como Hécate. Esta tendencia se identificaría con la de la Edad del Hierro en que el aspecto oscuro se separa del esquema cíclico y acaba enfrentándose a la luz. Ya en época cristiana, se consideraba a Hécate una diosa terriblemente amenazadora, aunque en el himno homérico a Deméter presta ayuda a Deméter —«la de ingenuos sentimientos» [tr. cast., himno a Deméter, 25]— y es la única que oyó a Perséfone cuando fue secuestrada y arrebatada al inframundo.



14. Ártemis de Éfeso (bronce y alabastro, siglo II d. C. Roma)

Ártemis de Éfeso

En Éfeso, en Asia Menor, donde antaño la gran diosa madre anatólica dio a luz yada en sus leopardos, se alzaba un espléndido templo con una inmensa estatua de temis, una enorme figura ennegrecida, con el cuerpo cubierto de cabezas de animales y enormes pechos en forma de huevo (figura 14). Lo curioso es la razón por la que le dio el nombre de Ártemis, puesto que esta fecunda figura de arrolladora fertilidad no se parece en nada a la angulosa Ártemis de la tradición griega. Es probable que se tratase originalmente de una manifestación local de Cibele, a la que luego los griegos dieron el nombre de Ártemis. Puesto que las imágenes míticas perduran durante milenios, no deja de ser significativo que, más de mil años más tarde, también fuera Éfeso el lugar en que María, madre de Jesús, fue proclamada *theotokos*, «madre de dios».

Ártemis y Apolo

La versión olímpica del antiguo linaje de Ártemis la hace hija de Zeus y Leto, y hermana de Apolo. La historia cuenta que, a causa de los celos de Hera, Leto sufrió dolores de parto durante nueve días y nueve noches antes de dar a luz a gemelos. Ártemis nació la primera, y fue un parto sin dolor; después nació Apolo. Según algunos relatos, se convirtieron en la luna y el sol.

La relación entre Ártemis y Apolo quizá no fue siempre el simple vínculo entre un hermano y una hermana que comparten el arco y las flechas, la lira y la pureza de la distancia y los grandes espacios abiertos. En Delos, donde nacieron, el templo más antiguo y de mayor tamaño, que más tarde se convertiría en santuario de Apolo, construido en torno a 700 a. C., pertenecía a Ártemis, al igual que el altar astado. El templo de Apolo no llegaba a alzarse más que en la periferia. Sin embargo, en Delfos, que Apolo se apropió en el siglo VIII a. C., aunque pertenecía antes a la diosa de la tierra, Ártemis no está presente. Harrison considera significativa esta exclusión de Ártemis: «Lo que sucedió», dice, «es bastante obvio»:

Ártemis, como madre, tenía un dios varón o hijo como consorte subordinado, al igual que Afrodita tenía a Adonis. Cuando el patriarcado expulsó al matriarcado, la relación entre la pareja primero se espiritualiza, como vemos en el caso de Ártemis e Hipólito; luego la pareja se concibe en la relación estéril de hermana y hermano. Finalmente, la figura femenina se desvanece por completo y el consorte varón emerge como mero hijo de su padre o mero portavoz de la voluntad de su padre⁵⁵.

En la figura 15 Ártemis, probablemente como señora de Delos, saluda a Apolo. Éste, a pesar de sus dos musas y su carro de ruedas radiadas tirado por caballos alados, re-

15. Ártemis, en pie con su ciervo, saluda a Apolo, que llega en su carroza (ánfora pintada, c. 650 a. C. Delos)



sulta diminuto en tamaño y autoridad frente a la figura de la diosa y su ciervo guardián, considerablemente mayor y más imponente. El ciervo que se alza en las patas traseras, las esvásticas, las espirales, las rosetas y el friso de aves en la zona superior podría indicar que se trataba del santuario de Ártemis.

La diosa y su hijo-amante

El mito de la gran madre que se une a su consorte para después sacrificarlo en el rito del matrimonio sagrado puede verse más claramente en el conocido relato de Acteón, en cuya iconografía el mito antiguo todavía se vislumbra. El propio Acteón era cazador, como dice la historia, y vio a Ártemis mientras ésta se bañaba, observándola con una mirada quizá más apropiada para Afrodita. Ártemis, para quien esta intrusión humana en sus ritos sagrados era una profanación, lo castigó convirtiéndolo en ciervo; como consecuencia, los perros de Acteón, incapaces de reconocer a su amo, le hicieron pedazos. Su madre, Autónoe, asumió el papel de Isis para con Osiris, reconstituyendo su cuerpo desmembrado, volviendo a unir los huesos de su hijo.

Kerényi sugiere que «el relato en el que Acteón se vestía con una piel de ciervo para acercarse a Ártemis disfrazado era probablemente más antiguo»⁵⁶. Un relato todavía más antiguo, sin embargo, pudo ser el de la unión y posterior desmembramiento del matrimonio mítico entre Ártemis como cierva y su hijo-amante como ciervo. En la pintura de la figura 16 una piel de cierva cuelga de la espalda de Ártemis, de manera que transforma verdaderamente a Acteón en una versión masculina de sí misma, es decir, en su consorte. La unión de la cierva y el ciervo, ya sea entre la diosa y su hijo-amante o representada en una ceremonia humana donde se visten sus pieles, recuerda la fiesta minoica del matrimonio sagrado entre el dios toro y la diosa vaca, celebrada por el rey y la reina o sacerdotisa al reunirse el sol y de la luna. El baño de Ártemis hace eco del baño ritual de la diosa, que, como nos cuenta Tácito, en su *Germania* se lo podía ser visto por «hombres condenados a morir»⁵⁷. Los perros que desmiembran a Acteón son también animales sagrados de Ártemis, y sus sacerdotisas llevaban máscaras con rostro de perro cazador⁵⁸, lo que sugiere que quizás el desmembramiento era ceremonial o imitado por las sacerdotisas.

La diferencia entre el mito antiguo y el nuevo resulta instructiva a la hora de evaluar la importancia de lo que se ha perdido, porque el paso del matriarcado al patriarcado implica mucho más que el simple hecho de que los hombres arrebatasen el poder a las mujeres y los dioses a las diosas. Más significativamente, lo que se perdió fue una historia que es verdadera, en el sentido de que articula una percepción intuitiva de la psique, y por lo tanto devuelve a la psique su armonía inherente. La observación de Cassirer, «el hombre sólo puede llegar a descubrir y a adquirir conciencia de su propio interior, pensándolo en conceptos mitológicos e instruyéndolo en imágenes mitológicas»

16. Muerte de Acteón
(cratera ática de figuras
rojas, c. 470 a. C.)

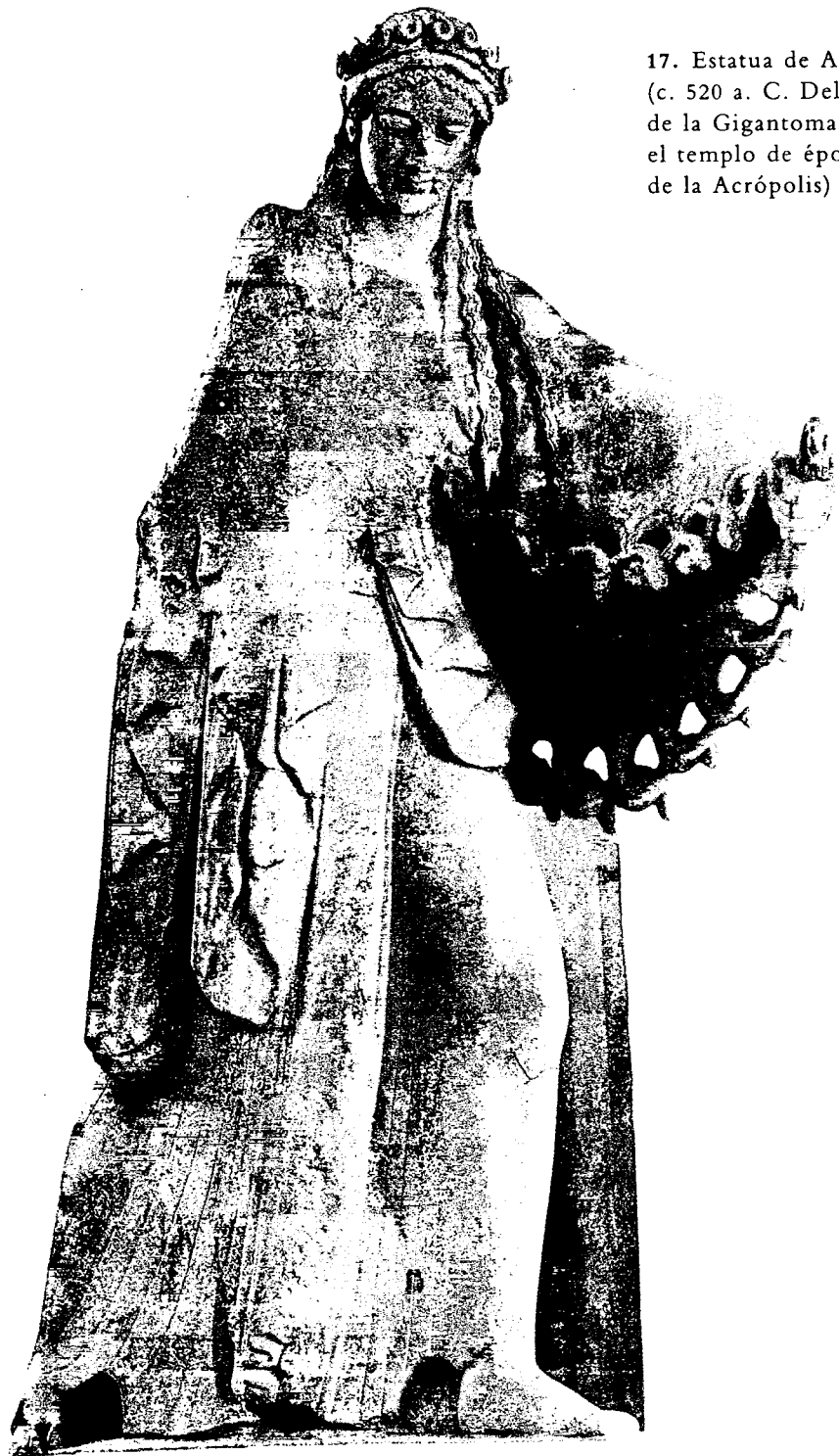


cas»⁵⁹ implica que cualquier disminución en las imágenes de los dioses provoca una disminución aún mayor de la capacidad de los seres humanos de conocerse a sí mismos. La historia del matrimonio sagrado de la diosa y el dios, que es la historia de la unión de *zoé* y *bíos*, escenifica la relación entre la vida infinita y la finita, y, por lo tanto, entre las partes divina y humana de la psique, de tal manera que puedan comprenderse más profundamente las fuerzas interiores enfrentadas.

Ártemis, como alma de lo salvaje, da expresión al lugar de la psique donde la humanidad se siente libre de las preocupaciones humanas, y al mismo tiempo, abierta a los inmensos poderes indómitos de la naturaleza. La figura que tomó vida en la imaginación griega otorgó un carácter absolutamente sacro a los ámbitos salvajes de la naturaleza y a los ámbitos salvajes del corazón humano que los reflejaban.

Atenea

En el arte clásico griego existen dos imágenes de Atenea bastante diferentes. La figura más familiar es la diosa severa, con yelmo y cinto, de paso firme y enorme escudo, la invicta virgen guerrera, guardiana de la ciudad, «a la que... importan las bélicas acciones, las ciudades saqueadas, el griterío y las batallas»⁶⁰. Sin embargo, existe una



17. Estatua de Atenea
(c. 520 a. C. Del frontón
de la Gigantomaquia en
el templo de época arcaica
de la Acrópolis)

18. (a) Atenea alada y con túnica de serpientes y (b) Atenea con escudo (pinturas de los dos lados de una copa de figuras negras)



imagen más antigua de una diosa salvaje y sobrecogedora, coronada de serpientes, como en la figura 17, donde los áspides se enroscan en torno a sus cabellos y corona y sus cabezas rematan los pliegues de su túnica. La diosa sujeta firmemente una cabeza erguida del reptil en su mano izquierda. Las dos imágenes son habitualmente concepciones alternativas de la diosa, pero aparecen juntas en los dos lados de una misma copa en la figura 18.

Pero incluso cuando la diosa guerrera aparece sola, todavía alberga el recuerdo arcaico de sus orígenes en el motivo que aparece en su escudo: la cabeza de una gor-

19. Atenea con serpientes, escudo, esvásticas y cabeza de gorgona (cerámica pintada por el pintor de Andócides, c. 525 a. C.)



gona con serpientes siseantes. A dicho escudo también se le daba el nombre de época, «piel de cabra». Un relato nos cuenta cómo este escudo fue antaño una cabra, a que la propia diosa mató y despellejó; otro nos cuenta cómo esta gorgona fue monstruo al que mató Perseo con la ayuda de Atenea, y que la cabeza le fue entregada a la diosa como tributo. Se trataría éste de un relato posterior, en el que se ha enmascarado la naturaleza primitiva de la diosa. En cualquier caso, la cabeza de la gorgona permanece como legado de una época más antigua; si leemos entre líneas el mito clásico de una diosa que surgió completamente armada de la cabeza de su padre, Zeus, vislumbramos a la descendiente directa de la diosa de las serpientes minica, mil años más antigua, que, con mirada absorta, sostenía en sus manos las serpientes de la vida y de la muerte⁶¹.

El nacimiento de Atenea

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el significado del relato clásico del nacimiento de Atenea adquiere una nueva dimensión. Hesíodo, en su *Teogonía*, habla de una diosa, Metis, hija de Océano y de Tetis, pareja primigenia en el mito homérico de la creación y el equivalente de Apsu y Tiamat en Mesopotamia. Metis se convirtió en la primera esposa de Zeus; pero él descubrió que si su segundo hijo nacía, perdería el poder:

Zeus rey de dioses tomó como primera esposa a Metis, la más sabia de los dioses y hombres mortales. Mas cuando ya faltaba poco para que naciera la diosa Atenea de ojos glaucos, engañando astutamente su espíritu con ladinas palabras, Zeus se la tragó por indicación de Gea y del estrellado Urano. Así se lo aconsejaron ambos para que ningún otro de los dioses sempiternos tuviera la dignidad real en lugar de Zeus.

Pues estaba decretado que nacieran de ella hijos muy prudentes: primero, la doncella de ojos glaucos Tritogenia que iguala a su padre en coraje y sabia decisión. [...] Pero Zeus se la tragó antes para que la diosa le avisara siempre de lo bueno y lo malo...

Y él, de su cabeza, dio a luz a Atenea de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible y augusta, a la que encantan los tumultos, guerras y batallas⁶².

Por una parte, este mito puede considerarse el testimonio de ese momento histórico en que lo que el filósofo de la historia alemán Johann Bachofen denomina «derecho del padre» que se impuso sobre el orden anterior del «derecho de la madre»⁶³; como tal, queda como advertencia frente a una victoria tan completa. Porque el acto de engullir a la madre embarazada y el de nacer de la cabeza del padre albergan la misma disonancia incómoda que el nacimiento de Eva de la costilla de Adán. Resulta interesante que tanto Atenea como Eva se asocien sobre todo a la serpiente: a veces la :

20. Atenea como guerrera
(estatua del período arcaico,
c. 480 a. C. Templo de
Egina)



piente podía incluso aparecer en lugar de Atenea, y en el Génesis la serpiente tiene a menudo el rostro de Eva, aunque el significado que se da a las dos imágenes en cada tradición es muy diferente. Pero en ambos mitos la «madre» naturaleza pierde fuerza y el macho se apropia de sus poderes como dadora de vida. Como señala Harrison, en tono de protesta, acerca del nacimiento de Atenea: «El despojar a una *kore* nacida de la tierra de sus condiciones matriarcales sigue siendo una solución teológica desesperada», que «no llega a calar», pues «todo el proceso nos desvela y nos conduce a que rechacemos el propósito teológico... No podemos amar a una diosa que por principio olvida la tierra de la que surgió»⁶⁴. Homero no hace referencia alguna a este mito y llama a Atenea simplemente «hija del padre poderoso».

En la segunda obra de Esquilo de la trilogía de Orestes, *Las Euménides*, Apolo presenta el modo en que nació Atenea como la única razón por la que todos los niños están emparentados exclusivamente con el padre. En este punto las exigencias del patriarcado contra el matriarcado no sólo resultan absurdas, sino que se vuelven alarmantes:

No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella sólo conserva el brote —sin que por ello dejen de ser extraños entre sí—, con tal de que no se lo malogre una deidad.

Voy a darte una prueba de este aserto. Puede haber padre sin que haya madre. Cerca hay un ejemplo: la hija de Zeus Olímpico. No se crió en las tinieblas de un vientre, pero es un retoño cual ninguna diosa podría parir⁶⁵.

Y Atenea, a punto de dar el voto decisivo que absuelve a Orestes del asesinato de su madre, confirma los argumentos de Apolo:

No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre⁶⁶.

En esta revisión, obviamente deliberada, de un legado antiguo no quedan rastros de la diosa que, junto con Deméter, es la conexión más clara con la antigua gran diosa de Creta. En los escritos en lineal B de Cnosos existe una referencia explícita a Atena que se aproxima enormemente a su nombre griego: *Atana potinija*, que significa «señora de At(h)ana». El templo de Atenea que se levantaba en el palacio de Micenas junto al santuario de la divinidad del escudo, donde existía también una pintura al fresco de una diosa con yelmo, sugiere otra conexión con Micenas. El olivo de los sellos micénicos también es el don especial de Atenea a los atenienses, el pueblo que vivía en la ciudad que lleva su nombre. En griego este nombre significa simplemente *Athena* «la diosa», lo que sugiere que la ciudad de Atenas recibió el nombre de la diosa, y no al contrario.

En toda Grecia es la diosa de la ciudad por excelencia, la doncella armada que guarda la ciudad de enemigos exteriores y la organiza desde el interior. Palas, su otro nombre, significa «doncella», como Partenón, la cámara de las doncellas que aun hoy en día se alza en la Acrópolis como su templo. Nunca es madre natural de dios, diosa o héroe, sino más bien madre adoptiva, amiga y consejera de los héroes de sexo masculino; aunque, en cierto sentido, es madre de la ciudad en calidad de patrona de la vida civilizada. Es la protectora personal del rey, como lo era la diosa de Creta.

Aún más antigua es su asociación con el colimbo y la lechuza. En un jarrón corintio del siglo VI a. C. Atenea aparece sentada en su carro; justo detrás de ella, posada sobre los caballos, se halla un ave con cabeza de mujer, identificada como un colimbo. Una imagen tan arcaica revela que Atenea descende de la diosa neolítica de las aves cuyo equivalente era la serpiente cósmica, así como la diosa pájaro minoica y micénica. Pero esto nos obliga a preguntarnos lo siguiente: ¿cómo se convierte Atenea en diosa de la guerra cuando la diosa pájaro de la vieja Europa no lo era y por qué era de sexo femenino la principal deidad de la guerra de los griegos? Gimbutas responde diciendo que «Atenea, como descendiente directa de la diosa de palacio minoica y como heredera lejana de la vieja Europa se indoeuropeizó y orientalizó en el curso de dos milenios de influencia oriental e indoeuropea en Grecia. La protectora de la ciudad se vio envuelta naturalmente en la guerra»⁶⁸.

Atenea como «diosa de la sabiduría»

Las dos líneas más recientes de influencia histórica que convergen en la figura de Atenea están simbolizadas en la oposición central entre la serpiente y el yelmo. Existe una tensión interna fundamental en la figura de Atenea que complica cualquier lectura simple de la realidad que encarna. A través de la imagen de Atenea el carácter matriarcal de la diosa minoica entra en contacto con los ideales patriarcales de la Grecia arcaica y doria, y su consiguiente fusión los transforma a ambos. El resultado es que se establece una nueva relación con el instinto, un sometimiento de la naturaleza a la disciplina y la organización que hace posible lo que Hillman denomina una «imaginación del orden cívico»⁶⁹, pero que, alternativamente, puede conducir simplemente a la represión y la apatía. A pesar de todo, en su mejor momento (es decir, como proceso llevado a cabo de manera consciente) su resultado es la «sabiduría» de Atenea; y esto es lo que hace converger sus ámbitos de influencia divergentes: la diosa enseña a tejer, a trabajar la lana, la carpintería y todas las artes manuales, cuyo éxito depende de la capacidad de tener en mente una imagen de finalidad.

En la imaginación griega Atenea inventó las bridas y el carro de caballos, ayudó en la construcción del caballo de madera con el que se derrotó a Troya, y también cons-

21. Atenea en duelo por los muertos (bajorrelieve de mármol, c. 480-450 a. C. Acrópolis)



truyó el primer barco. La antítesis sobre la que se estructura Atenea puede rastrearse a través de la historia; a un nivel más profundo de la imagen, sin embargo, hay algo intrínsecamente correcto y positivo en la representación de la acción civilizada como equilibrio entre la expresión de los impulsos y la acción de reprimirlos. El momento inicial en el proceso de control de un instinto podría perfectamente experimentarse como la acción de refrenar su urgencia con el fin de canalizarlo de un modo más efectivo; la unión del yelmo y la serpiente tiene, desde este punto de vista, un significado interno. Uno puede imaginarse la contemplación de tal imagen como hecho que contribuye al proceso que encarna: «Aliados con Atenea, poneos manos a la obra», dice un proverbio. Kerényi comenta que «la imagen de Atenea contiene una polaridad y una tensión interna que no puede afirmarse a priori que sea un resultado accidental de la historia»⁷⁰. En la figura 21 Atenea se apoya sobre su cayado, en duelo por los muertos cuyos nombres están inscritos en la estela de piedra; también es imagen de una intensa reflexión interna.

Walter F. Otto, en su libro *Los dioses de Grecia*, llama a Atenea «diosa de la proximidad»⁷¹. En un significativo contraste, las fuerzas descontroladas de los elementos, desde la fuerza se constituye en derecho, se convierten en el territorio de los dioses. Posidón suministra el caballo; Atenea lo embrida y construye el carro. Posidón embriaga las olas, mientras que Atenea construye el barco que cabalga sobre ellas. Volviendo a un tema ya mencionado, el don de la diosa a Atenas no es el manantial de agua salada que brota de las profundidades de la tierra, que fue el regalo de Posidón sino el olivo primorosamente cultivado, cuyo aceite era el galardón que se otorgaba en sus fiestas. A través de este don fue ella, y no Posidón, quien obtuvo el dominio de Ática, que luego sería la patria de los atenienses.

La diosa mantiene el control incluso en la guerra, en claro contraste con la furia irracional y vaje e indiscriminada de Ares, a quien fácilmente derrota. Acude al lado de Aquiles cuando el héroe necesita autodisciplina y al de Ulises cuando necesita previsión y estrategia. Aquí, en la *Ilíada*, Aquiles está dudando entre echar o no mano a la espada en su disputa con Agamenón:

Mientras revolvía estas dudas en la mente y en el ánimo
y sacaba de la vaina la gran espada, llegó Atenea del cielo;
por delante la había enviado Hera, la diosa de blancos brazos,
que en su ánimo amaba y se cuidaba de ambos por igual.
Se detuvo detrás y cogió de la rubia cabellera al Pelida,
a él solo apareciéndose. De los demás nadie la veía.
Quedó estupefacto Aquiles, giró y al punto reconoció
a Palas Atenea; terribles sus dos ojos refulgían⁷².

De manera significativa, Atenea se aparece en un momento de reflexión ocasional

do por un enfrentamiento entre impulsos, como epifanía de la victoria del héroe sobre sus instintos desatados. De un modo similar, acude ante Ulises cuando se halla hundido en tristes pensamientos, para aconsejarle que, en vez de precipitarse a su palacio, se detenga un tiempo en conversaciones e indagaciones. La diosa encarna la virtud de la contención, y sus «ojos refulgentes» son emblema de una inteligencia lúcida que puede ver más allá de la satisfacción inmediata. En una ocasión planeó convertir en inmortal a un hombre llamado Tideo; pero cuando vio al héroe agonizante partir en dos el cráneo de su enemigo y engullir su cerebro, lo abandonó, llena de asco.

Lo que ofrece a sus protegidos es el buen consejo, el pensar cuidadoso o la previsión práctica: la capacidad de reflexionar. A esta virtud se la denomina *metis*, nombre derivado del de la madre de la diosa, y que puede traducirse como «consejo» o «sabiduría práctica». A veces tiene connotaciones de astucia y picardía, de pensar demasiado acerca del suceso en cuestión. En la *Iliada* el viejo Néstor alecciona a su hijo acerca de *metis*: «Con la *metis* (maña), sábelo bien, gana más el leñador que con la fuerza; con la *metis* también el piloto en el vinoso ponto enderza la veloz nave, batida por los vientos; y con la *metis* un auriga supera a otro auriga»⁷³.

Atenea está especialmente ligada a Ulises, al que se llama *polymetis*, «muy ingenioso» [*Iliada*, 1, 311, tr. cast.; «rico en trazas» *Odisea*, 21, 274, tr. cast.]. Este epíteto se atribuye en alabanza a la propia diosa en el himno homérico incluso antes de celebrarse sus dotes guerreras. Ella es, por esta razón, la inspiración y guía de Ulises —junto con Hermes— desde el principio hasta el final.

Atenea y Medusa

Los antiguos orígenes serpentiformes de esta ubicua diosa se revelan en la leyenda de Medusa, a la que mata Perseo y cuya cabeza Atenea exhibe en su escudo. Medusa era la reina de las gorgonas, su cabello estaba formado por serpientes y la mirada de sus ojos convertía a los hombres en piedra. Originalmente, Medusa era una de las muchas nietas de Gea, la diosa tierra, y el nombre Medusa de hecho significa «señora» o «reina». Su rostro, sin embargo, no parece tanto griego como melanesio; en su posición agazapada, con la lengua hasta la barbilla, los ojos abiertos en una amplia mirada y los brazos levantados, se asemeja al guardián del otro mundo de los cultos de Melanesia al cerdo, en los que era necesario dar en ofrenda a dicho guardián un cerdo para poder franquear las puertas⁷⁴. El efecto terrorífico de su mirada es el mismo que el de todos los guardianes cuya función es espantar a los no iniciados, y cuya imagen posiblemente se remonte a los leones paleolíticos. Además, en la leyenda griega, Medusa habita en los límites de la vida, en una cueva más allá del borde del día; es guardiana del árbol de las manzanas de oro, llamadas Hespérides, nombre que deriva del oeste, donde el sol se pone. Campbell sugiere que



22. Gorgona con caduceo en el vientre (relieve de mármol, c. siglo VI a. C. Corfú)

Medusa y las demás diosas griegas de la antigua generación de los titanes (anterior a Zeus) se establecieron en Grecia y en las islas mucho antes de la llegada de los dorios; de hecho, exhiben todos los signos posibles que señalan su relación originaria con un contexto neolítico extraordinariamente temprano, tal vez incluso mesolítico: el contexto que reúne las imágenes de la luna, de la serpiente y del cerdo. Dicho contexto se representa en los mitos de Melanesia y el Pacífico, y también en los de la Irlanda celta⁷⁵.

Es posible que la Medusa fuese originariamente sólo una cabeza cubierta con una máscara colocada a la entrada de los santuarios. El hecho de que la señora de los animales salvajes en el templo de Ártemis en Éfeso tenga cabeza de gorgona, y que dicha cabeza también aparezca en los santuarios de Deméter, sugiere que la gorgona tuvo un antiguo significado naturalista de función en relación con todas las diosas, y que sólo más tarde se la identificó exclusivamente con Atenea. Por ejemplo, en la figura 22, la gorgona con pieles aladas y un caduceo sobre el vientre, que nos recuerda a la diosa minoica, se encuentra esculpida en el templo de Atenea. Como señala Harrison, «el objeto ritual viene primero; luego se concibe el monstruo para explicarlo; luego se crea el héroe que explica la muerte del monstruo»⁷⁶. Pero todavía cabe preguntarse por qué Atenea es quien hereda la cabeza, y qué es lo que indica este hecho acerca de la particularidad de la consciencia que encarna la diosa. Tal vez sea esa virtud de Atenea, la de la consciencia au

23. Perseo da muerte a Medusa, que tiene cabeza de gorgona y cuerpo de caballo (detalle del cuello de un *pithos*, siglo VII a. C. Beocia, Grecia)



todisciplinada, la que es capaz de convertir el terrorífico rostro del instinto en un escudo protector. Quizá sea éste el significado del detalle en el que Perseo es salvado de la petrificación (literalmente, «conversión en piedra»; *petros* significa «piedra» en griego) causada por la mirada de Medusa. Lo consigue gracias al espejo que le da Atenea, mediante el cual evita mirar directamente a Medusa, aunque puede verla reflejada en el espejo. El reflejo —la percepción de la imagen en el ojo de la mente, antes que la identificación instintiva inmediata con lo que se ve en el exterior— se revela así como la forma de afrontar y dominar el objeto que está en el exterior; más allá de esto, se sugiere que el objeto exterior que produce el miedo es, en último término, un miedo interior.

La Medusa alberga más de un nivel de asociación mítica. El estrato más antiguo la relaciona con el caballo, como en la figura 23. Posidón, dios del mar y hermano de Zeus, llamado Hippios (en griego, «equino»), tomó la forma de un caballo y se apareó con Medusa, en forma de yegua (como hizo también con Deméter). Medusa concibió un caballo alado, Pegaso, y su gemelo humano, Crisaor. Este relato debió de incorporarse en algún momento posterior al 2000 a. C., porque el caballo llegó a Grecia entre el 2100 y el 1800 a. C.; probablemente lo trajeron los invasores indoeuropeos de Anatolia. En las tablillas micénicas escritas en lineal B (1400–1200 a. C.) se hacen ofrendas a un dios llamado Caballo, que muy probablemente se convertiría en el Posidón de época clásica. El caballo alado, destinado a tirar del carro de Zeus, queda libre cuando



24. Perseo da muerte a Medusa, que tiene un caduceo en el vientre, con ayuda de Hermes (cerámica pintada, pintor de Amasis, c. 560-525 a. C.)

la cabeza de la gorgona es cercenada por la espada rutilante de Perseo, como si el Hércules (cuyo nombre significa «brillante», de acuerdo con la tradición solar de su padre Zeus) hubiese cortado de raíz para siempre los terrores de la oscuridad. Así, la historia se convierte en otro relato solar más de combate innecesario y de victoria ilusoria. Es difícil hallar una perspectiva desde la que examinar la historia que no se retuerza y enrosque, como una serpiente, hacia el punto de vista opuesto; y es posible que esto refleje una ambivalencia genuina en el mito original.

En la figura 24, una interpretación posterior del mito, la Medusa ha perdido la parte de caballo de su cuerpo híbrido, pero ha adquirido las serpientes que cubren su cabeza y su cuerpo. Tiene grandes alas y pies alados. Esto es prueba de lo mucho que puede cambiar un mito en el lapso de cien años.

Medusa inspira al mismo tiempo terror y comprensión; y, en cualquier caso, muere realmente. La sangre de las venas de su lado derecho e izquierdo le fue dada por Asclepio, dios de la curación. Con la sangre de la izquierda Asclepio mata, y con la sangre de la derecha sana; se trata de un ejemplo antiguo de la concepción del lado izquierdo como algo siniestro (*sinister* en latín significa «izquierdo»; en español y en francés el término ha conservado su significado ambivalente de «izquierdo» y «siniestro»). Los dos flujos sanguíneos de la vida y de la muerte, unidos a la corona de serpientes

su cabello y a las serpientes que se aparean en su vientre, nos devuelven a las dos serpientes de la vida y la muerte de la diosa minoica. Esta última se incorpora así al nuevo orden como el lugar oscuro y paradójico del que procede la curación.

Es posible que Perseo, como figura histórica, fuese el fundador de una nueva dinastía alrededor de 1290 a. C., en cuyo caso el mito también podría registrar un cambio decisivo en la organización religiosa y política. En su interpretación del mito, Robert Graves señala: «Los helenos saquearon los principales templos de la diosa, despojaron a sus sacerdotisas de sus máscaras de gorgonas y se apoderaron de sus caballos sagrados —una representación primitiva de la diosa con cabeza de gorgona y cuerpo de yegua se ha encontrado en Beocia»⁷⁷.

Zeus, como encarnación del nuevo orden, también queda políticamente legitimado a través del mito del nacimiento de Atenea de su cabeza, puesto que es en el escudo de esta diosa donde finalmente acaba reposando la cabeza cercenada de la gorgona. El himno homérico a Atenea recoge la magnificencia de esta diosa:

Comienzo por cantar a Palas Atenea, la gloriosa deidad de ojos de lechuza, la muy sagaz, dotada de corazón implacable, virgen venerable, protectora de ciudadelas, la ardida Tritogenia.

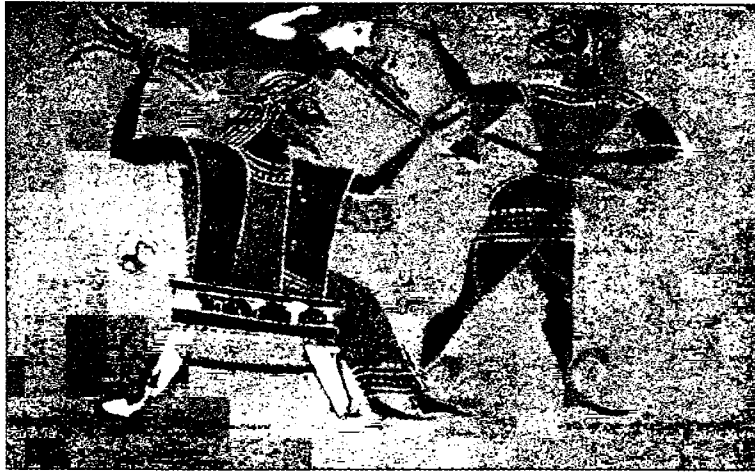
A ella la engendró por sí solo el prudente Zeus de su augusta cabeza, provista de belicoso armamento de radiante oro.

Un religioso temor se apoderó de todos los inmortales al verla. Y ella, delante de Zeus egídífero, saltó impetuosamente de la cabeza inmortal, agitando una aguda jabalina. El gran Olimpo se estremecía terriblemente, bajo el ímpetu de la de ojos de lechuza. En torno suyo, la tierra bramó espantosamente. Se conmovió, por tanto, el ponto, henchido de agitadas olas, y se quedó de súbito inmóvil la salada superficie. Detuvo el ilustre hijo de Hiperión sus corceles de raudos pies por largo rato, hasta que se hubo quitado de sus inmortales hombros las armas divinales la virgen Palas Atenea. Y se regocijó el prudente Zeus.

Así que te saludo a ti también, hija del egídífero Zeus, que yo también me acordaré de otro canto y de ti⁷⁸.

La diosa y el hijo-amante

Una variación en el mito del nacimiento de Atenea, en el que Hefesto hiende el cráneo de Zeus con un hacha para liberarla, se hace eco de otra dimensión de significado más. A menudo se representa a Hefesto huyendo con su hacha tras haber ejecutado el acto, como si hubiese cometido un crimen merecedor de castigo. Esto implica que, literal o metafóricamente, ha matado a Zeus para que Atenea pueda nacer. Burkert señala que «el hachazo y la huida eran realidades cultuales en el sacrificio de bueyes a Zeus que tenía lugar en la Acrópolis» y concluye que «este elemento —nunca expresado— de parricidio en el mito del nacimiento nos lleva de vuelta al mito apócri-



25. Nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, con ayuda de Hefesto (cerámica pintada, pintor de Frino, 560 a. C.)

fo de Palas»⁷⁹. En este mito Atenea mató y despellejó a un gigante humano llamado Palas, vistiéndose con su piel. En esta versión de los orígenes de su nombre es como una serpiente que emerge de la piel muerta de su antigua forma.

¿Es dejarnos llevar por nuestra imaginación el preguntarnos si este relato y el mito del nacimiento no sólo aludía a un parricidio, sino también a un remanente muy arcaico del mito de la diosa y el hijo-amante? La víctima sacrificada podría ser el caudillo local o el rey, o alguna otra figura ritual que representase al rey anual. De ser así es posible que el buey o el toro (la forma que Zeus asumía en el relato cretense) fuesen sus sustitutos en el ritual. El acto de vestirse con la piel de un animal ya aparece en el relato de Ártemis y Acteón, así como en las ceremonias cretenses. La visión de la diosa que vuelve a alzarse a partir de la muerte del viejo consorte o rey se asimila de manera exacta a la forma de renovación que adoptaban los antiguos rituales. Zeus, al matar al hijo-amante en Creta, se convertiría en la Grecia patriarcal en el padre poderoso, y las posiciones de supremacía quedarían invertidas. En ese caso, Atenea, de manera algo sorprendente, se reuniría con las otras diosas —Gea, Hera, Ártemis y Afrodita— en las que el antiguo tema mítico de la madre diosa y el hijo-amante se vuelve a presentar de manera implícita.

Teniendo en cuenta que las diosas y los dioses son entidades potenciales a las que todo ser humano tiene acceso, parece que el mito de Atenea explora ante todo la capacidad de la reflexión. Sus historias a menudo constituyen una meditación acerca del valor del pensamiento minucioso y pausado, o del de ver más allá de la reacción inmediata ante un acontecimiento. El hecho de que ayudase a tantos héroes implica que recomienda el cultivo de esta virtud a aquellos que emprendan el heroico viaje hacia el autocontrol y la comprensión.

Segunda parte

El matrimonio sagrado

9

Diosas de Grecia: Afrodita, Deméter y Perséfone*

...pues la belleza no es
sino el comienzo del terror, que a duras penas todavía podemos soportar.

Rainer Maria Rilke

Afrodita

«Himno a Afrodita»

Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, a donde el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó, a través del oleaje de la mar muy resonante, entre blanda espuma.

Las Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre.

Y cuando habían puesto ya todo este ornato en torno a su cuerpo, la llevaron junto a los inmortales. Ellos la acogieron cariñosamente al verla, y le tendían sus diestras. Cada uno deseaba que fuera su esposa legítima y llevársela a casa, admirados como estaban por la belleza de Citera, coronada de violetas.

¡Salve, la de ojos negros, dulcemente lisonjera! ¡Concédeme obtener la victoria en este concurso e inspira mi canto, que yo me acordaré también de otro canto y de ti!

En este poema, el nacimiento de Afrodita se imagina como el acto amoroso, nacido

*Traducción de Pablo A. Torrijano.



1. Afrodita de Gnido
(mármol, c. 350-330 a. C.
Copia grecorromana de
un original perdido de
Praxíteles)

de la suave espuma del mar. Más tarde, el gesto de las Horas de vestirla y adornarla y la acción de conducirla hasta los dioses traslada el acto descarnado de la unión física al mundo de las relaciones y del tiempo. Como imagen que se alza del corazón humano, Afrodita cobra vida cuando la naturaleza animal de la humanidad se vive como divinidad.

Ella está dondequiera que la vida centellee con belleza y alegría. Las Gracias que sirven, tejiendo sus ropas, trenzando sus coronas de violetas, se llaman Alegría (*Eufrosina*), Brillo (*Aglæ*), Florecimiento (*Talia*): todo cuanto es fuente de dulzura en la vida. Cuando

emerge de las olas, encaminándose hacia la orilla, brotan hierba y flores bajo sus pies. Deseo (*Himero*) y Amor (*Eros*) la siguen dondequiera que vaya. A medida que asciende, a pie, por su montaña, los animales se llenan de mutuo deseo:

Llegó al Ida pródigo en veneros, madre de fieras, y se encaminó en derechura al aprisco, monte a través. Tras ella, haciéndole halagos, marchaban grisáceos lobos, leones de feroz mirada, osos y veloces panteras, insaciables de corzos. Y ella al verlos regocijó su ánimo en su fuego interno e infundió el deseo en sus pechos, así que todos a una aparearon en los valles umbríos².

Ocurre lo mismo con las diosas y los dioses. Sólo Atenea, Ártemis y Hestia, diosa de la tierra, pueden resistirse a su poder; es decir, aquellas cuyas esferas de poder están delimitadas de forma muy precisa. Ni siquiera Zeus puede oponerse a ella una vez que la diosa se ha decidido. Hera lo sabe: cuando quiere hacer que Zeus se quede dormido para ayudar a los troyanos, se viste con su túnica más hermosa y va a solicitar de Afrodita su favor: «Dame ahora el amor y el deseo», dice, «con el que a todos los inmortales y a las mortales gentes tú dobles». Como respuesta, Afrodita toma de su pecho «la recamada correa bordada, donde estaban fabricados todos sus hechizos: allí estaba el amor, allí el deseo, allí la amorosa plática, la seducción que roba el juicio incluso a los muy cuerdos». Así, cuando Zeus la vio,

el amor le envolvió las sagaces mientes,
como la primera vez que se habían unido en el amor,
cuando ambos acudieron al lecho a escondidas de sus padres³.

El cinto bordado de Afrodita (que recuerda el de Inanna, que, más tarde, aunque con un significado transformado por el fervor, sería el de María) era una de las fuerzas irrevocables en la vida; a quienquiera que le fuera concedido vestirlo se hacía irresistible.

Afrodita, la «dorada» y «amante de la risa», era conocida en Grecia como la diosa del amor, aquella que intensifica y transforma las costumbres establecidas del mundo: «siempre, ceñidos sus cabellos con una corona perfumada de rosas, envía a los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud»⁴. Así lo afirma Eurípides en su *Medea*. Los griegos formaron un verbo con su nombre: *aphrodizein* significa «hacer el amor», y mediante un juego de palabras su atributo de «amante de la risa» también significaba «amante de los genitales».

Este ambiente de cariño juguetón y de alegría estimulante, mezclada con temor y respeto, contrasta profundamente con la actitud judeocristiana hacia lo que llamaríamos Afrodita, si no se hubiese reducido ya simplemente al sexo. ¿Dónde está, podríamos preguntarnos, la asociación con el pecado o la muerte? Quizá deberíamos recordar que, en nuestra cultura, hace tanto tiempo que la divinidad de Afrodita ha sido

sacrificada a lo que Erich Neumann describe como la sexualización patriarcal de lo femenino⁵, que hemos olvidado quién es.

El mito griego de su nacimiento le otorga una dignidad que pertenece a la estructura de la creación, superando lo que podríamos inicialmente percibir como lo relativo al amor físico. Para corregir nuestro desequilibrio cultural, quizá lo propio de una mente abierta sería explorar la concepción griega de que el amor pertenece a la naturaleza original de las cosas: Afrodita ha nacido del momento en el que el cielo se separa de la tierra, y la creación, detenida hasta entonces por el peso del cielo, queda repentinamente liberada.

El nacimiento de Afrodita

En el relato de Hesíodo, Urano (cielo) no permitía a sus hijos, nacidos de Gea (tierra) —ahora su mujer, antaño su madre—, ver la luz. Es decir, que cielo y tierra seguían unidos como una sola entidad. Como en el mito egipcio, la luz, o el espacio entre cielo y la tierra, simboliza la consciencia que pone en movimiento las formas cambiantes del tiempo. Durante la noche, mientras el cielo yacía en torno a la tierra, Crono, con la hoz que le había dado su madre, tierra, «recolecta» los genitales de su padre y los arroja a su espalda. Caen en el mar tormentoso y son transportados por olas durante mucho tiempo:

A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nacía una doncella.

Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeado por las corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba. En torno. Afrodita, diosa nacida de la espuma, y Citerea de bella corona, la llaman los dioses y los hombres, porque nació en medio de la espuma⁶.

Así pues, Afrodita es la hija del cielo y el mar —la diosa madre original en muchas tradiciones— y el primer fruto de la separación del cielo y la tierra; como derecho de nacimiento, por así decirlo, alberga el recuerdo de su unión. Afrodita es imaginada al inicio del proceso de la creación, cuando el cielo y la tierra se separan, como Eros en el mito órfico; el amor se representa, por lo tanto, desde una perspectiva más amplia, la del anhelo de la humanidad por reunirse con el todo. Afrodita ya no es la gran diosa madre, único origen de todas las cosas, sino que, engendrada del mar, es la hija del comienzo. Por consiguiente, es la figura que, igual que la diosa original, vuelve a unir las formas separadas de su creación. En este sentido, Afrodita «nace» cuando las generaciones recuerdan, con regocijo, el vínculo que une los seres humanos con los animales y el mundo hecho, con toda la naturaleza; y cuando perciben este vínculo como una realidad



2. *El nacimiento de Afrodita, también conocido como El regreso de la doncella* (mármol, c. 470-460 a. C. Trono Ludovisi)

ra y sagrada. El mito sugiere que esto sucede mediante el amor. La unión se convierte en reunión, pues el amor que engendra vida se hace eco del propio misterio de la vida.

La naturaleza era la visión de la naturaleza interrelacionada de la creación entera. Como en Sumer, la unión del cielo y la tierra se vivía como una experiencia física real. Éste era el dominio de Afrodita: unir de nuevo lo que se había separado, volviendo a incorporar al devenir temporal el recuerdo eterno. Así dice Esquilo:

El grande y amoroso cielo se curvó sobre la tierra,
y yació sobre ella como un amante puro.
La lluvia, el fluido húmedo que desciende del cielo,
tanto para el hombre como para el animal, para el grueso como para el fuerte,
germinó el trigo, hinchó los surcos con barro fecundo
e hizo crecer los brotes en los huertos.
Y soy yo quien autorizó estos húmedos esponsales,
yo, la gran Afrodita...⁷



3. *El nacimiento de Venus* (c. 1485) de Sandro Botticelli

La unión es reunión como la fertilidad es renacimiento. Esta concepción se manifestaba cada primavera en el baño ritual de Afrodita que renovaba su virginidad y la de la tierra. Las Horas, las primeras en vestir a Afrodita cuando nació, son también las diosas de las estaciones, que son las horas del año; y en primavera, cuando nace el año, la visten de nuevo, ayudadas por las Gracias. Cada año, en su templo de Pafos en Chipre, la leyenda dice que se bañaba a Afrodita; sus sacerdotisas tal vez limpiaban su estatua de los restos del invierno llevándola hasta las olas, como sucedía con Hera. En la escultura arcaica tardía de la figura 2, los pliegues ondulados de los vestidos, el peso de los brazos de Afrodita sobre los hombros de las Horas y el gesto de estas últimas de cubrir su desnudez al surgir del mar relacionan el nacimiento a partir del mar con el baño sagrado. Su gesto de surgir del mar es como la *ánodos* (ascensión) de la diosa Tierra en Creta y de Perséfone en Grecia; en todas estas epifanías el momento culminante es el regreso desde las profundidades de la doncella, como un renacimiento, de forma que es virgen de nuevo. Harrison comenta: «La virginidad era para las gentes de la antigüedad, en su sabiduría, una gracia que no se perdía, sino que se renovaba eternamente; de ahí la doncellez inmortal de Afrodita»⁸. El canto de Demódoco en la *Odisea* cuenta que, después de que Afrodita fuese crudamente expuesta a las burlas de los dioses (Hefesto, su marido, la había capturado junto a Ares con una red de su invención y los había mostrado al resto de los dioses yaciendo juntos en el lecho), escapó a su santuario para recuperar su estado anterior:

Ella,
la risueña Afrodita, partió para Pafo de Chipre,
donde tiene su templo y su altar siempre lleno de ofrendas.
Al llegar la lavaron las Gracias, la ungieron de aceite
inmortal, del que brilla en la piel de los dioses eternos,
y vistieronla ropas preciosas, hechizo a los ojos⁹.

El nombre de Afrodita surge de la forma de su nacimiento: *afrós* significa «espuma» en griego. Con todo, el útero del mar que albergó y alimentó el semen del cielo no sería concebido como una concha hasta el siglo IV a. C. Botticelli inmortalizó dicha imagen (*kteís*, la palabra griega que designa la concha de la venera, significaba también los genitales femeninos). Quizá la versión más hermosa de su nacimiento se halla en el primer himno homérico a Afrodita, citado más arriba, que se descubrió en el siglo XV d. C en un manuscrito en Florencia; el poeta Poliziano, un amigo de Ficino, lo tradujo por vez primera cuando se convirtió en la inspiración para *El nacimiento de Venus* de Botticelli (figura 3). Según la tradición neoplatónica en la que se sitúa la pintura de Botticelli, la belleza de Afrodita era la imagen de la unión de la naturaleza dual —sensual y casta— del amor. Los acompañantes de Afrodita representan cada aspecto por separado: el Céfito apasionado que con su soplo la lleva a la orilla, derramando con su

aliento rosas sobre ella, y la modesta Hora que la viste. De forma similar, en *Primavera* (1477) Venus es la figura que reconcilia lo terreno y lo celeste. Mediante «lo que desciende a la tierra como aliento de la pasión regresa al cielo como espíritu de contemplación», en palabras de Edgar Wind¹⁰. El autor hace que desplazemos nuestra mirada de Céfito a Mercurio (y viceversa) a través de la diosa, cuya imperativa presencia abarca todo el drama de la transformación, tanto la de la naturaleza como la de la naturaleza humana.

Los relatos y las imágenes de Afrodita la representan como una síntesis de naturaleza y cultura: la belleza natural y el arte que celebran la belleza de la vida. Como se ve en la Ginette Paris en su libro *Pagan Meditations* (lectura clave para la readmisión de Afrodita como divinidad seria), Afrodita «cultiva las bellezas efímeras», reflejando lo efímero en su aspecto cotidiano¹¹. Pero, intrínsecamente, este valor no es menos civilizador que el de las obras perdurables de Apolo, hechas en piedra, mármol y bronce concebidas como duraderas. Ambos son necesarios, y necesitan mantener un diálogo continuo para evitar la trivialización, por un lado, y una perfección formal estéril, por el otro. La diferencia, arguye Paris, «está en la actitud de cada uno con respecto al tiempo. El arte afrodisiaco trata de hacer la vida diaria más hermosa y más “civilizada”. Ciertamente esta belleza es efímera antes que duradera; se desvanece rápidamente, lo cual se desprende cierta tristeza»¹².

Los griegos trataron de entender este presentimiento de «muerte en plena vida», entre otras formas, mediante la imagen de Afrodita como abeja, heredada de las diosas abejas que bailan en los sellos de oro de Creta, vinculadas con la profecía y con el conocimiento de un destino oculto, como maestras de Apolo. La Afrodita dorada trae el miel de la vida a todo lo que toca; hace que la persona y el instante se vuelvan luminosos, incandescentes; les da la bendición de lo atemporal, pero ella no está destinada a permanecer:

Pues terrible lanza su soplo por todas partes y revolotea cual una abeja¹³.

Afrodita como reina del cielo y de la tierra

Afrodita vino a Grecia desde Chipre y, antes de eso, desde Mesopotamia. Era, lo tanto, una diosa muy antigua, tan antigua como el tiempo; sin embargo, en Olimpia era una divinidad de aparición reciente, cuyo papel se había reducido. Como Harrison explica, en Homero es «una diosa inserta en un compartimento estanco: tiene como esfera de actuación una sola de las pasiones humanas. Las divinidades anteriores tienen mayor trascendencia; tienden a ser deidades que realizan todo tipo de obras»¹⁴. Cuando es esculpida y pintada con sus animales y pájaros —el delfín, el macho cabrío—



4. Afrodita de pie sobre un cisne u oca mientras sostiene una cesta (terracota, siglo VI a. C. Beocia, Grecia)



5. Afrodita sentada sobre un trono de cisnes (terracota, siglo VI a. C. Grecia)

el ganso, el cisne y la paloma— puede vislumbrarse claramente su antiguo linaje. Como diosa del mar, se desliza por encima de las olas sobre lomos de delfines; como diosa de los animales, hace que el deseo los impulse, atrayéndolos entre sí; y como diosa de la tierra en su aspecto fértil, a través de la lluvia reúne el cielo con la tierra, y hace que de las semillas de la tierra humedecida broten raíces y hojas. Como diosa del cielo, viaja por el aire en carros de cisnes y gansos, y se sienta sobre un trono de cisnes. En la figura 4, sostiene en su brazo una cesta con sus dones, en pie sobre un cisne; en la figura 5, su cuerpo surge de los cuerpos de dos cisnes, cuyos lomos son su trono y sus cuellos curvados los brazos que su cuerpo vendado oculta.

Igual que Inanna-Istar, Afrodita se encarnaba en la estrella más brillante del cielo, la estrella de la mañana y del atardecer que llamamos por su nombre romano, Venus. Un templo micénico chipriota del siglo XII a. C. consagrado a Afrodita estaba decorado con una estrella y con la luna creciente, y también con la paloma. En el siglo IV a. C. la filosofía platónica distinguió entre una Afrodita celeste y una terrena con el fin de expresar los distintos tipos e intensidades del amor. Con ello se quería reconocer la amplitud de su dominio, pero también se separaba aquello para cuya unión ella existe. La figura de Afrodita Urania, Afrodita celeste, inspiraba la posibilidad de un amor global que incluía la pasión por las ideas y sugería, en último extremo, la pasión del alma dondequiera que recayese. Afrodita Pandemo, literalmente Afrodita del pueblo, pone en relación a toda la humanidad a través del vínculo común de la naturaleza; era la imagen de un tipo de amor más terreno y directo en el que todos pueden tomar parte. La expresión de Afrodita también implicaba el ritual de la «prostitución» sagrada del templo, un servicio que se ofrecía sin pedir nada a cambio, en nombre de la diosa y que siempre provocaba largas colas. El animal de Afrodita que representa este aspecto es el macho cabrío, conocido con cariño por su naturaleza amorosa.

Aunque para nuestra imaginación Afrodita es esencialmente griega, los griegos su vez, la heredaron de Chipre a través de Creta, Anatolia y Mesopotamia. Sin embargo, Afrodita es ante todo descendiente de la diosa mesopotámica Inanna-Istar, que pasó a ser Astarté en Fenicia y era conocida como Atargatis por los filisteos, y Astoret por los hebreos. El consorte de Inanna, Dumuzi, y el de Istar, Tamuz, se convirtieron en la tradición griega en el Adonis de Afrodita, el hijo-amante de la diosa que muere y resucita a una nueva forma. El himno homérico en el cual sube al monte Ida la asociada también con Cibele, ya que el Ida está en Anatolia, cerca de Troya; y Anquises mortal al que ama en el himno (de cuya unión nació Eneas), también se llama Agdistis, el otro nombre de Cibele.

En todos los mitos griegos que versan sobre ella, Afrodita «nace» en Chipre, a donde de los micénicos también emigraron. Fenicia sólo dista 96 km de Chipre en su punto más cercano, es decir, un día de viaje en barco de vela. En el segundo milenio a. C. los fenicios se extendieron a lo largo de la costa de Palestina, comerciando con sus tintes de púrpura y con sus tejidos, y también intercambiando costumbres y creencias. La ciudad más antigua de Fenicia era Biblos; en ella, como en Chipre, se celebraban los ritos de Adonis. Isis se fue hasta Biblos en busca de su Osiris, cuyo cuerpo estaba guardado vuelto entre las ramas del árbol ericáceo, también consagrado a Adonis. De hecho, la propia celebración de los ritos de Osiris y Adonis se parecían tanto que incluso en Chipre ambas figuras llegaron a ser asimiladas la una a la otra¹⁵.

Chipre fue el punto de encuentro de muchas tradiciones diferentes: fenicia, micénica... Los aqueos micénicos llegaron a Chipre ya en el siglo XII a. C., y consagraron en Pafos un templo monumental a Afrodita que fue una de las maravillas del mundo antiguo.

6. Afrodita con un macho cabrío en brazos (relieve de terracota, c. 500 a. C. Gela, Sicilia)



Estas tradiciones diferentes se mezclaron para crear una figura que no era simplemente la versión griega del antiguo mito, sino una imagen totalmente nueva de la vida. En ella la concepción original se transforma. Quizá la imagen común a todas las culturas es la paloma; consagrada a Afrodita como lo fue a Inanna-Istar, recuerda a la paloma posada sobre la corona de la diosa en Creta (ver capítulo 3, figura 30). La paloma es en la tradición cristiana la imagen de unión por excelencia que representa el aspecto femenino ausente en la divinidad. Este hecho es significativo si se recuerda el dominio de Afrodita sobre el cielo y la tierra, y su papel de mediadora entre ellos; la paloma es el Espíritu santo que pone en relación a la humanidad con la deidad, descendiendo en el bautismo de Cristo y en Pentecostés.

Afrodita puesta en relación

Las relaciones de la propia Afrodita sugieren una convergencia de ideas que provienen de diferentes fuentes. En la mitología olímpica tardía, estaba casada con Hefesto el cojo; es el dios contrahecho que, como el volcán, produce el fuego en las profundidades de la tierra; es el hijo de Hera que, como dios herrero, forjaba los relámpagos para Zeus. La misma improbabilidad de esta alianza (nos resistimos a plantearnos la mera existencia) es claro reflejo de la imposibilidad de reprimir mediante un vínculo legal las dimensiones de la psique que Afrodita encarna.

Existía una narración alternativa de los orígenes de esta figura recién llegada al panteón olímpico; una narración más acorde con su posición rebajada. Homero la llama hija de Zeus y de Dione, que tuvo por padres a Océano y a Tetis, la pareja original del mito homérico; o bien la llama hija del aire y de la tierra. Pero los nombres cuentan una historia más antigua: Dione es simplemente la forma femenina de Zeus, en cuyo caso Afrodita es fruto del matrimonio sagrado entre cielo y tierra, o de nuevo, entre cielo y mar. Zeus, que desde esta perspectiva es el padre de Afrodita, según Hesíodo aparece dos generaciones más tarde; es hijo de Crono, que fue a su vez el hijo favorito del padre de Afrodita, Urano. Como dice Harrison, «Hesíodo, aunque posterior en tiempo, es siempre anterior a Homero en pensamiento»¹⁶.

La relación de Afrodita con Ares, el dios de la guerra, alternativamente valiente y cobarde, pero siempre indisciplinado, fue descubierta por Hefesto. Su fruto fue el nacimiento de una niña, llamada Armonía, y dos niños, llamados Miedo y Terror. La exploración de la pasión y sus implicaciones ambivalentes nos traslada a la guerra de Troya, cuya principal impulsora fue Afrodita. Cuando, en el relato tardío de lo que no a ser llamado el «juicio de Paris», éste escoge a Afrodita en lugar de Atenea o Hera (concediéndole la «manzana de la discordia» que el troyano debía entregar a la más hermosa; Afrodita le promete el amor de Helena), descubre que ha «escogido la pasión por Helena, que le impulsa a arrebatársela al griego Menelao. Esto, a su vez, impulsa a Menelao, Agamenón y sus ejércitos a cruzar el mar hasta Troya para, recobrando a Helena, vengar la deshonra que ha caído sobre su casa. Como Harrison demuestra de forma brillante, el significado original de este relato, antes de establecerse la inversión, es el siguiente: el propio Paris, con las tres Fortunas o diosas del destino que le otorgan el destino de su propia naturaleza: el deseo profundo, insondable, que es «otorgado por los dioses» (o, por utilizar una expresión moderna, arquetípico), porque nos sobreviene lo queramos o no¹⁷. El coro de doncellas canta en el *Hipólito* de Eurípides

¡Amor, amor, que por los ojos destilas el deseo, infundiendo un dulce placer en el alma,
los que sometes a tu ataque, nunca te me muestres acompañado de la desgracia ni vengas

7. Afrodita cabalgando en su oca (copa ática del pintor Pistóxeno, c. 470 a. C. Camiro, Rodas)



cordante! Ni el dardo del fuego ni el de las estrellas es más poderoso que el que sale de las manos de Afrodita, de Eros, el hijo de Zeus¹⁸.

Hefesto y Ares son amantes olímpicos, pero una relación prehelénica mucho más antigua se sugiere en el mito de Eros. En la *Teogonía* de Hesíodo, se señala que Eros aparece en cuarto lugar en la creación, después de Caos, Gea y Tártaro, aunque, curiosamente, de él no se dice nada más. En el mito olímpico Eros sale del huevo de la noche como la fuerza que separa las dos mitades del huevo cósmico, que se convirtieron en cielo y tierra; esto es significativamente similar a la aparición de la propia Afrodita a inicios de la creación. También está presente aquí el parecido de Afrodita con Eurínome, que en el mito pelasgo de la creación se alzó del caos y bailó sobre las olas. (Las figuras de Afrodita y Eros se colocan en el momento de la separación; esta tendencia encuentra su eco, un tanto irónico, en boca de Aristófanes, en el *Banquete* de Platón. Allí los seres hermafroditas, descendientes de la luna, son cortados por la mitad por Zeus, después de lo cual cada mitad añora y busca la «otra mitad» para estar completa¹⁹.) Lo importante es que todos estos relatos consideran a Afrodita y a Eros como iguales; sus historias paralelas los convierten en consortes, estableciéndose, por lo tanto, un equilibrio inusual de imágenes masculinas y femeninas. Eros aparece más tar-

de como hijo de Afrodita, un dios joven que apunta las flechas de amor de la diosa donde ella quiera dirigirlas; pero sería sorprendente que la interpretación se quedara sólo en esto. (Eurípides llama a Eros el «hijo de Zeus», más arriba; pero generalmente se le llama simplemente «hijo de Afrodita».) El coro en el *Hipólito* llora, en los siguientes versos, el destino del hijo de Teseo, a quien Afrodita castigó por desdenar

Tú [Afrodita] sometes el corazón indomable de los dioses y de los hombres, Cipris, y castigo el de alas multicolores [Eros], asediándolos con rápido vuelo. Él revolotea sobre la tierra, el sonoro mar salino. Eros encanta a aquel sobre cuyo corazón enloquecido lanza su ataque con sus alas doradas; a las fieras de los montes y de los mares y a todo lo que la tierra nutre y crece; contemplan los ardientes rayos del Sol, y también a los hombres, pues tú eres la única, Cipris, que ejerces sobre todos una majestad de reina²⁰.

Eros es en estos versos el cazador de corazones, como Adonis es el cazador de animales salvajes; la idea de afinidad queda ilustrada, por lo tanto, por una imagen muy antigua. (En el ritual bosquimano, el muchacho fabrica un pequeño arco y flecha y apunta hacia la muchacha a la que ama; si ella no lo tira al suelo, sabe que lo ha aceptado.) Podríamos, pues, deducir del paréntesis que constituye el relato de Eros y Afrodita —la curiosa duplicación de nombres del viejo dios y el joven niño; y la extraña falta de relación entre ellos— que Eros fue antaño otro de los actores que interpretaron el papel eterno de hijo-amante de la diosa que muere y resucita; llegado el momento, transmitió su papel a Adonis, que parece ser que fue un dios casi tan hermoso como él mismo.

Afrodita y Adonis, su hijo-amante

El matrimonio que se celebraba en la imaginación de la Grecia clásica, aunque él interviniesen personas de carne y hueso, era el de Afrodita y Adonis. El nombre Adonis significa simplemente «señor»; originalmente, era un título honorífico que los semitas conferían a Tamuz, una divinidad anterior a la que adoraban en Babilonia y Siria. De forma similar, en el antiguo Testamento, a Yahvé le es dado a menudo el nombre Adonai, señor. Llegado el siglo VII a. C., los griegos habían convertido el título honorífico en un nombre propio, y el gran consorte de Inanna-Istar se convirtió en Adonis, el hermoso joven a quien Afrodita amó.

Adonis nació de un árbol de la mirra, según cuenta el relato, transformando el antiguo ritual semítico de quemar mirra en las ceremonias de Tamuz en una narración de dimensiones míticas, en la que el árbol balsámico de la gran madre da a luz a un hijo. «Históricamente», Adonis, en su aspecto humano, es fruto de la unión incestuosa de Mirra y su padre, Ciniras, rey de Pafos. Por orden divina, para protegerla de la

del padre, pues ella le había engañado para que la fecundara, fue transformada en un árbol de la mirra de manera que su embarazo se convirtió en el embarazo del árbol. Diez meses después el árbol se abrió y Adonis nació. El hijo-amante es, por lo tanto, divino y humano a la vez.

Tan hermoso era el bebé que Afrodita lo ocultó en un baúl y se lo dio a Perséfone para que lo cuidase. Pero cuando la diosa del inframundo abrió el cofre, decidió quedarse el niño, aunque la diosa del amor, como Inanna-Istar, descendió para pedir que se lo devolviera. Afrodita apeló entonces a Zeus, quien, juzgando por igual las exigencias de la vida y de la muerte, permitió que Adonis pasara parte del año con Perséfone en la oscuridad del inframundo, y la otra parte con Afrodita, arriba, a la dorada luz del sol. La paloma, que pertenece a ambas diosas, las relaciona entre sí.

Adonis creció y se convirtió en un hermoso joven, amado y protegido por Afrodita. Pero un día, contra su consejo, marcha a cazar y un jabalí salvaje lo embiste y lo mata. Afrodita escucha sus quejidos y va a buscarlo en su carro tirado por aves, pero lo encuentra muerto, tirado en un charco de sangre. La sangre es tan brillante que la diosa la transforma en una flor, la anémona, que crece en primavera en la ladera de las colinas.

Cuando se unen ambos relatos, el parecido de Afrodita con Inanna-Istar es sugerente: Afrodita, por decirlo de alguna forma, conduce a Adonis a la muerte nada más nacer. La propia diosa sumeria es quien sacrifica a Dumuzi al pedirle que ocupe su lugar en el inframundo, aunque éste queda condenado sólo cuando, como Adonis, es abatido como una gacela. Es posible que el jabalí que mata a Adonis (y a Tamuz en algunas versiones) derive de la mitología egipcia: fue el jabalí de Set el que, en los pantanos, durante la luna llena, halló la caja que contenía el cuerpo de Osiris muerto. Además, el cerdo, como el burro (animal de Set), se empleaba en todos estos países para trillar el trigo, aplastándolo contra el suelo para separar el grano de la paja. En este sentido, el jabalí es el agente de cambio cuando una fase de la vida sucede a otra.

Adonis, como dios de la vegetación, del trigo y de toda las formas de vida visibles que crecen y mueren, debe sufrir su particular muerte para que todo siga vivo, al igual que Osiris y Atis (al que un jabalí también mata en ciertos relatos). El jabalí encarna el aspecto masculino de la gran madre a través de la imagen de cerdo fértil, igual que, por de pronto, Isis y Deméter. La diosa sacrifica al amante para que pueda renacer como hijo. Pero parece que, en el nivel más profundo, el significado esencial de todas las historias pertenece, de nuevo, al ya conocido drama de *zoé* y *bíos*: el hijo-amante debe aceptar la muerte, porque es la imagen del ser encarnado que, como la semilla, regresa a la fuente que lo originó; mientras que la diosa, aquí el principio continuo de la vida, permanece para producir nuevas formas a partir de su inagotable depósito.

En los rituales anuales que acompañaban a esta ceremonia, celebrada durante el verano en Grecia y Alejandría, y en primavera en Siria, se llevaban por las calles efigies de Adonis y, en ocasiones, también de Afrodita; luego, entre llantos y lamentos, Adonis

se arrojaba a los ríos o al mar. En Alejandría se simulaba un matrimonio sagrado: se colocaba a los amantes en dos literas rebosantes de flores y fruta, y al día siguiente el pueblo arrojaba a las olas la imagen de Adonis, entonando cánticos de renacimiento. Lo normal era que su resurrección se celebrase al día siguiente. En Biblos, Siria, el color de Adonis es rojo, según una mentalidad laica, porque la tierra por la que fluye es roja. Para los que lloraban la muerte del dios, sin embargo, llevaba en sus aguas la sangre de Adonis; en señal de luto, afeitaban sus cabezas, como los egipcios al morir el buey Apis (una forma más tardía de Osiris), que también esperaban que resucitase al día siguiente.

Otro ritual implicaba a los llamados «jardines de Adonis». Eran plantas que crecían y morían rápidamente —lechuga, hinojo, centeno, trigo— y que se sembraban en pequeñas cestas llenas de una capa poco profunda de tierra; se dejaban al sol y se cultivaban durante ocho días, labores realizadas principalmente por mujeres. Al no tener raíces profundas se marchitaban pronto, y eran enviadas al agua, junto con las efigies de los dios. Se trataba, por lo tanto, de imágenes tanto de su forma humana como de su forma vegetal.

Es fácil considerar estas ceremonias simplemente «ritos de fertilidad», un término (junto con «ídolo» y «culto») que habitualmente sirve para quitar importancia a las costumbres religiosas de culturas ajenas. Pero esto es olvidar que, para una consciencia verdaderamente participativa, el elemento mágico («ayudar» al grano a crecer y «traer» la vida) equivalía a lo que nosotros podríamos llamar la dimensión religiosa, dado que el mundo entero constituía una realidad sagrada. De hecho, es dudoso que el elemento mágico esté totalmente ausente de los rituales religiosos; incluso ahora, los símbolos del pan y del vino —por ejemplo— se transforman, en el momento de la epifanía, en el cuerpo y la sangre del Cristo resucitado. De forma parecida, al tomar parte en el drama de Adonis y escenificar su destino —que es el destino de las plantas, los animales y de ellos mismos— es posible que los corazones y las mentes de los que lloran al dios se unan por un momento de identificarse con el cuerpo mortal que sufre el destino de Adonis, y se reúnan con el principio que siempre renace, transformando así la tristeza en alegría.

San Jerónimo, ni más ni menos, que tradujo las escrituras al latín, reconocía, hasta cierto punto, esa herencia común. Él observó que Belén, el lugar de nacimiento de nuestro «señor», se situaba a la sombra de un bosquecillo consagrado al señor Adonis; que donde el niño Jesús lloró, se había llorado antaño al amante de Venus²¹. La virgen María y Afrodita la virgen, dos figuras a menudo enfrentadas en la tradición cristiana, quedan así reunidas en una alianza impía, promesa de lo que acontecerá; por lo tanto, en la fe católica, el persistente deseo de encontrar un sitio para María dentro del misterio cristiano de lo divino implica, como sugeriremos en el capítulo 14, un intento de restablecer lo divino como algo inmanente en la vida humana y en la vida de la naturaleza. En Grecia, esta imagen de inmanencia se manifestaba ante todo en la figura de la dorada Afrodita.



8. La diosa madre Deméter sentada (escultura, posiblemente de Leócares, el constructor del Mausoleo. Finales del siglo IV a. C., Asia Menor)

Deméter y Perséfone

Deméter es la madre del trigo, diosa de las doradas cosechas y de la fertilidad de la tierra arada; Perséfone, su hija, es la doncella del trigo, la simiente en la que el trigo, su madre, continuamente renace. Como Inanna, a Deméter se la llama «la verde», «la que trae la fruta» y «la que trae las estaciones». Aparece coronada de espigas de trigo o

sosteniendo trigo en sus manos (ver capítulo 3, figura 15), igual que la diosa micénica antes que ella; se inscribe en la tradición milenaria de la diosa neolítica del grano de la vieja Europa, que se sentaba al lado del dios que tenía la hoz para segar los tallos maduros y rebundidos finalizada la estación. El nombre con el que se designaba la comida era el griego: «la espelta [trigo salvaje] de Deméter»; y se invocaba su bendición en la siega y en la siembra. Es la que «llena el granero», y en Chipre da nombre a la recogida de la cosecha, *damatizein*. Sus fiestas se celebraban al cambiar las estaciones, en primavera y en otoño, el tiempo de la muerte y el renacimiento del trigo. En la *Iliada*, la imagen de Deméter es del color del trigo maduro:

cuando... la rubia Deméter separa con el presuroso soplo de los vientos el grano y las granas

Antaño se creía que el nombre Deméter significaba madre tierra, de *Da* o *Ge*, variante de *Gaia*, tierra, y *Meter*, madre; sin embargo, es más probable que provenga de la palabra cretense que designa los granos de cebada [o espelta], *dyai*. Porque Deméter no es diosa de toda la tierra, como su bisabuela Gea, sino sólo del aspecto nutricional de la tierra, o de aquel que los seres humanos pueden transformar en comida. Es la diosa de los frutos de la tierra, y especialmente de la tierra cultivada, ámbito en el que su ayuda es especialmente necesaria.

Deméter llegó a Grecia durante el período micénico, en algún momento del siglo XV a. C., probablemente trayendo consigo su nombre²³. En el himno homérico a Deméter, cuando llega a Eleusis disfrazada como una anciana, cuenta a la gente que venía del otro lado del mar, de Creta. Hesíodo, en su *Teogonía*, escrita aproximadamente al mismo tiempo que el himno, alrededor del año 700 a. C., describe un matrimonio sagrado que se celebró en Creta:

Deméter, divina entre diosas, parió al generoso Plutón en placentero abrazo con el hijo de Yasión en un fértil campo en el rico país de Creta. Éste recorre toda la tierra y los anchos mares del mar y a quien le encuentra, si se echa en sus brazos, le vuelve rico y le colma de prosperidad²⁴.

Es significativo que en el himno homérico, el rey de Eleusis, a quien la diosa enseñó sus misterios y quien se convierte como consecuencia en su hijo adoptivo, se llama Triptólemo, que significa «tres veces arado». Además, las grandes riquezas que vino a él en Eleusis son el arte de la agricultura y frutos del espíritu. Harrison comenta que «Triptólemo es el Yasión eleusino»²⁵. El relato de Calipso en la *Odisea* narra la muerte de Yasión siguiendo la tradición de los amantes que deben morir después de celebrar el matrimonio sagrado con la diosa:



9. Deméter con su hijo Pluto (tablilla votiva, c. siglo V a. C. Eleusis, Grecia)

se enlazó con Yasión en amor sobre el haz del barbecho
roto ya por tres surcos y Zeus, no más descubrirlos,
lo dejó muerto a él descargando su fúlgido rayo.²⁶

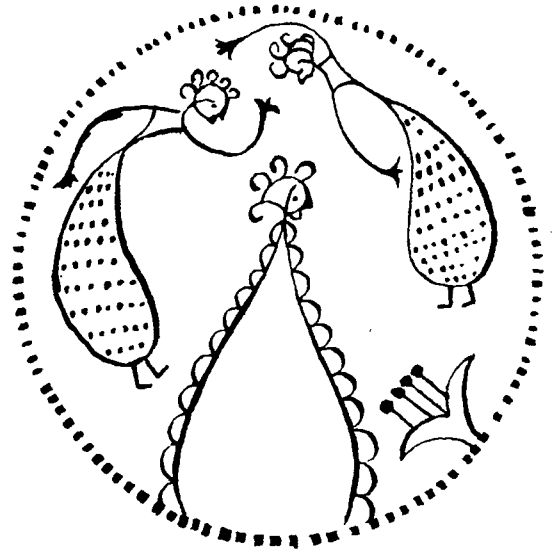
El parecido entre Pluto, cuyo nombre significa «riqueza», y Hades, el dios olímpico de los muertos (cuyo nombre latino es Plutón) es también interesante; especialmente porque, de acuerdo con la mentalidad antigua, lo que se enterraba bajo la tierra era el gran tesoro de la regeneración. Según Ovidio, el amante de Deméter era un cazador, lo que también es significativo puesto que el gran cazador en Creta era Zagreo, señor del inframundo, que captura a los mortales «en su red»; fue identificado más tarde con Dioniso. La hija de Deméter, Perséfone, también nació en Creta, y la leyenda arcaica de la unión de Zeus, en forma de serpiente, con su hija, también tenía lugar en Creta. El hijo resultante de esa unión fue Dioniso. Las coincidencias son demasiado grandes como para suponer que no hay una conexión entre la Deméter documentada en Creta y la Deméter de Grecia. Obviamente los micénicos la trajeron a Eleusis, y sus antiguos orígenes se preservaron cuando las canciones que se convirtieron más tarde en los himnos homéricos se pusieron por escrito²⁷. Toda la parte central del himno describe la llegada de Deméter a Eleusis, que se señala como un lugar especialmente preferido cuando la diosa se enojó con los dioses por retener a su hija; y cómo inició a los reyes de Eleusis, entre ellos Triptólemo, en sus misterios y en el arte de la agricultura, que después transmitieron al resto del mundo.

En el mito olímpico más tardío, Deméter era la hija de los titanes Rea y Crono, la hermana de Zeus, de Posidón y de Hades, los tres hermanos que asumieron el poder sobre las tres esferas del cielo, el mar y el inframundo, esferas que pertenecían, en tiempos micénicos, minoicos y neolíticos, a la gran diosa madre. Zeus también era el padre de la hija de Deméter, Perséfone. Sin embargo, las costumbres y las imágenes que rodean a Deméter revelan una diosa establecida mucho antes que los que se convirtieron en sus hermanos en el nuevo orden. Como madre del grano que se adentra bajo la tierra para poder crecer de nuevo, Deméter era también la madre de los muertos. Plutarco señala que los muertos eran conocidos como *Demetrioí*, «el pueblo de Deméter». Esto coloca a Deméter mucho más cerca del modo de sentir de los agricultores neolíticos, para quienes la muerte significaba regresar a la madre tierra, y no a un sitio cavernoso donde las almas revoloteaban en la oscuridad como murciélagos sin hogar, separados de la comunidad de los vivientes.

En los tiempos antiguos, cuando la tierra se desentumecía y una nueva vida comenzaba a brotar, los ancestros, según la costumbre, regresaban a la superficie de la tierra, donde eran recibidos con fiestas hasta que ponían, inevitablemente, fin a su visita²⁸. En tiempos de Homero, la conexión entre los vivos y los muertos ya se había interrumpido; la esfera de los muertos ha perdido su carácter sagrado. Los muertos habitaban un reino sombrío y fantasmagórico; su consciencia es limitada y carecen de poder. Sólo pueden ser invocados mediante un sacrificio de sangre. En la *Ilíada* y en la *Odisea*, Homero pasa por alto la familiar asociación de Deméter con la muerte; sólo se refiere a la «terrible Perséfone» como «reina de los muertos», junto con su marido Hades, pero sin mencionar el rapto de Perséfone por Hades, o que ésta es la hija favorita de Deméter.

Los orígenes arcaicos de Deméter perduran en algunas de sus imágenes más oscuras; su dolor y rabia son tales que Zeus tiene que concederle el regreso de su hija, y que la hambruna que asola la tierra está aniquilando a la raza de los humanos y privando a aquellos que viven en el Olimpo del «honor glorioso de las ofrendas y sacrificios». En último extremo, como Inanna en el poema épico de Gilgamesh, que amenazaba con mezclar a los muertos con los vivos si no recaía su venganza sobre Enkidu, Deméter recurre a parte de su antiguo poder en su disputa con Zeus.

La historia de Deméter es inseparable de la de su hija. A Perséfone se le da a menudo simplemente el nombre de Core, que significa «doncella»; es el femenino de *keros*, «brote». Madre e hija son llamadas «las dos diosas», o las Demetres, como si Core el brote, fuera la nueva forma de la planta, la madre. Una inscripción en Delos, al lado de un templo dedicado a Isis, decía: «(Propiedad) de Deméter la eleusina, doncella y mujer». En las pinturas cerámicas donde aparecen las dos juntas, es a menudo difícil encontrar algún rasgo que las distinga, aparte del cabello: largo y suelto para la doncella, recogido alrededor de la cabeza para la madre. En ocasiones Deméter lleva trigo o fruta en las manos, y Perséfone blande flores o antorchas. De hecho, el vínculo ent



10. Perséfone sosteniendo una antorcha (plato de Beocia, c. siglo V a. C.). La luz de la antorcha, al brillar en la oscuridad del inframundo, hace madurar el grano y las amapolas que sostiene en la mano. Hay una vasija de tesoros delante de ella, y detrás hay un pájaro, que, como el alado Hermes, puede escoltarla al mundo superior

11. Perséfone con dos compañeras y una flor (dibujo sobre copa, c. 2000 a. C. Minoico. Ver capítulo 3, figura 16)

madre y doncella se imagina tan estrecho, y se concibe de forma tan ideal que su unión sugiere más bien una unión de principios, esto es, una figura con dos apariencias. ¿Es esta figura, entonces, la de la gran y única diosa madre en su forma dual, como madre y doncella? ¿Se trata de la faceta más joven y la menos joven de una única figura, madre de los vivos y de los muertos?

Desde una perspectiva simbólica y narratológica, la doncella, como los hijos de Inanna, de Isis, de Afrodita y de Cibeles, es la imagen de lo nuevo —la semilla del trigo, la semilla de la vida— que ha nacido de lo antiguo, que se ha perdido, que se ha llorado, que se ha encontrado y que ha renacido de lo antiguo —la madre— en un ciclo tan continuo como los ciclos de la luna.

La historia de Deméter y Perséfone recuerda inevitablemente relatos más antiguos: las dos diosas de Çatal Hüyük en la antigua Anatolia y la diosa sumeria en su doble papel de Inanna del mundo superior y Ereshkigal del inframundo. En el sello micénico que muestra a la diosa sentada al lado del árbol de la vida, la figura de una hija más joven emerge de la tierra como el espíritu de la nueva vida (ver capítulo 3, figura 11). Deméter conti-

núa también la tradición de Cibeles, procedente de Asia Menor, que persistió mientras fue una deidad a la vez anatólica y romana; según Harrison, «Deméter y Cibeles no eran sino formas locales de la gran madre adorada bajo distintos nombres»²⁹.

Como gran madre de la vida y de la muerte, y concretamente de la agricultura, Deméter contiene en su interior el mundo superior y el inframundo, y su leyenda explora la relación paradójica entre los dos, ya que lo que muere sobre la tierra se adentra bajo la misma para regresar, nuevo, diferente pero a la vez idéntico. En las figuras de Deméter y Perséfone, la diosa única está dividida en los dos aspectos de lo superior y lo inferior, lo vivo y lo muerto; aunque, al imaginar estos dos estados, generalmente antagonicos, como madre e hija, no se colocan en polos opuestos, sino que se unen por la raíz. Este hecho es lo que expresa la idea de renacimiento. Como mito de la naturaleza, Perséfone es la semilla que se separa del cuerpo del grano maduro, la madre cuando tras hundirse bajo tierra regresa en primavera como el nuevo brote. La etimología de su nombre —«la que brilla en la oscuridad»— sugiere que la semilla no muere realmente, sino que continúa viviendo en el inframundo, aunque no pueda ser vista desde la superficie. Quizás esto sea misterio suficiente; sin embargo, la idea de transformación misteriosa se refiere al examen explícito de la analogía entre la vida de la vegetación y la vida humana, de tal manera que la verdad de la una se revela, al mismo tiempo, como la verdad de la otra.

El himno homérico a Deméter abarca ambos tipos de mito pues en el núcleo del relato de la búsqueda por Deméter de su hija hay un pasaje largo, que abarca una tercera parte del poema, donde se describe el fallido intento de la diosa de hacer inmortal a un niño humano. Cuando la ignorancia humana, personificada en la madre del niño, interrumpe el propósito de la diosa, ésta comunica a los habitantes de la casa el secreto de sus misterios, como segunda alternativa. Sólo entonces continúa su búsqueda por Perséfone. En el desenlace, su hija, engañada por Hades, se come un grano de grano rojo y jugoso, y queda obligada a permanecer un tercio del año en el inframundo con él y el resto con su madre, en la superficie. Dicho desenlace nos remite de nuevo a la analogía estructural entre el ciclo estacional del grano y el ciclo de la vida humana: el mundo superior e inferior se funden en la idea de una regeneración continua.

La belleza del poema es tal que, en el rapto de Perséfone, es difícil no compartir el horror a ser forzada a abandonar el mundo de la luz y de la vida. La ferviente búsqueda de Deméter por su hija expresa, por su parte, el anhelo de la humanidad por la certeza del renacimiento.

«Himno a Deméter»

Comienzo por cantar a Deméter de hermosa cabellera, la augusta diosa; a ella y a su hijas esbeltos tobillos, a la que raptó Aidoneo [Hades] y lo permitió Zeus tonante, cuya voz se oye desde lejos, cuando, apartada de Deméter la del arma de oro, de hermosos frutos, jugaba con

muchachas de ajustado regazo, hijas de Océano, y recogía flores: rosas, azafrán y hermosas violetas, en el tierno prado, y también gladiolos, y jacinto, así como el narciso, que, como señuelo, hizo brotar para la muchacha de suave tez de flor la Tierra, según los deseos de Zeus, por halagar al que a muchos acoge; flor de prodigioso brillo, asombro entonces de ver para todos, tanto dioses inmortales como hombres mortales. Y es que de su raíz habían crecido cien brotes, y al fragante aroma todo el ancho cielo en lo alto, y la tierra toda sonreían, así como el acre oleaje del mar. De modo que ella, atónita, tendió ambas manos para tomar el hermoso juguete.

Pero se abrió la tierra de anchos caminos en la llanura de Nisa y de allí surgió con ímpetu, con sus yeguas inmortales, el Soberano que a muchos acoge, el hijo de Crono de múltiples advocaciones. Se apoderó de ella, mal de su grado, y se la llevaba entre lamentos sobre su áureo carro. Lanzó agudos gritos, invocando a su padre, el Crónida, el más excelso y poderoso.

Mas ninguno de los inmortales ni de los hombres mortales oyó su voz, ni siquiera los olivos de hermosos frutos. Sólo la hija de Perses, la de ingenuos sentimientos, la oyó desde su antro: Hécate, la de brillante tocado (y asimismo el soberano Sol, el ilustre hijo de Hiperión), cuando la muchacha invocaba a su padre, el Crónida.

Pero él se hallaba lejos, sentado aparte de los dioses, en un templo pleno de súplicas, recibiendo hermosas ofrendas de los hombres mortales.

Mal de su grado, pues, se la llevaba con sus yeguas inmortales, según la voluntad de Zeus, su tío paterno, el que de muchos es soberano, el que a muchos acoge, el hijo de Crono de múltiples advocaciones.

Mientras la diosa veía aún la tierra, el cielo estrellado y el ponto de impetuosa corriente, rico en peces, así como los resplandores del sol, aún confiaba en ver a su amada madre y las estirpes de los dioses sempiternos. La esperanza confortaba todavía su gran ánimo, pese a estar afligida.

...Resonaron las cimas de los montes y los abismos del mar por la voz inmortal. Y la oyó su venerable madre. Un agudo dolor se apoderó de su corazón. En torno a sus cabellos perfumados de ambrosía destrozaba con sus propias manos su tocado. Se echó un sombrío velo sobre ambos hombros y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo, en su busca.

Mas no quería decirle la verdad ninguno de los dioses ni de los hombres mortales. Ninguna de las aves se le acercó como veraz mensajera.

Desde entonces, durante nueve días la venerable Deó anduvo errante por la tierra, llevando en sus manos antorchas encendidas. Y ya no se nutría con la ambrosía ni el néctar dulce de beber, presa de la aflicción. Y tampoco sumergía su cuerpo en el baño.

Pero cuando se le presentó por décima vez la radiante Aurora, le salió al encuentro Hécate, llevando en sus manos una antorcha. Dispuesta a darle la nueva, le dirigió la palabra y le dijo:

—Soberana Deméter, dispensadora de las estaciones, la de espléndidos dones, ¿quién de los dioses celestes o de los hombres mortales raptó a Perséfone y afligió tu ánimo? Oí su voz, en efecto, pero no vi con mis ojos quién era. En breve te lo he dicho sin engaño.

Así habló Hécate, y no respondió a sus palabras la hija de Rea de hermosa cabellera, sino que raudamente partió con ella, llevando en sus manos antorchas encendidas. Y se allegaron al

Sol, atalaya de dioses y hombres. Se detuvieron ante sus corceles y preguntó la divina entre los diosas:

–Sol, respétame tú al menos, como diosa que soy, si alguna vez de palabra o de obra a tu corazón o tu ánimo. La hija a la que parí, dulce retoño, encantadora por su figura... vibrante voz a través del límpido éter, como la de quien se ve violentada, mas no la vi con los ojos. Pero tú que sobre toda la tierra y por el mar diriges desde el éter divino la mirada de tus rayos, dime sin engaños si has visto a mi hija querida por alguna parte; quién de los dioses o de los hombres mortales huyó tras haberla capturado lejos de mí, mal de su grado, por la fuerza.

Así habló. Y el Hiperiónida respondió a sus palabras:

–Hija de Rea, la de hermosa cabellera, soberana Deméter. Lo vas a saber, pues es grande el respeto y la compasión que siento por ti, afligida como estás por tu hija de esbeltos tobos. Ningún otro de los inmortales es el culpable más que Zeus acumulador de nubes, que se entregó a Hades para que sea llamada su lozana esposa.. Sí, a su propio hermano. Y él me llevó bajo la nebulosa tiniebla, pese a sus grandes gritos, tras haberla arrebatado con sus yeguas. Así que tú, diosa, da fin a tu copioso llanto. Ninguna necesidad hay de que tú sin razón y des aún un insaciable rencor. En absoluto es indigno como yerno entre los inmortales el que de muchos es soberano, Aidoneo, tu propio hermano y de la misma semilla que tú. En cuanto a su honor, lo obtuvo cuando en el principio de los tiempos se hizo la distribución en partes. De aquellos con los que vive le tocó ser el soberano.

Dicho esto, arreó a sus corceles. Y ellos, a su instancia, arrastraban vivamente el raudal del carro, como aves de extensas alas.

Pero a ella un dolor más cruel y más perro le llegó al ánimo. Irritada contra el Cronos amontonador de nubarrones, tras apartarse en seguida de la asamblea de los dioses y del Olimpo, marchó a las ciudades de los hombres y a sus pingües cultivos, desfigurando mucho tiempo su aspecto. Ninguno de los hombres ni de las mujeres de ajustada cintura conocían al verla, hasta cuando llegó a la morada del prudente Céleo, que era por entonces el señor de Eleusis, fragante de incienso.

Se sentó a la vera del camino, afligida en su corazón, en el pozo Partenio, de donde bebían agua los de la ciudad. A la sombra, pues por encima de ella crecía la espesura de un árbol y, con el aspecto de una anciana muy vieja, que está ya lejos del parto y de los dones de Afrodita amante de las coronas, como son las nodrizas de los hijos de los reyes que dictan sentencias, las despenseras en sus moradas llenas de ecos...³⁰

El pasaje en el que Deméter intenta hacer inmortal a un niño humano al que arroja al fuego, que es un pasaje de duelo, es prácticamente el mismo que el intermedio en la historia de Isis, según la narra Plutarco, que también puede calificarse de pasaje de duelo. Lo interesante es que este pasaje intermedio carece de la poesía que caracteriza los versos que lo preceden y lo siguen, en los que no se menciona la vida humana. Así, al menos desde un punto de vista poético, se tiene la sensación de que este pasaje central es una interpolación. Se trata del momento en el que, al fracasar Deméter,



12. Perséfone y Hades en el inframundo (placa votiva, c. 480-450. Locri, Italia)

en su intento de hacer un dios de un muchacho, se acaban por instaurar los ritos que luego se llamaron Misterios de Eleusis. Plutarco sostenía que Isis y Deméter eran dos versiones de la misma diosa, igual que consideró a Osiris y a Dioniso dos versiones del mismo dios. Es posible, por lo tanto, que interpretase la narración griega de acuerdo con su versión del relato de Isis; pero es mucho más probable que elementos del culto misterioso de Eleusis se originaran en Egipto, como gran parte de la filosofía griega incluyendo a Platón, Pitágoras y Orfeo³¹; y que estos elementos se mezclasen con otros elementos de la Creta minoica y micénica. Al menos no puede negarse la existencia de una tradición común. Heródoto, en el siglo V a. C., buscó en Egipto el origen de los Misterios, pero las relaciones entre Egipto y Creta estaban ya bien establecidas desde el segundo milenio a. C. Harrison comenta que «en la civilización “micénica” de Creta, y sólo en ella, se observa la extraña mezcla de rasgos egipcios y “pelasgos” que obsesionaron a Plutarco y le hicieron afirmar que Osiris y Dioniso eran uno, igual que Isis con Deméter»³². Ya fuese Egipto o Creta el núcleo más importante de influencia sobre los Misterios, es cierto que en Eleusis éstos perduraron durante casi dos mil años hasta el siglo IV d. C. cuando fueron proscritos por el cristiano Teofrasto; más tarde los godos saquearon los templos.

Las Tesmoforias

Los Misterios en Eleusis derivaron de un festival de otoño mucho más antiguo, dedicado a Deméter en época de siembra. Heródoto sitúa el origen de la fiesta mucho antes «de que los dorios conmocionaran todo el Peloponeso», atribuyéndosela a los egipcios, quienes «se la enseñaron a las mujeres pelasgas»³³. Sin embargo, la conexión entre el trigo y el cerdo se hizo ya en el Neolítico, mucho antes de que Isis se representase cabalgando sobre un cerdo³⁴. A los ritos asistían sólo mujeres, que durante los mismos se abstenían de toda actividad sexual. El evento fundamental del rito era el sacrificio del cerdo. *Thesmoi* significa «leyes» y *thesmós* significa «lo que se ha establecido», mientras que *phoria* significa «traslado, traída»; la fiesta celebraba los atributos de Deméter como portadora o dadora de la ley: Deméter *thesmóphoros* [legisladora]. Pero lo que realmente se establecía —se asentaba, se colocaba— en profundas simas bajo tierra eran los cerdos: es probable que el significado de los ritos combinase la noción de ley y la de cerdo. Las dos ideas se funden en un nuevo concepto del carácter lícito de la fertilidad de la tierra, una idea esencial para una cultura que dependía de la agricultura, su principal fuente de alimentación³⁵. Deméter era la diosa que estableció la ley por la que Grecia se transformó de comunidad nómada en comunidad agrícola. Éste es uno de los significados de la acción de Triptólemo de recibir la espiga de trigo de Deméter y Perséfone, y de su viaje en el carro tirado por serpientes para enseñar el arte de la agricultura en el resto de Grecia. Con la agricultura surgieron los inicios de

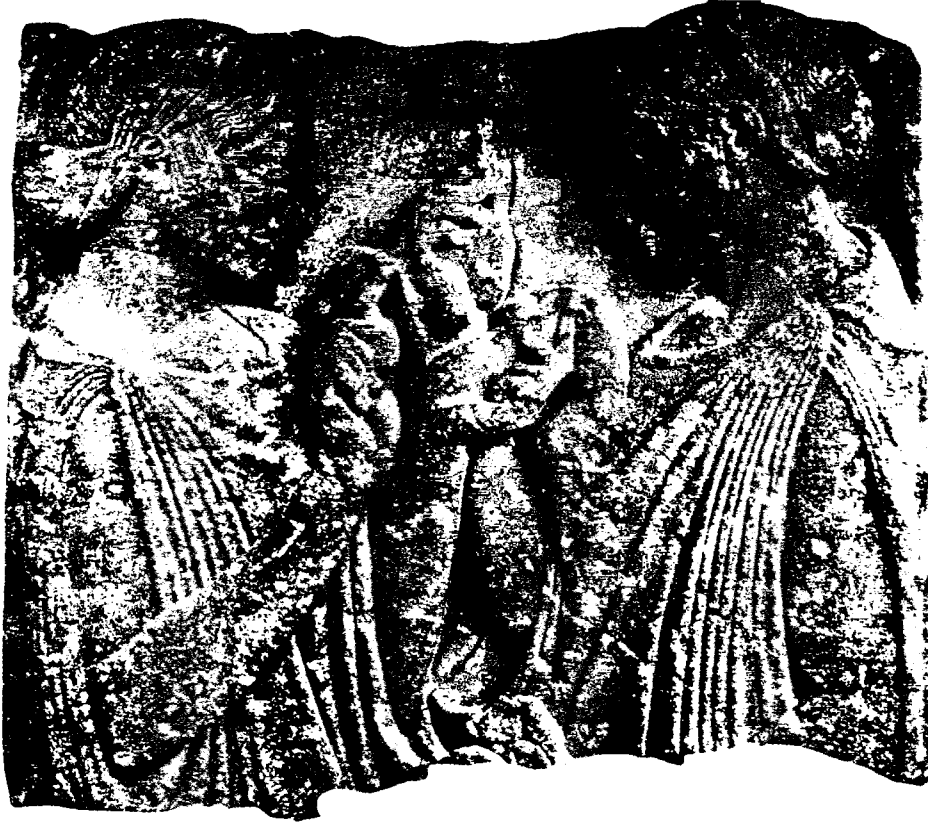
13. Mujer o sacerdotisa sacrificando un cerdo ante las tres antorchas del inframundo (pintura sobre cerámica, c. siglo V a. C.)



vida sedentaria y la ley civilizada. En la figura 13 la mujer o sacerdotisa sostiene el cerdo sobre la oscura sima iluminada por las tres antorchas del inframundo (lo que nos remite al número lunar de las tres cabezas de Hécate y de Cerbero). En la otra mano sostiene una cesta que contiene algo sagrado que también forma parte del ritual.

La fiesta, celebrada en octubre, duraba tres días y estaba extendida por toda Grecia. Al primer día se le llamaba la *káthodos* [bajada] y la *ánodos* [subida], «el camino hacia abajo» y «el camino hacia arriba»: se soltaba a los cerdos dentro de profundas grietas en simas llenas de serpientes, llamadas *megara*, y se subían los restos descompuestos de los cerdos sacrificados el año anterior. El principal testigo de estos ritos es el escoliasta a Luciano, que nos da una descripción fascinante de la manera en que se entrelazan ritual y mito:

De acuerdo con la explicación de carácter más mitológico, (las Tesmoforias) celebran el momento en el que Core, cuando recogía flores, fue raptada por Plutón. En ese instante un tal Eubuleo, un porquero, estaba alimentando su piara de cerdos en el lugar, y a todos los engulló, junto con la doncella, la sima de Core. Por eso se arrojan, en honor de Eubuleo, cerdos a las grietas de Deméter y Core. Algunas mujeres, que se han purificado durante tres días y que son llamadas «las subidoras», suben la carne podrida de los cerdos que se han arrojado a los *mégara*. Bajan a los santuarios interiores y, habiendo subido (los restos), los ponen sobre los alta-



14. Deméter y Perséfone, de nuevo juntas (bajorrelieve de mármol, principio del siglo V a. C. Eleusis, Grecia)

res; y afirman que cualquiera que los mezcle con su semilla tendrá una buena cosecha. Y dicen que dentro y alrededor de las grietas hay serpientes que se comen la mayor parte de lo que arroja; por eso se arma estruendo y ruido cuando las mujeres extraen los restos y cuando los emplazan junto a esas imágenes tan conocidas, para que las serpientes, a las que consideran guardianas de los santuarios, se marchen³⁶.

La identificación que hace Luciano de Pluto con Hades es significativa a la luz de la tradición cretense común. Harrison comenta: «El mito del rapto de Perséfone realmente surgió, por supuesto, del ritual, no el ritual del mito», y añade que el objeto del ritual era «dar impulso a la naturaleza»³⁷. El día segundo era llamado *nestía*, «ayuno»; en ese día las mujeres ayunaban, sentadas sobre el suelo, imitando de forma ritual los procesos de la naturaleza y, desde una perspectiva mitológica, re-presentando el dolor de Deméter por la pérdida de Perséfone, cuando, desolada, se sentó al lado del pozo. El ambiente era triste y no se llevaban guirnaldas. Plutarco escribe que los beocios llamaban a estas fiestas Tesmoforias el «Festival de la aflicción»³⁸. Al tercer día se celebraba un banquete con carne, se esparcía la carne podrida por los campos y se invocaba a la diosa de hermosa

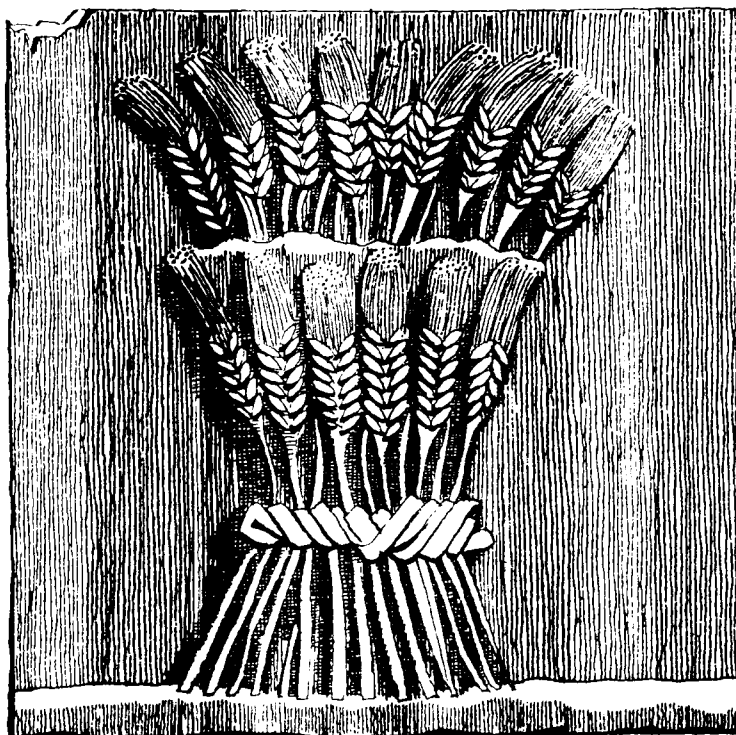
so nacimiento, *kalligeneia*. Sólo una cultura secular distinguiría entre el «nacimiento hermoso» de las cosechas y la diosa «hermosamente nacida», la hija de la renovación de la tierra; en culturas que viven en un mundo sagrado, se considera que la diosa «hija», semejante a una humana, y la «hija» de las plantas de la tierra pertenecen a la misma realidad y emergen, en consecuencia, como una sola realidad. En el sello minoico más antiguo (ver capítulo 3, figura 12), la diosa y las plantas regresan juntas, y aquí, en la figura 14, Deméter y Perséfone vuelven a reunirse, reconociéndose mutuamente con amor, ambas con flores en las manos.

Eleusis

Deméter en su aspecto de *thesmóphoros* no es mencionada en el himno, que se centra únicamente en los ritos de Eleusis, aunque esta fiesta parece ser una versión más espiritualizada de la anterior. El propósito y significado de los Misterios era la iniciación a una visión. «Eleusis» significa «el lugar de la feliz llegada», de donde los campos Elíseos toman su nombre. El término «Misterios» proviene de la palabra *muein*, que significa «cerrar» tanto ojos como boca. Hace referencia al secreto que rodea las ceremonias, y a la conformidad requerida del iniciado; es decir, se exige que él o ella permita que se le haga algo: de ahí se deduce el significado de «iniciar». La culminación de la ceremonia consistía en la exposición de objetos sagrados en el santuario interno a manos del sumo sacerdote o hierofante —o *hierá phainon*, «el que hace que los objetos sagrados aparezcan»—. Únicamente se permitía hacer alusiones indirectas acerca de lo que ocurría. Entre ellas, la fundamental era simplemente que Deméter hallaba a su hija y se reunía con ella en Eleusis. Sólo los escritores cristianos violaron estas reglas: aunque su testimonio no es objetivo, un escritor gnóstico señala que el punto culminante de la ceremonia consistía en la acción de cortar una espiga de trigo en silencio.

Cualquiera podía asistir a los Misterios, siempre que supiera hablar griego y no hubiera derramado sangre, indicándose así la dimensión moral de la fiesta. Los Misterios menores, que se celebraban hacia el final del invierno en el mes de las flores, el Antesterión, eran condición previa para la participación en los Misterios mayores, que se celebraban en otoño. El primer estadio de la iniciación en los Misterios menores era el sacrificio de un cerdo joven, el animal consagrado a Deméter, que sustituía simbólicamente la muerte del propio iniciado. Como en las Tesmoforias este rito se ajusta a la variante órfica del mito mencionado por Luciano, que asociaba la muerte del cerdo con el rapto de Perséfone.

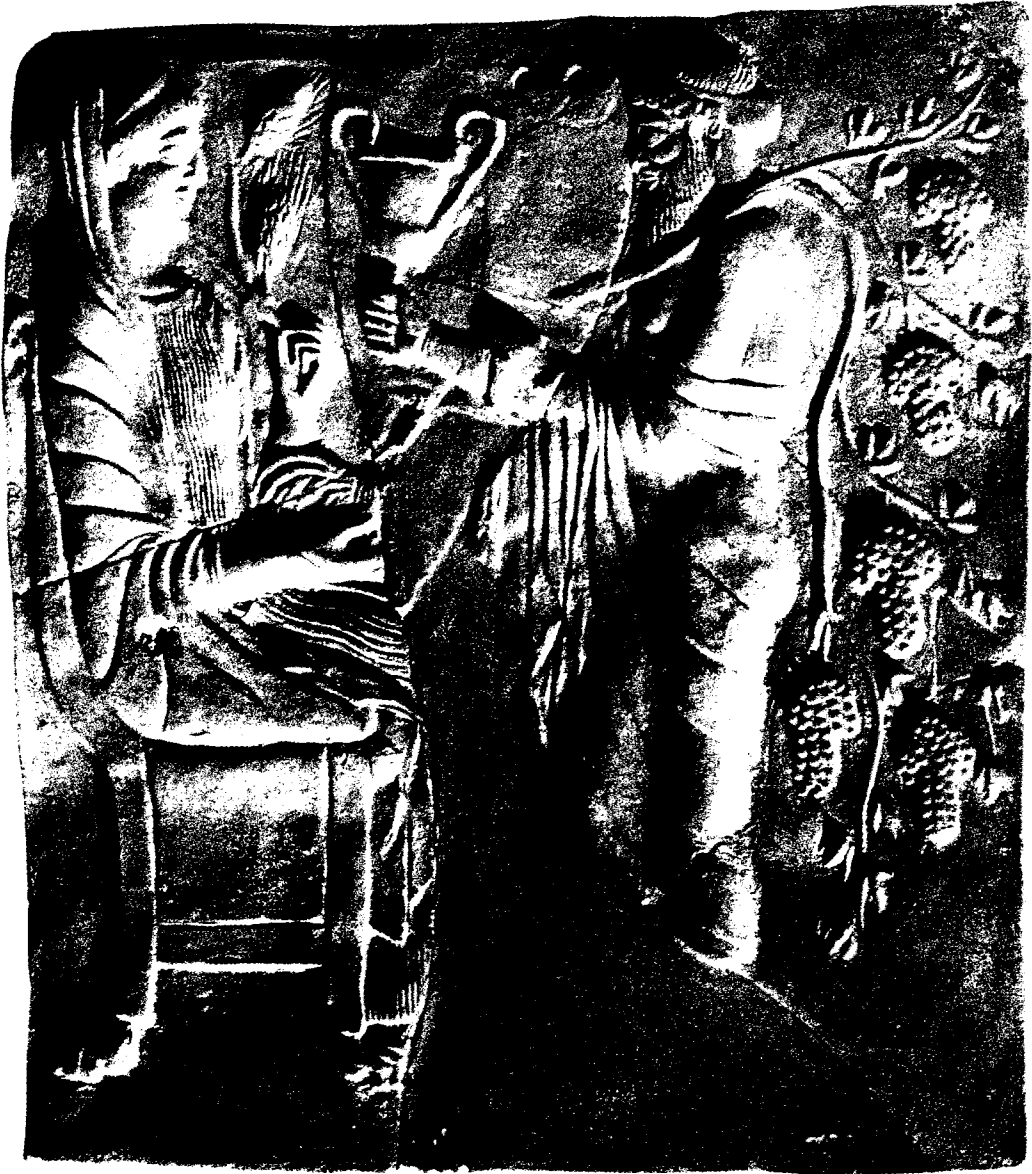
El segundo estadio de la iniciación era una ceremonia de purificación en la que al iniciado se le tapaban los ojos con una venda. En ciertos relieves, Heracles aparece llevando velo y sentado sobre la piel de un carnero, siguiendo el ejemplo de Deméter en



15. Una gavilla de trigo
(relieve de mármol, c. siglo
V a. C. Eleusis, Grecia)

el himno; se le acerca una antorcha desde abajo, o se sostiene una horca para aventar por encima de él. Debía de ser una situación aterradora, una prueba del valor del iniciado con el fin de prepararlo para lo que estaba por venir. Las sucesivas etapas de los ritos de iniciación son descritas, de nuevo, a través de alusiones, inteligibles para los y iniciados, pero no para los profanos. Clemente de Alejandría cita a un iniciado que dijo: «Ayuné, bebí el ciceón, cogí del cesto y, después de probarlo, lo deposité en la canasta y de la canasta al cesto»³⁹. Lo que estaba oculto en el cesto ha sido objeto de mucha especulación, por parte de los cristianos, acerca de la naturaleza de los genitales considerados o no de forma simbólica; sin embargo, el escritor griego Teofrasto señala que los instrumentos para moler el trigo se consideraban sagrados, de manera que es posible que estuvieran ocultos en el cesto un mortero y una maja, objetos que se utilizaban para preparar el *kykeón*, la bebida de cebada⁴⁰.

Los Misterios mayores se celebraban al principio cada cinco años. Más tarde se comenzaron a celebrar anualmente, en otoño; comenzaban el quince del mes de Boedromión y duraban nueve días. Acudían iniciados de todos los rincones de mundo helénico y romano, y se declaraba una tregua entre las ciudades estado griegas durante cuarenta y cinco días, desde el mes anterior hasta el mes siguiente. En la víspera del inicio, se llevaban los objetos sagrados, o *hierá*, de Deméter en procesión desde



16. Deméter y Dioniso (relieve de mármol, 470-460 a. C. Locri, Italia). Dioniso, con vides cayendo de su espalda, entrega la copa de transformación a Deméter, que está sentada, alzando sus espigas de trigo. Si comparamos esta escultura con la de Perséfone y Hades (figura 12), también de Locri, el parecido es tal que es casi como si Perséfone y Hades representaran un matrimonio en el inframundo, mientras que Deméter y Dioniso celebran otro en el mundo superior, con frutos y festejos. Esto relacionaría las cuatro figuras en una relación de especularidad; la vida del grano y de la vid son una imagen cíclica de transformación, conectando lo que está arriba con lo que está abajo

Eleusis hasta Atenas. El primer día tenía lugar la convocatoria y preparación de los iniciados, que el segundo día se purificaban en el mar, un rito llamado la «expulsión». En el mismo día, los iniciados sacrificaban lechones, probablemente ahogándolos en el mar. El tercer día parece que se celebraba un sacrificio oficial en nombre de la ciudad de Atenas. El cuarto día, llamado el Asclepía en honor de Asclepio, el dios de la curación, era otro día de purificación. El quinto día (el decimonoveno del mes Boedromión) llamado *Yacós*, era el día de celebración; tenía lugar una gran procesión desde Atenas hasta Eleusis siguiendo el itinerario sagrado. Se recorrían unos 32 km. Unas sacerdotisas llevaban las *hierá* en *kista* cerradas, cofres o cestas, rodeadas por la multitud que bailaba y gritaba extáticamente el nombre de Yaco, cuya estatua, coronada de mirto y llevando una antorcha, se llevaba de pie en un carruaje.

Yaco era otro nombre de Dioniso, que, según la leyenda órfica, era el hijo de Perséfone y de Zeus, padre de la misma. Fue concebido una noche en que el dios se le acercó en una caverna subterránea transformado en serpiente. No se trataba de Dioniso, dios del vino y del toro (cuyo equivalente es el cretense Zagreo), dios que es desmembrado pero que vive de nuevo. Era Dioniso como niño de pecho místico, imagen de la renovación perpetua y señal de que los misterios de Eleusis y los de Dioniso se habían fundido en uno⁴¹.

En la frontera entre Eleusis y Atenas, una serie de figuras enmascaradas parodiaban la procesión. Escenificaban el mito que relataba cómo Yambe o Baubo animó a Deméter; como en tantas otras fiestas de renovación (como las posteriores Saturnales romanas, por ejemplo), preparaban el nacimiento de lo nuevo mediante la burla de lo viejo. Cuando las estrellas salían, los *mystai* [mistos] (singular: *mystes*) rompían su ayuno, pues el día vigésimo del mes había llegado; según las *Ranas* de Aristófanes, el resto de la noche pasaba entre cantos y bailes. Los templos de Posidón y Ártemis se abrían a todos, pero tras ellos estaba la puerta que daba al santuario, y que nadie, excepto los iniciados, podía traspasar bajo pena de muerte.

El sexto día era un día de descanso, ayuno, purificación y sacrificios, de acuerdo con el mito del ayuno de Deméter; representaba el ritual de la esterilidad del invierno. El ayuno se rompía con la misma bebida que ella pidió: harina mezclada con agua y hierbabuena. Entonces se permitía que los iniciados entrasen en el santuario cerrado. La celebración tenía lugar en el Telesterion, llamado así porque aquí se alcanzaba «el objetivo», *telos* (de donde deriva la palabra *teleo*, «iniciar»). Era un edificio enorme que podía albergar a varios miles de personas, todas mirando al mismo tiempo cómo se exhibían los objetos sagrados. Tenía una claraboya para dejar salir el humo que descendía el enorme fuego bajo el que se hallaba el hierofante. En el centro estaba el Anactoron, una construcción rectangular de piedra con una puerta en un extremo, que sólo el hierofante podía traspasar.

¿Qué ocurría en ese momento, el comienzo de la propia iniciación? Parece que se desarrollaba en tres etapas: *drómēna*, lo hecho; *legómēna*, lo dicho; *deiknýmēna*, lo mo-

trado. Después tenía lugar una ceremonia especial conocida como *epoptía*, el estado de «haber visto»; se celebraba sólo para los iniciados del año anterior.

En los *drómene* los iniciados participaban en un desfile sagrado por el que se representaba el relato de Deméter y Perséfone. Se revivían la pena, la rabia y el regocijo, y se llevaban, probablemente, antorchas en la oscuridad al son de la música y de los cantos. Clemente de Alejandría señala que «Deo [Deméter] y Core [Perséfone] se convirtieron en un drama misterioso y Eleusis, en su honor, celebra con antorchas el viaje errante, el rapto y el duelo»⁴². Foucart creía que los mistos también vivían un viaje al inframundo cuando vagaban en la oscuridad en la parte inferior del Telesterion y que los iniciados sufrían los terrores de la muerte como condición necesaria para la iniciación⁴³.

En el relato de Apuleyo, la iniciación a los misterios de Isis implicaba una muerte voluntaria antes de hacerse posible la otra vida. De manera similar, los Misterios de Cibeles incluían el sacrificio de un carnero y un toro; después del mismo, los candidatos tenían que yacer en una tumba y la sangre de los animales, sacrificados en una plataforma colocada por encima de la tumba, se derramaba sobre ellos. La sangre de los animales que los empapaba simbolizaría su propia muerte. Las objeciones a la interpretación de Foucart parten de que en las excavaciones del santuario no se descubrieron habitaciones subterráneas en las que los mistos pudieran descender ritualmente al inframundo; pero esto parece un matiz innecesario, ya que es muy probable que pudiese alcanzarse el mismo objetivo abriendo los sentidos a un determinado entorno: a la oscuridad, al sonido, a las llamas y al terror de lo desconocido.

Había una cueva —un templo a Hades— que simbolizaba la entrada al inframundo, y probablemente también hubiera un onfalós⁴⁴. Plutarco señala que «morir es ser iniciado»; como demuestra el juego de palabras (*teleután = teleisthai*), esta idea viene apoyada por la fuerza de la tradición. Sólo tras dicha muerte regresaba la luz, y es más que probable que el misto ascendiese hacia una visión de los prados gozosos de los campos Elíseos, iluminados por una brillante luz. Clemente y Foucart realmente están de acuerdo en esto: representar la búsqueda de Deméter e identificarse con Perséfone es precisamente vagar en el inframundo de la muerte, de la misma manera que encontrar a Core es retornar a la vida desde la muerte.

Los *legómene* consistían en invocaciones rituales cortas, más bien como comentarios que acompañaban el desfile y que explicaban el significado del drama. Los *deiknýmena*, la exhibición de los objetos sagrados, culminaba en la revelación proferida por el hierofante, cuya difusión estaba prohibida. Los *epoptía* también incluían la exhibición de *hierá*, aunque no sabemos qué eran esos objetos sagrados.

Imagínese la gran sala de los misterios envuelta en oscuridad, atestada de gente esperando en silencio. Se vislumbran en la oscuridad siluetas de sacerdotes, que se mueven de aquí a allá llevando parpadeantes antorchas. En el centro de la oscuridad se está representando algún drama secreto. Repentinamente un gong suena como un trueno,

el inframundo se abre y desde las profundidades de la tierra aparece Core. Una luz brillante llena la cámara, crecen las llamas de la hoguera, enorme y chisporroteante, y el hierofante canta: «La gran diosa ha dado a luz a un hijo sagrado: Brimo ha parido a Brimós». Entonces, en el silencio profundo, alza en la mano una espiga de trigo.

Ahora es el momento de las celebraciones. Hay cantos y bailes en el patio, se sacrifican un gran toro, y todos rompen su ayuno a la vez. Finalmente, el sacerdote llena copas y, alzando una hacia el oeste y otra hacia el este, derrama al suelo lo que contienen. El pueblo, mirando hacia el cielo, grita «¡lluvia!» y, mirando hacia la tierra, grita «¡concíbel!»: *hýe, kýe*. Así acaban los Misterios de Eleusis.

«Tres veces benditos son aquellos mortales que han visto estos ritos y penetran en el Hades: pues sólo para ellos hay vida, para los otros todo es pesar⁴⁵.» Son palabras de Sófocles, que desarrolla esta idea en el himno. Y también dice Píndaro: «¡Feliz el que, después de haberlos visto, desciende a la tierra; feliz el que conoce el fin de la vida, y conoce el comienzo que otorgan los dioses!»⁴⁶. Es imposible no preguntarse si veían; ¿caso apariciones, *phásmata*? Cuando Heracles dice, «he visto a Core», ¿quiere decir que vio a una diosa alzarse de debajo de la tierra? ¿O se produjo un crecimiento milagroso y repentino del trigo en otoño, fuera de temporada, que se cortó para tener la espiga, revelándose así la trascendencia de la ley natural? O quizá la pregunta no es *qué* vieron, sino *cómo* lo vieron. El ayuno, beber de una poción especial, la comunión en la oscuridad y la revelación final pueden entenderse también como preparación para un cambio de mente en el que, sea lo que fuere lo que vieran los participantes, veían con tal intensidad que se unían con lo que veían, trasladándose a un nivel psíquico totalmente diferente.

Tenemos que preguntarnos, por lo tanto, cómo se hacía posible esta revelación significativa que las dos características principales de la ceremonia religiosa, posiblemente desde el Neolítico, están presentes también en Eleusis; esto es, el matrimonio sagrado y el nacimiento del niño. Harrison escribe que «el rito del matrimonio sagrado y el nacimiento del niño sagrado... eran, creo, *el misterio central*»⁴⁷. Las ceremonias concluían con el matrimonio simbólico de la lluvia celestial con la receptiva tierra, que había de concebir el hijo del grano; pero es posible que se celebrase un matrimonio sagrado, simbólico o literalmente, entre el hierofante y una sacerdotisa antes de que viera lugar el regreso de Core (o más bien para traer de vuelta a Core). Clemente de Alejandría hace referencia a la fórmula mediante la que los *epoptes* se reconocían entre sí, describiéndola como ligeramente distinta de la que se usaba en los Misterios menores. Incluía un *pastós* o cámara nupcial: «Yo comí en el tambor, bebí en el címbal, llevé los vasos sagrados, penetré abajo en la cámara nupcial (*pastós*)»⁴⁸. Asterio, obispo de Amasea, al final del siglo V d. C., hace referencia al matrimonio sagrado, como el acto culminante de los Misterios, con el horror propio de un cristiano:

¿No se ejecuta el descenso a la oscuridad, la venerada unión del hierofante con la sacerdotisa?

tisa, de él solo con ella sola? ¿No se apagan las antorchas y no cree la incontable muchedumbre que su salvación reside en lo que ellos hacen en la oscuridad?⁴⁹

Harrison comenta que el matrimonio y el nacimiento eran, efectivamente,

los actos rituales culminantes, actos por los que la unión con lo divino, la finalidad de todo ceremonial místico, se consideraban en un primer momento ejecutados realmente, más tarde sólo simbólicamente efectuados... El hombre hace los ritos de los dioses a imagen de su propia conducta humana. Los misterios de estos dioses hechos por el hombre no son sino los eternos misterios de la vida del hombre⁵⁰.

¿Cómo se convertía este «matrimonio» en algo «real» para los iniciados? Ésta es una pregunta tan desconcertante en este contexto como lo sería en el de los «misterios» de cualquier otro ritual religioso; sobre todo porque a los que hacen la pregunta dicho matrimonio los deja, por definición, indiferentes. Hacen preguntas desde el intelecto que sólo pueden ser contestadas por la pasión. Sólo un místico comprende los Misterios.

El matrimonio sagrado, la unión de *zoé* y *bíos*, se celebraba en Mesopotamia, Egipto y Creta como un rito nupcial entre la diosa madre y su hijo-amante. En este contexto este mito fundamental experimenta distintas variaciones porque las figuras de la madre y la doncella constituyen su núcleo. Es posible que Zeus fuese el hijo-amante de la diosa en Creta, donde tanto él como Deméter surgieron, pero ahora es consorte y padre por derecho propio. A pesar de todo, Deméter era indudablemente la madre en Eleusis, y no se menciona en el mito a consorte divino alguno; de manera que es posible que el matrimonio entre el hierofante y la sacerdotisa mantuviese todavía su importancia original: la *bíos* masculina —la vida que comienza y termina, ya sea Zeus o el cretense Yasión— se une con la *zoé* femenina, el principio atemporal e inmortal de regeneración, simbolizado aquí en Deméter, la madre.

Sin embargo, el himno homérico contiene elementos tanto prehoméricos como olímpicos, como si todavía se estuviese produciendo la fusión entre dos visiones diferentes del mundo. Por ejemplo, al llamar tanto a Zeus como a Hades «ese hijo de Crono con muchos nombres», se identifica sutilmente a Zeus con Hades, su equivalente en el inframundo; nos es imposible, en un momento determinado, distinguir entre los dos. Zeus llega incluso a planear el matrimonio entre Hades y Core. En la medida en que Hades encarna su aspecto más oscuro, dicho matrimonio es el equivalente de su propia unión con Perséfone bajo la apariencia de una serpiente. En la versión órfica, Eubuleo, el porquero, es un epíteto: «de buen consejo». Y dicho epíteto se aplica, en ocasiones, a Zeus. Por otro lado, Deméter se representa, en su esplendor prehomérico, como un pájaro que vuela alrededor de la tierra; su poder de dar o arrebatar la vida a la humanidad sigue haciendo de ella la gran diosa madre cuya voz tiene que



17. El reencuentro de Deméter y Perséfone (mármol, siglo V a. C. Eleusis, Grecia)

oírse. Así que al final Zeus se ve obligado a ceder ante la ira de Deméter, que agos la tierra e incluso amenaza con privar a los dioses de su propio alimento, proceden de los sacrificios de los hombres. Finalmente se termina por alcanzar un equilibrio entre los dos poderes, el antiguo y el nuevo.

Dado que la separación y la reunión de la madre y la doncella constituyen el núcleo de la historia, el matrimonio entre Deméter y Yasión o Zeus queda desplazado. Encuentran su eco y equivalente en un matrimonio del inframundo: el de Perséfone y Hades, o un Zeus subterráneo. En cierto sentido, hay, por lo tanto, dos matrimonios: unos de luz y otros de oscuridad, que se ponen en relación entre sí mediante la reunión de la madre y la hija. El matrimonio de Perséfone es un matrimonio de muerte en el que ella muere, y no el amante; y así se invierte el anterior esquema de la diosa madre cuyo hijo-amante moría y regresaba. Interpretarlo completamente como una inversión patriarcal tardía no parece ajustarse a la antigüedad del mito dual de la diosa

Incluso es probable que, detrás del mito, se oculte un antiguo ritual en el que la virgen –igual que el lechón, su sustituto– era obligada a bajar al abismo del inframundo para salvar la fertilidad de la superficie de la tierra. Por otro lado, como principio dinámico en un mito de vegetación, su descenso es necesario en la medida en que es la condición previa para que el crecimiento continúe. Quizás esto explique por qué Gea ayuda a Zeus, al hacer que brote el narciso, para tenderle una trampa para la joven muchacha –semejante a una flor, como dice su madre– en lugar de apoyar a Deméter y ponerse contra él, como podría esperarse.

En cualquier caso, llegados los tiempos olímpicos, el núcleo del relato es la búsqueda y el hallazgo de la hija por parte de la madre. Cuando finalmente se reúnen, su encuentro hace posible un nuevo tipo de unión entre vida y muerte, en el que se mantiene abierto el paso entre el mundo superior y el inferior. El mito griego pertenece a la tradición antigua recogida en el «descenso de Inanna», que va y viene entre ambos mundos. Perséfone, la hija, es aquí la faceta de la madre que desciende y regresa de nuevo a la madre, configurando una totalidad nueva. A ambos mitos los separan al menos mil años, y probablemente más; y ambos inauguran un nuevo estado del ser: se siente que la vida no es la misma que antes, pero tampoco lo es la muerte. Se percibe, más bien, una continuidad y una relación: vida en la muerte y muerte en la vida. Se «ve a través» de una la otra, y esto libera a la humanidad de su naturaleza de entidades antagónicas. Cuando madre e hija se perciben como una realidad, nacimiento y renacimiento se convierten en fases que provienen de una fuente común: a través de dicha percepción se trasciende la dualidad.

La secuencia de acontecimientos en las celebraciones de los Misterios sugiere que el matrimonio sagrado representado por el hierofante y la sacerdotisa hace posible, en primer lugar, el «nacimiento» de Core del inframundo; y después el nacimiento del niño, Brimós. El nombre Brimo significa el «poderoso» o «el iracundo», y evoca la ira de Deméter que acabó finalmente por hacer volver a su hija. Brimo era una diosa del inframundo en Tesalia, al norte. Los nombres Brimo y Brimós sugieren que en la introducción de la agricultura y de los Misterios en Grecia hubo influencia tesalia, y más tarde, tracia, pero no nos cuentan mucho más, aparte de que la madre da a luz a una versión masculina de sí misma. ¿Quiénes eran Brimo y Brimós en Eleusis? La respuesta se nos escapa todavía, aunque ha habido distintas sugerencias: o Perséfone dio a luz a Yaco-Dioniso, el dios que eternamente muere y que vive eternamente, o Deméter dio a luz a Pluto. Kerényi considera que Brimo es «fundamentalmente un nombre que designa la reina del reino de los muertos, atribuido a Deméter, Core y Hécate en su calidad de diosas del inframundo»⁵¹. En este caso, el hijo es el espíritu de renovación concebido en el inframundo como testimonio vivo de que en la muerte hay vida, ya sea ésta la «riqueza» de la cosecha, o el «tesoro» del conocimiento intuitivo espiritual. El significado de Pluto y Yaco-Dioniso es aquí el mismo. Sin embargo, es posible que haya un significado adicional implícito en el mismo hecho de suscitar la pregunta. La

«gran diosa» no se nombra quizá porque, en el momento de la epifanía, las dos diosas se han convertido en una y, simbólicamente al menos, es esta unión trascendente que «da a luz» a la nueva visión que es el niño.

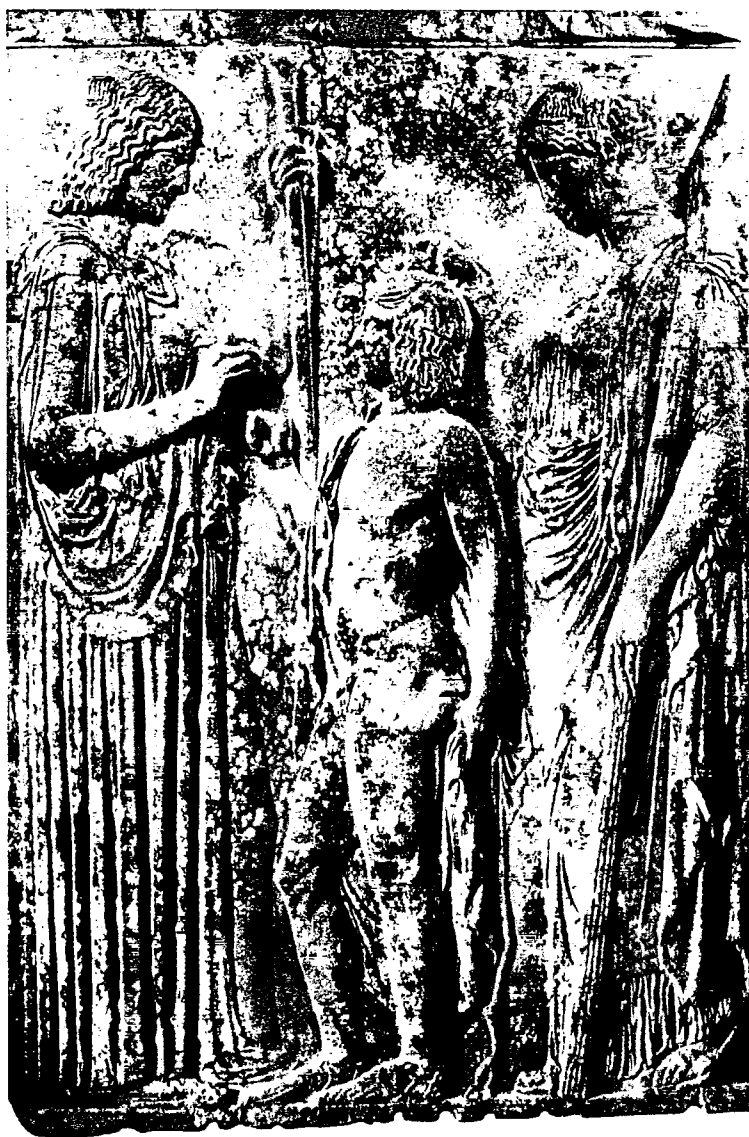
El mito lunar

El mito de la pérdida, la búsqueda y el hallazgo es un mito lunar. La búsqueda de parte de Deméter de la parte de sí misma que se ha perdido sigue la trayectoria de la luna después de su fase llena, cuando vaga a través de los cielos en busca de su decediente luz, hasta que la oscuridad se apodera de ella totalmente y desaparece. La luna creciente que regresa tres días después es la luz que la luna vieja ha hallado: la luna ha sido restituida en su totalidad. De acuerdo con el simbolismo lunar se trata de la reunión de la madre, la luna llena, y la hija, el cuarto creciente, que comienza ahora a incorporarse, de nuevo, a la madre. El simbolismo lunar estructuraba la disposición temporal de las Tesmoforias y del festival eleusino. Los Misterios eleusinos se celebraban en el último tercio del mes, siguiendo el calendario lunar⁵². La celebración de las Tesmoforias duraba tres días y se ajustaba a los tres días de desaparición de la luna, adaptándose de forma exacta a la fase de muerte y resurrección del relato lunar. El número tres está presente en gran parte de la historia de Deméter y Perséfone. En la versión órfica del relato, Perséfone estaba jugando con Atenea y Ártemis (sumando así tres doncellas, como las tres gracias y musas lunares; ver la copa minoica, figura 11) cuando la tierra se abrió. La división del año de Deméter en tres tercios se ajusta también a la triple división lunar –creciente, llena y menguante– antes que a un ritmo agrícola o estacional de medición. Desde la perspectiva de una analogía lunar, tanto la madre como la hija sufren un cambio cuando se vuelven a reunir: la madre recupera la versión más joven de sí misma y puede comenzar la vida de nuevo, y la hija puede crecer para convertirse, a su vez, en madre. En este sentido, el hijo es también hijo de su reunión: el fruto de los poderes regenerativos de la naturaleza, y la consecuencia de la unión del mundo superior y el inferior. En la escultura micénica en marfil del siglo XIII a. C. del capítulo 3 (figura 38) el niño pasa del regazo de una diosa al regazo de otra, como si fuera el hijo de ambas. Ciertamente, sólo una vez hallada Core promueve el hierofante el nacimiento de lo masculino a partir de lo femenino, de la gran obra de los vivos y los muertos.

Triptólemo

A Triptólemo se le suele representar de pie entre las dos diosas, como si fueran el hijo de ambas. En el relieve de la figura 18 le está entregando a Deméter la espiga.

18. Triptólemo de pie
entre Deméter y Perséfone
(bajorrelieve de mármol,
c. 440 a. C.)



trigo (que se ha desprendido); detrás de él, a la misma altura que Deméter, está Perséfone con la mano sobre su cabeza, como en señal de bendición. Es frecuente que Deméter lleve el grano y Perséfone las antorchas como si a través de ellas el ciclo continuo de la vida y la muerte rodease al joven. Pero ¿quién era Triptólemo? ¿Es una versión humana del divino niño Yaco o Pluto? ¿Puede desprenderse de la disposición de las figuras —Perséfone está detrás de él y Deméter delante— que ha vuelto a la vida desde la muerte?



19. Deméter ofreciendo una espiga de trigo a Triptólemo, con Perséfone de pie detrás de él (pintura sobre cerámica de figuras rojas, temprana, siglo V a. C. Beocia, Grecia)

En el himno homérico, Triptólemo se menciona como uno de los cuatro legisladores de Eleusis, e históricamente era un rey local. Harrison añade que «puede que se le representara joven para equipararle con el niño Yaco, una imagen rival y complementaria»⁵³. Normalmente aparece conduciendo un carro tirado por dos grandes serpientes, a veces aladas; también son serpientes las que acompañan a Deméter en otras imágenes. Viajó por toda la tierra sobre este carro, enseñando a las gentes el arte de la agricultura y probablemente también el significado de los Misterios. Algunas veces lo acompaña Hermes, como para indicar que podía ir y venir entre los reinos de la vida y la muerte. En ocasiones se representa a Dioniso en el reverso del vaso, sugiriéndose una relación entre Triptólemo y Yaco. Kerényi señala que «es posible que Triptólemo fuese también un nombre que designara al hombre primordial, ya que hay una genealogía que lo presenta como hijo de Océano y Gea, la tierra»⁵⁴. Esto transformaría la historia en un mito de creación del origen de la humanidad. Su nombre puede significar «triple guerrero»; dicho significado se aproxima al de Demofonte, el bebé de corta edad al que Deméter colocó en el fuego, cuyo nombre significa «el que mata al pueblo»; posiblemente los dos estén intrínsecamente relacionados o quizá llegaron ser identificados con el tiempo. Existe una tradición que afir-

20. Triptólemo en su carro, como maestro de los Misterios (pintura ática de figuras rojas atribuida al pintor Troilo, c. 490-480 a. C.)



ma que la diosa era su niñera; según otra, él era el amante de Deméter bajo el nombre de Yasión, puesto que el significado de su nombre también puede designar un campo tres veces arado.

Nos hallamos, por lo tanto, ante una increíble confusión de papeles y significados; todos vinculan a Triptólemo con la diosa, y lo describen como algo más que un me-ro héroe local que, casualmente, era uno de los cuatro reyes de Eleusis cuando Deméter pasó por ahí. Desde otra perspectiva, Triptólemo se inserta en la tradición de los hijos-amantes de la diosa, como Osiris, que enseñó la agricultura y las artes de la civilización a la humanidad, igual que Dioniso enseñó el arte de transformar la uva en vino. Kerényi concluye que «no hay duda de que el mito de Triptólemo se remonta a una época muy arcaica, precediendo la existencia del himno homérico»⁵⁵. A veces Triptólemo descansa entre sus dos serpientes como un rey, y su figura es similar a la de Dioniso o Yaco. A veces representa el principio generador de vida, igual que el eje del caduceo, como si antaño hubiese sido el hijo de Deméter y Perséfone y ahora fuese el amante, articulando el don del conocimiento de la vida y de la muerte.

La espiga de trigo

Eurípides, en su obra *Hipsípila*, hace que un personaje reaccione ante la muerte de un niño mediante una imagen del grano: «Uno entierra niños, tiene nuevos niños muere uno mismo; esto los hombres lo soportan mal, llevando tierra a la tierra. Pero es necesario recolectar la vida como una espiga de trigo cargada de frutos, y que uno sea y el otro no»⁵⁶.

Aunque se representan necesariamente como sucesos separados, podríamos decir que el nacimiento del niño y la epifanía de la espiga de trigo expresan el mismo significado simbólico. La fuente principal que lo demuestra es el autor anónimo de los *Philosophoúmena*, del siglo III a. C., que habla de los atenienses que iniciaban a las gentes en las Eleusinas y que enseñaban a los iniciados «el más completo, epóptico, poderoso y maravilloso misterio: una espiga de trigo segada en silencio solemne»⁵⁷. De manera significativa, inmediatamente antes, el escritor señala que los frigios creen que dios «es una espiga de trigo fresca recién recogida», añadiendo que los frigios también consideraban el «trigo cortado» como un misterio. Junto con los festivales de muerte y resurrección de Adonis, esto se inserta dentro de una tradición larga y continua del misterio del trigo. Se encuentran espigas de trigo en la arquitectura de Eleusis y en los pequeños propileos; de hecho, la espiga de trigo fue el emblema de Eleusis, como lo fue, en menor grado, el cerdo. Es imposible no pensar en Osiris, de cuyo cuerpo postrado surgieron brotes de trigo, sobre todo si se tiene en cuenta la ceremonia paralela en ambas tradiciones, en la que tanto Osiris como Core son convocados desde el inframundo por el mismo golpe de gong. Osiris era identificado con el trigo, y en el templo en File reposa en un sarcófago del que se alzan espigas de trigo paralelas, regadas por un sacerdote (ver capítulo 6, figura 9), con una inscripción que dice «ésta es la forma del innombrable, secreto Osiris que se apresura hacia arriba»⁵⁸.

El trigo cortado es como el árbol cortado en Creta y Roma, la imagen de lo que muere cada día y, sin embargo, revive. Como Osiris, Atis y Adonis, y como Perséfone la hija, la siega del trigo no significaba la muerte de lo que hacía crecer al trigo; de hecho, la paradoja del trigo cortado es que es su muerte la que trae de vuelta la vida. En el Ática se sembraba maíz sobre las tumbas; Cicerón explica que esto sucedía «para que la tierra, purificada por esta semilla, pudiera ser devuelta a los vivos»⁵⁹.

¿Qué veían, entonces, los iniciados en la espiga de trigo? Cuando el hierofante lo cortaba y la alzaba en silencio, es indudable que lo que estaba exhibiendo era el receptáculo transparente de una verdad esencial de la vida humana. En los términos que hemos intentado establecer hasta ahora, ¿no es posible que los iniciados tuviesen una visión de *bíos* unido con *zoé*, en la que la vida individual y la fuente de toda vida se funden en una sola realidad? Normalmente el trigo cortado se consideraba algo que se ha terminado, que está a punto de morir y de no ser nada, como *bíos* se

parado de *zoé*: se trata de una imagen de muerte, tal y como se la concibe generalmente. Pero quizá los mistos percibían, en su visión, el trigo cortado como imagen de *bíos* y *zoé* juntos, de la muerte y de la vida eterna fundidos en una unidad. De esta manera, una sencilla ceremonia agrícola se convierte en un símbolo del destino humano.

Este simbolismo es muy conocido entre nosotros por la tradición cristiana, cuyos rituales culminan también en la ofrenda de una oblea de trigo. Jesús dijo:

En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él sólo; pero si muere, da mucho fruto.

El que ama su vida, así la pierde; y el que odia su vida en este mundo la guardará para una vida eterna (Jn 12, 24-25).

10

Cibeles: la gran diosa de Anatolia y Roma*

Oh, pues sé que en el polvo, donde hemos enterrado
las razas silenciadas y todas sus abominaciones,
hemos enterrado tanto de la delicada magia de la vida.

D. H. Lawrence

En la Edad del Hierro, que comenzó hacia el 1250 a. C., el mito de la Edad del Bronce de la diosa madre y su hijo-amante no murió a pesar del culto formal al gran dios padre. Persistió bajo diferentes formas en Egipto, Anatolia, Siria, Palestina, Grecia y Roma hasta encontrar una nueva expresión en los cultos místéricos de Egipto, Grecia y Roma y, finalmente, en el cristianismo. El espíritu y la naturaleza se fueron distanciando más y más en las religiones de la Edad del Hierro, pero este mito continuó manteniéndolos juntos en su relación original. No es mera coincidencia que Anatolia y Siria, así como Alejandría y Roma, fueran las áreas más receptivas a las tradiciones gnóstica y ortodoxa del cristianismo. Lo duradero del culto a la gran diosa y a su hijo-amante en estos lugares, junto con los misterios que allí se celebraban, explica en gran medida por qué fue así. En todos los lugares en los que el culto de Cibeles estuvo más arraigado, desde Anatolia y Siria hasta la Europa occidental, floreció también la adoración a María.

Cibeles nos es mucho menos familiar que otras diosas, y las liturgias e himnos que se le dedicaban en la época prerromana son muy escasos en comparación con los numerosos poemas y canciones que surgen del culto a Inanna e Isis. Sin embargo, gracias a Cibeles y a las diosas egipcias y sumerias puede trazarse la trayectoria del mito de la diosa desde el Neolítico, pasando por la Edad del Hierro y hasta muy avanzada la era cristiana; sorprendentemente, apenas cambia a lo largo de este inmenso período de tiempo.

* Traducción de Pablo A. Torijano.

El león es inseparable de la imagen de la diosa. En Anatolia esta relación puede retrotraerse hasta Çatal Hüyük, donde la madre diosa da a luz sentada entre dos felinos. (Ver capítulo 2, figura 45.) Milenios más tarde, unos leones flanquean el pilar central de la diosa sobre la puerta de Micenas (1500 a. C.) y un león en miniatura, o tal vez un leopardo, descansa sobre la cabeza de la diosa minoica (1600 a. C.) (ver capítulo 3, figura 7). Es posible que esta diosa llegase originariamente a Creta desde Anatolia. Leopardos o leonas forman un friso en el templo del siglo VII a. C. a la diosa en Prinias, Creta. En Grecia las estatuas de Cibeles la representan con un león descansando sobre su regazo (figura 1). Tras trasladarse el culto de Cibeles a Roma a principios del siglo III a. C., su carro, uncido a leones, se conducía por las calles durante su procesión anual. Un himno dedicado a ella en el siglo II d. C., procedente de Pérgamo, la describe sentada en su carro, ocupando el trono central en el cosmos y en la tierra, señora de los ríos y de los mares¹. Mil años más tarde, la María cristiana se sienta en un gran trono con brazos de cabeza de león (ver capítulo 14, figura 21) como hicieron Isis y Cibeles antes que ella.

Cibeles era la «señora del Ida», una gran montaña en el oeste de Anatolia, y la «diosa de la montaña», imágenes que posiblemente influyeron en la formación de la diosa cretense. Mucho más tarde, las leyendas del monte Ida en Anatolia todavía constituyen un vínculo entre Anatolia y Creta. En Anatolia se afirma que los dioses contemplaron la guerra de Troya desde el Ida. En Creta dicen las leyendas que Afrodita se paseaba por el Ida y que Zeus jugó allí de niño.

Como todas las grandes diosas, Cibeles era guardiana de los muertos y diosa de la fertilidad y la vida salvaje. Su conexión con las diosas de Grecia es clara, pues Ártemis, la gran diosa de la naturaleza salvaje, era uno de sus nombres, y Afrodita, en el himno homérico, también va al monte Ida de numerosos manantiales, seguida por los animales salvajes. El himno homérico a la innominada madre de los dioses, la canta con estas palabras:

Cántame, Musa de voz clara, hija del gran Zeus, a la Madre de todos los dioses y de todos los hombres, a la que agrada el estruendo de los crótalos y tamboriles, así como el rumor de las flautas, el griterío de los lobos y de los leones de feroz mirada...²

En épocas griega y romana, a Cibeles se la llama «madre de los dioses», y se la coloca al mismo nivel que Deméter y Gea. Sófocles la llama la «que a todos alimentas», «madre del mismo Zeus»³. El entrechocar de los címbalos era parte de los rituales de Cibeles y Deméter, y en ocasiones son esculpidas una al lado de la otra en nichos adyacentes. Pero en una imagen, en Tasos, otras deidades rinden pleitesía a Cibeles, entre ellas Deméter y Perséfone⁴. La figura 2 muestra una escena similar de Cibeles entre dos diosas.

Un himno de alabanza se dirige a ella con estas palabras:

1. Cibeles en su trono, con un león en el regazo (siglo IV a. C. Grecia)



madre de *todo* lo que existe.
Para ti y para Rea, diosa del origen,
para ti, altísimo Atis, que abarcas *toda* la creación,
que en todo momento haces que *todo* prospere...⁵

Otro himno de finales del siglo II o principios del siglo III d. C. se dirige a Cibeles como la fuente de toda vida y madre de los dioses:

El alimento de la vida
tú repartes con eterna lealtad.
Y, cuando la vida nos ha dejado,
nos refugiamos en ti.
Así todo lo que das
regresa a tu vientre.



2. Cibeles, coronada con una luna creciente, de pie delante de su trono de leones con serpientes y con una diosa a cada lado, una de las cuales es Deméter

Justamente eres llamada la madre de los dioses
porque con tu lealtad
has conquistado el poder de los dioses.
Verdaderamente eres también la madre
de los pueblos y de los dioses,
sin ti nada puede prosperar o ser;
eres poderosa, de los dioses eres
la reina y también la diosa⁶.

El culto de Cibeles se extendió desde Anatolia hasta Grecia. En el siglo V a. C., una magnífica estatua sedente de Cibeles, flanqueada por leones y con una pandereta en sus manos, esculpida por Fidias o Agorácrito, estaba colocada en su templo, el Metroon, en Atenas. La diosa aparece en el friso del tesoro, en Delfos (550-525 a. C.), montada en su carro de leones y defendiendo el Olimpo contra los gigantes. El gran friso del templo de Atenea en Pérgamo, hoy en el museo de Pérgamo en Berlín, muestra una escena similar. La justicia es parte de la imagen de Cibeles, como ocurre con Inanna en Sumer y Maat en Egipto; los archivos legales de Atenas se almacenaban en su templo. Como a Inanna, Isis y Deméter, se la consideraba la fundadora de la agricultura y

3. Cabeza de la diosa
Kubaba (relieve en basalto,
c. 1050-850 a. C. Karkemis,
Siria)

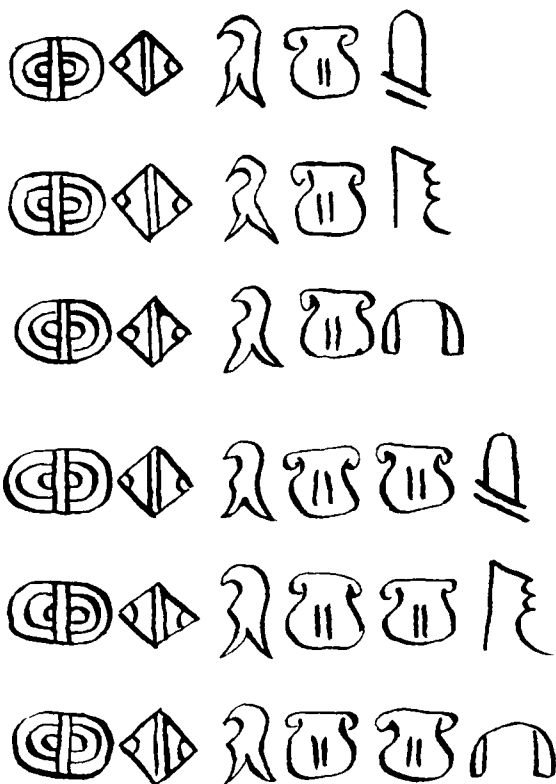


la ley. El emperador Juliano en el siglo IV d. C. narró la historia de cómo el templo de Cibeles se estableció en primer lugar en Atenas:

Se dice que los atenienses trataron groseramente y expulsaron a Galo [sacerdote de Cibeles; *gallus*, gallo, era símbolo de Atis, primer sacerdote de la Madre; a los otros sacerdotes se les llamaba *galli*], por introducir nuevas ideas en religión, sin comprender las cualidades de la diosa y que entre ellos era honrada como Deo, Rea y Deméter. Y de ahí después la cólera de la diosa y su posterior aplacamiento..., la vaticinadora del dios Pítico les ordenó aplacar la cólera de la Madre de los dioses y, según dicen, por ello se construyó el Metroon, en el que los atenienses guardaban todos sus documentos públicos⁷.

Los orígenes del nombre de Cibeles

Es posible que la forma más antigua del nombre de Cibeles fuese Kubaba o Kumbaba (*Kybebe* en griego), que, curiosamente, suena como Humbaba, el guardián del bosque en el *Poema de Gilgamesh*. El culto de Kubaba aparece en Karkemis, en el



4. Ideogramas del nombre Kubaba en el alfabeto hitita

extremo oriental del imperio hitita, cerca del Éufrates. Parece desarrollarse en esta zona para después trasladarse hacia el oeste, hacia la hitita Bogazkoy, y más tarde hacia Pesinunte, Pérgamo y Roma⁸. Sin embargo, si se tienen en cuenta las raíces neolíticas más antiguas de la diosa anatólia, es igual de probable que su culto se extendiera hacia el este en dirección al Éufrates, o que fuera un culto autóctono en toda esta vasta zona. Es posible que la raíz del nombre Kubaba sea *kube* o *kuba*, que significa cubo; esto sugiere una conexión con el meteorito o la piedra cúbica adorada como imagen de la diosa en Anatolia⁹. Esta imagen está también relacionada con la piedra negra y cúbica de Petra, y con el otro meteorito de la Kaaba, en la Meca, que se adoraba como imagen de la diosa hasta la aparición del islam. A los sacerdotes que cuidaban el santuario se les llamaba «los hijos de la anciana» incluso tras el advenimiento del islam. Kubaba puede significar también una cueva o una vasija hueca, que de nuevo evoca la iconografía del neolítico; sus santuarios, como los de Cibeles, se situaban a menudo cerca de una roca o dentro de una cueva. Es posible que Kubaba o Kumbaba sea un nombre hitita de la diosa; una estatua suya en la ciudad de Karkemis la muestra con la frente cubierta por un tocado alto adornado con rosas del que surge lo que parece ser una serpiente. Sostiene una granada en su mano. Rosas y granadas todavía son parte de su

5. Estilización minoica del
hacha doble (1450 a. C.
Palacio de Minos, Cnosos,
Creta)



iconografía en Roma, unos mil años más tarde. Una inscripción acadia hallada en Ugarit, en la costa siria, y datada entre los siglos XIV-XIII a. C., lleva estas palabras: «La señora Kubaba, señora de la tierra de Karkemis»¹⁰. Se ha encontrado en Karkemis el templo de Kubaba y figura en más de cuarenta referencias como «reina de Karkemis»¹¹.

Los cinco ideogramas del nombre de Kubaba eran un cubo o rombo, un hacha de doble filo, una paloma, una vasija y una puerta o portón (figura 4). Se trata en todos los casos de imágenes de la diosa propias de la civilización neolítica de la vieja Europa, aunque en Çatal Hüyük solamente encontremos el rombo. Es posible que el rombo inscrito sobre el cuerpo de las diosas de la vegetación en la vieja Europa tuviese el mismo significado en Anatolia. Podría simbolizar el campo cultivado, pero también podría representar la piedra negra sagrada que se consideraba testimonio de la presencia de la diosa en la tierra. La segunda imagen, que ha sido denominada «decoración en forma de broche», probablemente sea un hacha de doble filo, con hojas redondeadas y un mango central (figura 5). Precisamente el mismo tipo de doble hacha redondeada, realizada en electro, se encontró en una de las tumbas reales más grandes de Ur. Se encuentra también en Creta sobre vasijas, y la obra de Evans, *The Palace of Minos*, contiene ilustraciones de la misma¹². La paloma es el descendiente más conocido de la diosa

pájaro, y la vasija evolucionó a partir de la imagen del útero como recipiente y de la cueva. La última imagen a la derecha sugiere una puerta o un portón; una vez más, nos remite a la iconografía del Neolítico, en que la diosa era la puerta o la entrada a la dimensión oculta que los muertos traspasaban en su camino hacia el renacimiento.

Las invasiones hititas y frigias

Anatolia soportó una serie devastadora de invasiones de tribus indoeuropeas (arias) entre el 2300 y el 1700 a. C. Al menos 300 ciudades y pueblos fueron saqueados y quemados durante este período. La más poderosa de estas tribus fue la de los hititas, que conquistaron Anatolia en torno al 1740 a. C. y, tras derrocar a la dinastía de Hammurabi en Babilonia en el 1600 a. C., establecieron un imperio que duró hasta el 1170 a. C., un poco después de la guerra de Troya. Esta tribu se extendía desde la costa oeste de Anatolia hasta el Éufrates, y en dirección sur hacia lo que es hoy Siria. Su capital noroeste estaba situada en Bogazkoy; la del sur no se ha descubierto todavía. Documentos de Bogazkoy, recientemente descifrados, indican que la corte del rey hitita mantenía una comunicación constante con Egipto, Grecia y Babilonia, y que los escribas que trabajaban para el rey entendían ocho lenguas.

En el gran templo de roca de Yazilikaya, a unos tres kilómetros de Bogazkoy, aparecen esculpidas muchas figuras de diosas y dioses, entre ellas una diosa que está de pie sobre un leopardo o una leona. Sostiene un cayado en una mano y con la otra ofrece regalos en forma de signos jeroglíficos que quizá designen su nombre. Siguiendo la tradición del hijo-amante, junto a ella un joven dios está de pie sobre un leopardo o pantera, con un sombrero puntiagudo sobre su cabeza y un hacha de doble filo en la mano. Se cree que este santuario pudo haber sido el lugar donde el rey y la reina hitita celebraban el matrimonio sagrado al estilo de la ceremonia sumeria¹³. Como en Sumer, la reina madre o la reina consorte era la suma sacerdotisa; el rey era el sumo sacerdote. En una escultura más tardía (figura 6) la diosa sostiene una manzana o una granada en su mano y lleva una corona alta, símbolo quizá de los cielos, y una falda acanalada. A cada uno de sus lados hay dos músicos, uno tocando una flauta doble y el otro, una pandereta; la imagen de Cibele llevaba música y danza allí donde fuese adorada.

El imperio hitita se concentraba al este de Anatolia, pero otro grupo de invasores llegó de Tracia (Bulgaria) en el siglo XII a. C., desde la zona que Gimbutas ha denominado la vieja Europa. El poder del imperio hitita fue quebrantado, y estas gentes se asentaron en una parte de la Anatolia occidental que llegó a ser conocida como Frigia y que se convertiría en uno de los núcleos principales del culto a Cibele y a su hijo-amante, Atis. Sólo el angosto estrecho de Dardanelos separaba a la vieja Europa de Anatolia. Se sabe que hubo comercio entre diferentes zonas del mar Negro en el Neolítico, de forma que la iconografía de la diosa pudo perfectamente extenderse des-

6. Cibeles de pie entre dos músicos (c. 1050-850 a. C. De la ciudadela de Buyuk Kale en Bogazkoy, Anatolia. Período posthitita)



de la vieja Europa hacia Anatolia, o viceversa, durante este período. De hecho, es posible que las dos regiones hayan mantenido una relación constante durante muchos miles de años. Se han hallado estatuas de Cibeles en zonas tan lejanas como Ucrania, Crimea, Rumanía y Bulgaria; es posible que se le rindiese culto en los santuarios de la diosa más antigua, neolítica, como María era adorada en santuarios antaño consagrados a Cibeles e Isis.

Los frigios se establecieron en la parte central y occidental de Anatolia durante el segundo milenio a. C. Uno de sus reyes fue Midas —el de las orejas de asno—, cuya capital estaba en Gordio. Construyó un gran templo a Cibeles en Pesinunte, que hoy es un pueblo pequeño al sudoeste de Ankara. La lengua frigia es extremadamente difícil de descifrar, de manera que, como señala Vermaseren, «mucho de lo que atañe a Cibeles y Atis [su hijo-amante] en su país de origen es todavía un misterio»¹⁴. Resulta



7. Sello minoico de una diosa con un león (c. 1500 a. C. Creta)

interesante hacer un seguimiento de la imagen del «gorro frigio» a través de varias civilizaciones. Se trata de un gorro propio de Atis y de los sacerdotes de Cibeles que aparece por primera vez en Creta como tocado de la diosa minoica, a la que acompaña su león (figura 7). Después lo encontramos en el joven dios hitita esculpido en la roca, cerca de una figura de la diosa, en el santuario de Yazilikaya cerca de Bogazkoy. Más tarde, en Grecia, es el tocado de Hermes, mensajero de los dioses, y por todo el imperio Romano, allá donde se celebrasen los ritos de Cibeles o el ritual mitraico, lo llevaban Atis y Mitra. Hoy en día, los derviches sufíes llevan un gorro similar; su santuario principal en Turquía se encuentra en Konia, que quizá fue antaño una ciudad frigia y que no está lejos de Çatal Hüyük.

Tras conquistar Alejandro el imperio persa en el 336 a. C., Anatolia se convirtió en parte del imperio griego y se construyeron muchas ciudades espléndidas, entre las que destaca claramente Éfeso. En Viena hay una estatua de Cibeles muy semejante a la Ártemis de muchos pechos que antaño se alzaba en su templo de Éfeso, junto con figuras de leones, toros y grifos. La griega Ártemis, como Deméter y Afrodita, está íntimamente relacionada con la Cibeles anatolia. Ártemis, también diosa de los animales salvajes, era otro nombre que se le daba a Cibeles en Anatolia.

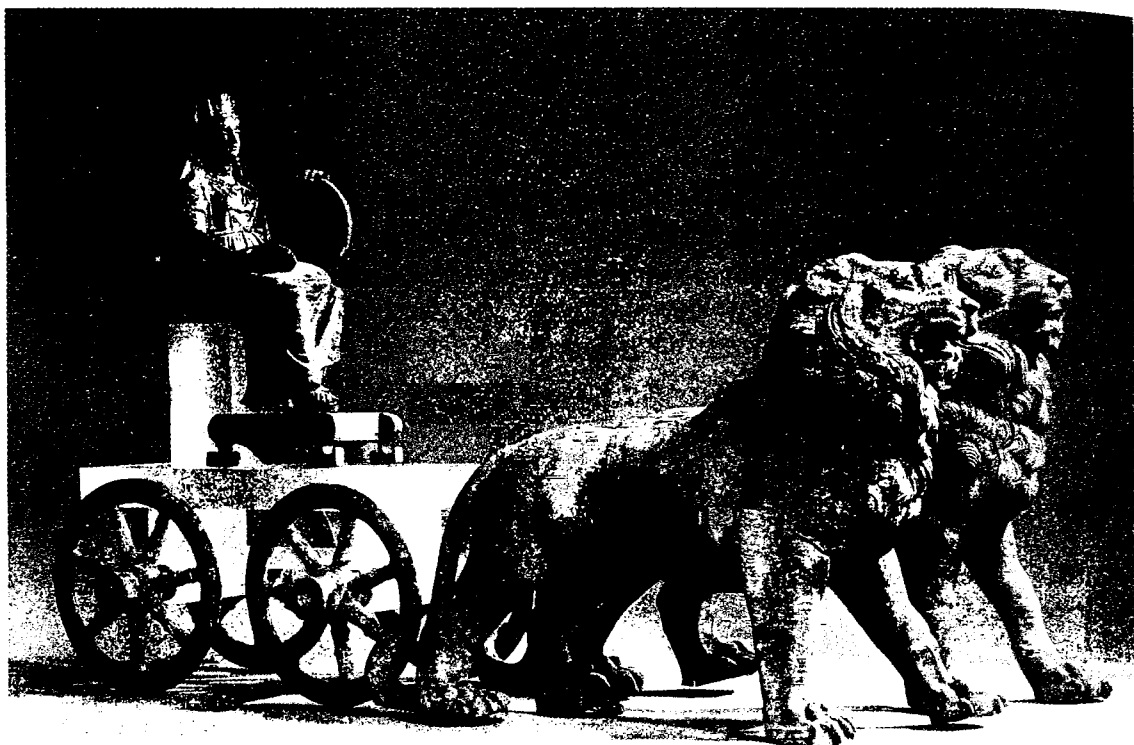
Cibeles y el imperio Romano

Con la expansión del imperio Romano, Anatolia se transformó en la provincia romana de Asia Menor y Cibeles se convirtió en «madre» de los romanos, como antes lo había sido de los griegos. En el año 204 a. C. Roma había llegado a una situación límite en su guerra contra Aníbal. Se envió una delegación a la profetisa de Delfos para que interpretase la profecía de los libros sibilinos que decía que «siempre que un enemigo extranjero invada Italia, sólo se le podrá expulsar y vencer si la madre del monte Ida es trasladada de Pesinunte a Roma»¹⁵. La profetisa confirmó la profecía escrita y fueron enviados mensajeros al rey de Pérgamo en Asia Menor para solicitar que la negra piedra sagrada del meteorito, que encarnaba la presencia de la diosa en su templo, fuera trasladada a Roma. No está claro si esta piedra estaba en su templo en Pesinunte o en Pérgamo o en un santuario sobre el monte Ida, pero Lucrecio y Ovidio recogen este histórico viaje de un santuario al otro en una nave hecha con los pinos de su montaña, el monte Ida. Un año después de la llegada de la diosa a Roma, Aníbal abandonó Italia; desde entonces, el carro tirado por leones y los extraños y extáticos ritos de Cibeles, ajenos, por lo demás, al temperamento romano, animaron las calles de Roma (figuras 8 y 9).

La descripción de Lucrecio (99-55 a. C.) de la procesión de la diosa por las calles de Roma sugiere que era su estatua, antes que la piedra, la que se transportaba en el carro:

Trasportada en alto tiro, al iniciar un largo viaje sobre cuatro ruedas, sentada en principio estrado arrea en su carro una yunta de leones, y enseñan con ello que, enorme, la tierra cuelga en el espacio del aire sin que pueda tierra asentarse sobre tierra; le juntaron las bestias porque, aunque sea raza brava, debe amansarse al ser domeñada por las leyes de los padres; ciñeron la cima de su cabeza con una corona de murallas porque al resguardo de parajes elevados sustenta ciudades; provista de tal distintivo ahora se pasea espantosa por extensas regiones la imagen de la Madre divina. A ella pueblos diversos, según la vieja costumbre del rito, la vienen llamando «Madre del Ida» y le proporcionan comitivas de Frigia, porque desde aquellos confines por primera vez cuentan que arrancó la producción de mieses a través de las regiones de la tierra¹⁶.

A ningún romano le era permitido hacerse sacerdote de Cibeles o tomar parte en sus procesiones hasta que, en época imperial, el culto de Cibeles se convirtió en parte de la religión oficial romana. Coexistía con el culto a Isis, todavía muy popular en Roma, y ambos se extendieron por todo el imperio Romano. La lengua del culto a Cibeles siguió siendo el griego, tanto en Roma como en el resto del imperio. Su templo, construido en Roma en el breve período de trece años para albergar la piedra negra, permanecería allí hasta el siglo V d. C., aunque fue destruido varias veces por el fuego. La piedra nunca se ha encontrado, lo que no es sorprendente.



Las gentes cultivadas siguieron hablando en griego a lo largo y ancho de todo el imperio Romano, igual que la lengua sumeria se mantuvo mucho después de la desaparición de Sumer. Los romanos cambiaron los nombres de las diferentes zonas de Asia Menor, entre ellas Galatea y Colosia, que nos resultan conocidas por las cartas de Pablo en el nuevo Testamento. Durante el período romano tres ciudades veneraron especialmente a Cibeles: Troya, Pérgamo y Pesinunte. Durante toda la época romana, señala Vermaseren, «no hubo ciudadela, pueblo o aldea que no permaneciera fiel al culto a Cibeles»¹⁷. En la *Eneida*, Virgilio muestra cómo la diosa se ha convertido en apoyo del héroe Eneas, hijo de la diosa Venus (el equivalente romano de Afrodita). En el poema épico se siente la presencia familiar del antiguo mito: de nuevo, el héroe semidivino o medio humano es el hijo-amante de la diosa; como Gilgamesh y Ulises, desciende al inframundo para vencer a la muerte y traer de vuelta la «rama dorada» de la inmortalidad. Aquí el troyano Eneas invoca a Cibeles pidiendo ayuda en su lucha por conquistar Italia:

8. (en pág. 456) Cibeles en un trono,
en su carro tirado por leones
(escultura de bronce, pieza romana
del siglo II d. C.)

9. Cibeles entronizada con sus
leones (pieza romana del siglo
II o III d. C.)



¡Alentadora madre del Ida y de los dioses, que pones tus amores en Díndima,
en las ciudades torreadas y en el par de leones uncidos a tu carro,
sé mi guía en la lucha, da presto cumplimiento debido a tu presagio,
asiste, diosa, favorable a los frigios!¹⁸

La continuidad de la iconografía de la diosa madre se desvela en un pasaje escrito por el emperador romano neoplatónico Juliano en el 363 d. C. Al parar en Pesinunte en su camino hacia la campaña persa, e inspirado por la estrellada belleza de la noche, escribió:

¿Quién es entonces la Madre de los dioses? La fuente de los dioses intelectuales y creadores que gobiernan a los dioses visibles, la que engendra y cohabita con el gran Zeus, la gran diosa subsistente después y junto con el gran creador, señora de toda vida y causa de toda generación, la que fácilmente lleva a su fin lo que crea, la que engendra sin sufrimiento y crea los se-

res junto con el padre; ella es, en efecto, la virgen sin madre, la que comparte el trono con Zeus, la que es en esencia madre de todos los dioses. Al haber recibido en sí misma las causas de todos los dioses inteligibles supercósmicos se convirtió en fuente de los dioses intelectuales¹⁹.

Este texto y la siguiente oración a la madre tierra, datada entre los siglos II y III d. C., nos dan una cierta idea del lugar que Cibeles ocupaba en la imaginación romana.

Sagrada diosa tierra, madre de la naturaleza, que haces que todo nazca y reviva día a día. Concedes el alimento de vida en señal de tu eterna fidelidad. Y cuando el alma se ha retirado nos refugiamos en ti. Pues todo cuanto concedes recae de nuevo en algún lugar de tu útero²⁰.

Los romanos asimilaron a su propio panteón las imágenes y las funciones de los dioses y diosas griegos: Hera se convierte en Juno, Atenea en Minerva, Afrodita en Venus, Ártemis en Diana, Deméter en Ceres, Perséfone en Proserpina. De entre los dioses, Zeus se convierte en Júpiter, Hermes en Mercurio, Ares en Marte. Apolo fue adoptado por los romanos y conserva su nombre griego. Tellus Mater (madre tierra) parece compartir algo de la antigua iconografía de Deméter: cuidaba de la semilla en todas sus etapas, desde que se sembraba en la tierra hasta que maduraba. El culto a todas estas diosas y dioses viajó a lo largo y ancho del imperio Romano. En fecha tan tardía como el siglo XII d. C., había castillos en Francia que llevaban el nombre de Minerva, y todavía se honraba a los antiguos ritos por los que Tellus Mater hacía recaer su bendición sobre la tierra y la semilla.

Cibeles pertenece al panteón romano pero parece que está apartada, asumiendo más bien el manto de la madre universal, como Gea en Grecia. Los romanos adornaban las estatuas de Cibeles con rosas, como hacían con las de Venus; es posible que, en la época en que sus misterios se celebraban en Roma, el simbolismo de la rosa comenzara a desarrollarse como imagen de resurrección, y el del jardín de rosas como símbolo del mundo sagrado o de la dimensión oculta de la diosa.

La combinación de rosas y leones puede parecer extraña. Sin embargo, es probable que el carro de Cibeles tirado por leones quedase cubierto de montones de rosas, arrojadas por sus devotos según pasaba por las calles de Roma. Una bandeja de plata procedente de Parabiago, en el norte de Italia, muestra a Cibeles en su carro tirado por cuatro magníficos leones; por encima de ella, los cuatro diminutos caballos del dios sol galopan en el cielo (figura 10). A su lado se sienta Atis, con su cayado de pastor en la mano. Enfrente de la diosa una serpiente se enrosca en torno a un obelisco, símbolo de la regeneración. Cerca hay dos salamandras, que sugieren el mismo simbolismo. Vermaseren observa:

No es sólo la naturaleza lo que la diosa gobierna: su poder llega mucho más lejos. La diosa está en el centro del universo del tiempo, el sol y la luna, la tierra, el agua, el mar y las esta-

10. Bandeja de plata en la que se muestra a Cibele en su carro tirado por leones (pieza romana. Parabiago, Italia)



ciones. Frente a su carro se alza el árbol de la vida, estilizado como un obelisco; en torno a él se enrosca una serpiente. El joven que está de pie al lado del mismo, empuñando en su mano derecha el anillo oval del zodiaco, es el joven dios del tiempo, o Eón. También es símbolo del tiempo el carro del dios sol, que se eleva precedido por Lucifer, el que lleva la antorcha, el que trae la luz, y por la diosa luna, que descende en su carro tirado por bueyes, guiado por la estrella vespertina, Vésper o Hésperos. También las estaciones están representadas como minúsculas figuras debajo del carro: el verano, con una espiga de cereal; la primavera, con un corde-ro sobre los hombros; el otoño, con un racimo de uvas; y, finalmente, el invierno envuelto en un grueso abrigo²¹.

Se trata de imágenes cargadas de reminiscencias de la gran diosa de la Edad del Bronce, cuyo cuerpo era el cielo y la tierra, y cuya epifanía era el árbol de la vida y las estaciones del año.

La imagen de la diosa madre en el imperio Romano parece reunir a Cibele, Ceres y Tellus Mater; las tres cuidan de la vida sobre la tierra y de la vida del cereal. Se han encontrado muchas estatuas que muestran que la diosa madre tuvo su lugar no sólo en los grandes santuarios, sino también en los hogares. Con la llegada del cristianismo, sin em-

bargo, estas figuras se llamaron demonios, y fueron mutiladas y arrojadas a pozos. Uno de los nombres de Cibele en la Galia era Berecintia, y se solía llevar su figura en un carro por los campos, acompañada de hombres y mujeres bailando y cantando hasta que, en el siglo IV d. C., el pueblo se «convirtió» y abandonó la antigua religión por la nueva²².

La historia de la pérdida de una imagen antiquísima de la diosa madre no puede ser desarrollada completamente en este capítulo. Sin embargo, Pamela Berger, en su libro *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, narra cómo la diosa madre, ya fuera Cibele, Ceres o Tellus Mater, que antaño fue la madre de los dioses y la vida de la tierra, encarnada en las plantas, los frutos y el trigo dorado, se convirtió gradualmente en «una mera personificación de la tierra»; y cómo llegó a identificarse con «el principio negativo de la materialidad» (en contraposición a la espiritualidad implícita en la categoría opuesta a la tierra, el aire). Finalmente, en el siglo XII d. C., la diosa, desde un punto de iconográfico, «llegó a representar uno de los peores pecados del cristianismo, la sensualidad femenina»²³.

La imagen de la diosa como vida de la tierra se desvaneció así en la memoria de la gente, que transfirió su esperanza, su confianza y sus antiguos ritos a la virgen María y a las santas cristianas.

Los ritos de Cibele

Pero regresemos a Roma. Los ritos públicos de Cibele en las calles de la ciudad eran orgiásticos y extáticos, e incluían la autoflagelación y la autocastración durante el trance. Se acompañaban del sacrificio de un toro o carnero en un ritual llamado *taurobolium* o *crinobolium*, en el que el iniciado o el sumo sacerdote o sacerdotisa de Cibele, se colocaba debajo de una plataforma y la sangre del animal sacrificado caía sobre él, empapándolo. Los sacerdotes y sacerdotisas de Cibele en Grecia y Roma nunca fueron griegos o romanos, sino que provenían de Asia Menor, el lugar de origen de la diosa. De hecho, a los romanos les estaba prohibido actuar como sacerdotes en el culto de Cibele o castrarse a sí mismos como devotos; y despreciaban la conducta afeminada de los sacerdotes castrados, que llevaban el cabello largo y que, al son de flautas, gaitas y panderetas, iban en procesión por sus calles, vestidos de forma extraña²⁴.

El antiguo Testamento revela que las mismas prácticas se daban en Canaán: Elías se burló de los sacerdotes de Baal, que «gritaron con voz más fuerte, haciéndose incisiones, según su costumbre, con cuchillos y lancetas hasta chorrear la sangre por sus cuerpos» (1 R 18, 28) y que identificaban el fluir de su sangre con la lluvia que haría que las cosechas crecieran. Cierta vestigio de estas ceremonias arcaicas subsiste en las procesiones de semana Santa en Sevilla, donde los flagelantes, que siguen los pasos engalanados con flores donde se llevan las efigies de la virgen María y Jesús, se hacen eco de los rituales celebrados en honor de Cibele y Atis. La «semana Santa» cristiana coin-



11. Cibele, sosteniendo su pandereta y acompañada por un león, aparece con Atis. A la derecha, una madre y una hija se aproximan (siglo II o III a. C.)

cide con la semana que antaño se dedicaba a los ritos de Cibele y Atis. A las sacerdotisas de Cibele se les daba el nombre de *melissae*, abejas, la misma palabra que designaba a las sacerdotisas de Ártemis y Perséfone. Llevaban las vasijas utilizadas en los banquetes rituales y, como las sacerdotisas de tantos otros templos, celebraban los ritos de duelo por Atis en marzo²⁵. Tanto hombres como mujeres ocupaban el puesto de sumo sacerdote o sacerdotisa.

Un epitafio de finales del siglo IV d. C., inscrito en un monumento sepulcral, fue escrito por una sacerdotisa de Cibele. Agradece a su marido su iniciación en los ritos de la diosa diciendo:

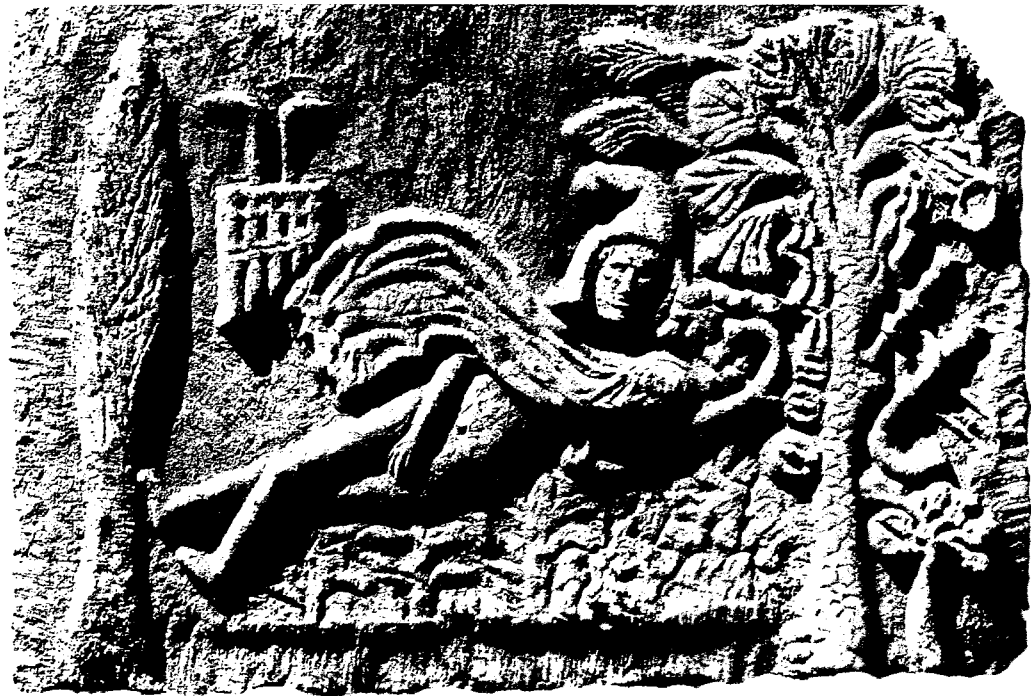
Bajo tus ojos he sido iniciada en todos los misterios; tú, mi piadoso compañero en la vida, honras en mí a la sacerdotisa de la diosa del monte Dándimo y de Atis, cuando me ordenaste con la sangre del toro; a mí, sacerdotisa de Hécate, me enseñas el triple misterio; me preparas para ser merecedora de los misterios de Ceres, la diosa griega²⁶.

Atis

En la figura 12 Atis yace, agonizante, bajo el pino y el ciprés, sus árboles sagrados. Su mano derecha cubre su herida y su cayado de pastor descansa a su lado. El hijo-amante de Cibele es una figura perfilada de forma menos clara que Dumuzi y Tamuz, aunque esto puede deberse a que Anatolia apenas ha comenzado a desvelar los secretos de su pasado, y la lengua frigia no se ha descifrado todavía. Atis tiene gran afinidad con Dioniso y Orfeo, así como con Adonis y los más antiguos Dumuzi y Tamuz. La pasión extática de la fiesta de la primavera se extendió por toda Anatolia durante las épocas griega y romana. Es posible que el mito y sus rituales se originasen en Anatolia durante el Neolítico, o que se trajesen de las tierras de la vieja Europa cuando los frigios invadieron Anatolia y derrocaron el imperio hitita. De igual manera, es posible que se trasladasen hacia el oeste desde Mesopotamia, donde el mito de la diosa y su hijo-amante estaba establecido desde antiguo. Así, puede que Frigia no fuese el lugar de origen de Atis, aunque fuera allí donde su culto estaba más concentrado.

La relación entre Cibele y Atis, independientemente del origen de éstos, confirma una vez más la imagen del matrimonio sagrado entre la diosa y el dios, o entre la diosa y el rey, que antiguamente personificaba al dios del año, y que era sacrificado y desmembrado, real o simuladamente, durante el ritual primaveral de fertilidad. Ya sea Atis, Dioniso o Zagreo el hijo-amante, las imágenes de desmembramiento y muerte, seguidas de la resurrección, son las mismas. La hoz que se utilizaba para castrar a Atis y el cuchillo de sílex usado por los sacerdotes de Cibele nos remiten a la hoz del compañero masculino de la diosa madre de la vieja Europa neolítica (ver capítulo 2, figura 39 b). El sumo sacerdote castrado de Cibele se consideraba el propio Atis, y en Roma se le llamaba *Archigallus*. Los rasgos, hasta ahora vagos, de los antiguos ritos de iniciación y de la vegetación se van aclarando: es más que probable que la castración, como la circuncisión, fuera un sustituto de la muerte ritual del rey o del sumo sacerdote. Originariamente, es posible que Cibele tuviese un único sumo sacerdote y rey, su «hijo-amante», a quien en un primer momento se daba muerte, pero cuyos genitales, en un período más tardío, se ofrecían en sacrificio en lugar de su vida, porque se creía que su potencia fertilizaba la tierra sobre la que caían²⁷.

Los sacerdotes de Cibele no eran sus únicos servidores. En Frigia los *korybantes* eran el equivalente de los *kouretes* cretenses, que bailaban y armaban un gran estruendo con sus voces e instrumentos de música. Se creía que podían hechizar a los hombres o liberarlos de encantamientos, y curar la locura o provocarla²⁸. En Grecia a estos sacerdotes se les llamaba *metragyrtai*²⁹. No se establecían en un lugar concreto, sino que vagaban por el campo, como los chamanes. Puede ser que esta tradición de los *galli* errantes de Cibele se transmitiese a los derviches sufíes de Asia Menor, pues la danza extática, el trance, y el tocar la flauta y el caramillo son elementos comunes a ambos.



12. Atis muriendo (relieve de mármol, pieza helenística del siglo II o I a. C.)

La flauta doble era un instrumento musical que se usaba en los rituales de Cibele. Durante toda su historia la imagen de Cibele es inseparable de la música.

Abundan las leyendas sobre el origen del propio Atis. La historia más antigua relata que Cibele era andrógina, y donde sus genitales masculinos amputados tocaron el suelo creció un almendro: sus frutos engendraron a Atis en la hija del río Sangario³⁰. Algunas leyendas contaban que era el hijo de un rey, o un niño abandonado, como Moisés o Sargón de Acad. Pero también se decía que a Atis se le dio muerte por error en el transcurso de una cacería, como a Adonis, y que el hombre responsable de su muerte, atenazado por el remordimiento, se suicidó, como Judas. En ocasiones los relatos narran el dolor de la diosa cuando la muerte de Atis llega a sus oídos; otras veces describen su ira vengativa al enamorarse él de una mujer mortal. Otras leyendas resaltan la figura del pino, bajo el que yacía cuando se castró a sí mismo o cuando fue castrado con una hoz. Está claro que todas estas leyendas e imágenes diferentes apuntan a un culto muy extendido, en el que cada zona tenía su propia versión del mito. La referencia escrita a Atis más antigua aparece en una comedia griega del siglo IV a. C., en la que un jabalí mata a un joven llamado Atys³¹.

La mayor parte de las imágenes de Atis son de época romana. En ellas lleva una indumentaria característica: un gorro frigio puntiagudo, una camisa larga, a veces abierta, de forma que deja el estómago al descubierto, un manto y pantalones holgados. También se le representa como un pastor, igual que a Dumuzi; normalmente lleva en la mano un cayado de pastor y, a veces, un cordero sobre sus hombros, como la imagen del «buen pastor». A veces se le representa tumbado bajo un pino o apoyado en él. Puede cabalgar sobre un carnero o conducir un carro tirado por carneros. Toca la siringa, un caramillo de siete tubos. Rayos de sol, espigas de trigo o fruta surgen de su gorro, proclamándolo dios solar y dios de la generación; esta iconografía es compartida con los ritos de Eleusis. En sus rituales se le llamaba «el tallo de cereal» o «la espiga de trigo», y sus símbolos eran la piña del pino y la granada. Como Dumuzi y Tamuz, era señor del ganado vacuno, de las ovejas y de las plantas. En ocasiones aparece a un lado de Cibele, con Mercurio (llevando un gorro similar) al otro lado; está relacionado también con Eón, el dios del tiempo, y con los dioses de ritos extáticos, Dioniso y Orfeo. Mitra, dios originariamente indoeuropeo y después persa, hijo-amante de la diosa persa Atargatis, se convirtió en la principal deidad de los soldados romanos de todo el imperio, y también estaba relacionado con los ritos de Atis.

En la figura 13 Mitra da muerte a un toro, la fuerza vital de la tierra que él mismo encarnaba. Un escorpión agarra los genitales del toro, y una serpiente se desliza por el suelo desde el escorpión hacia las plantas que brotan de la sangre que mana de las heridas del toro. La imagen en conjunto sugiere la regeneración por medio del sacrificio. Mitra lleva el mismo gorro frigio puntiagudo de los iniciados en los Misterios de Cibele; en ocasiones resulta difícil distinguir entre Mitra y Atis y sus ritos, pues en ambos se celebraban Misterios y el sacrificio de un toro. Se piensa que los ritos mitraicos estaban reservados a los hombres, y es posible que los de Cibele se dirigiesen fundamentalmente a mujeres. Cumont escribe que:

Tenemos todas las razones para creer que el culto al dios iranio y el de la diosa frigia se realizaban en íntima comunión a lo largo de todo el imperio... La gran madre... tenía sus *matres* o «madres», como Mitra tenía sus «padres»; y sus iniciadas se llamaban entre sí «hermanas», de la misma manera que los devotos de su compañero se llamaban entre sí «hermanos»³².

En Roma los Misterios de Atis se celebraban del 15 al 29 de marzo, mientras que los de Cibele tenían lugar en abril. El 15 de marzo se llevaban juncos cortados en procesión por la ciudad, quizás en recuerdo de los juncos del río Gallus en Frigia, donde, según decía la leyenda, Atis fue encontrado de niño y criado por pastores. Originariamente, el propio Atis se habría encarnado en los juncos, y su siega habría simbolizado su muerte. El 22 de marzo se talaba un pino de los que crecían en la arboleda sagrada cerca del templo de Cibele. Era vendado como una momia y decorado con cintas y violetas porque se decía que las violetas habían brotado de la sangre del

13. Mitra dando muerte al toro
(pieza romana del siglo II d. C.)



dios, igual que de la sangre de Adonis florecieron las anémonas³³. El pino, de hoja perenne como la hiedra de Dioniso, simbolizaba la vida eterna. De esta forma se lloraba a Atis, dios de la vegetación muerto y resucitado, como se lloró a Tamuz y Dumuzi en una época más antigua. Ese día, como antaño los *kouretes* o *korybantes*, los asistentes del dios golpeaban sus escudos y bailaban.

El 24 de marzo —el día de la sangre, el día de la lamentación por la muerte de Atis— se celebraba el *taurobolium* o sacrificio del toro, y sus genitales se ofrecían a la diosa. Ese día los sacerdotes se laceraban y flagelaban, rociando el altar y la efigie de Atis con su sangre, y los devotos se castraban. Estos ritos representaban el desmembramiento del dios, fuerza vital de la tierra; dicho desmembramiento se escenificaba de manera parecida en los rituales dionisiacos y órficos, y muy probablemente también en los rituales cananeos detestados por los profetas. Se colocaba a Atis en su tumba la víspera del 25 de marzo, cuatro días después del equinoccio primaveral, al acabar un período de ayuno y abstinencia de nueve días. Se celebraba una vigilia que duraba toda la noche «sa-

grada», hasta la mañana, que el sumo sacerdote saludaba con estas palabras: «Tened buen ánimo, novicios, porque el dios se ha salvado. La liberación de la aflicción también nos llegará a nosotros»³⁴. Ese día tenía lugar la fiesta de Hilaria, la fiesta de la alegría, que celebraba el retorno de Atis de entre los muertos. Para el pueblo, Hilaria era un día de carnaval, festejo, bebida y libertinaje generalizados. El último día de la fiesta era de descanso, y la efigie de la diosa, las vasijas sagradas y los instrumentos rituales se llevaban al río para lavarlos en una ceremonia llamada *Lavatio*.

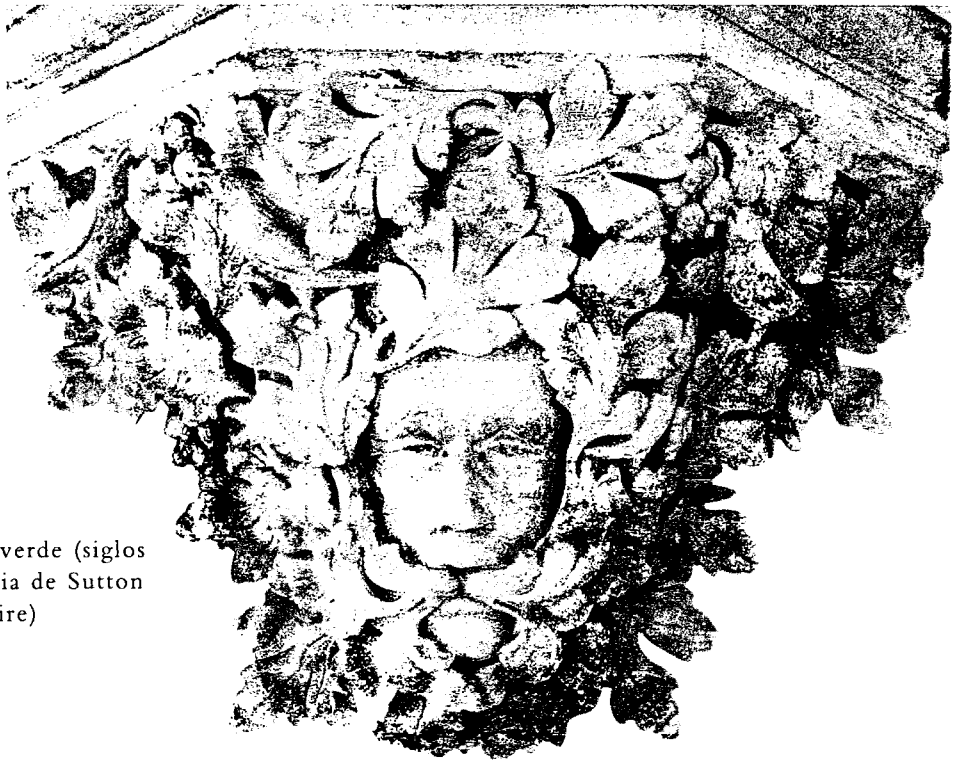
Atis y el hombre verde

Estos rituales y los de Mitra se extendieron desde Roma por todo el imperio, propagados hasta su último confín por el ejército romano. En el 46 a. C. el calendario juliano, establecido por Julio César, cambió la fecha de la fiesta de la Hilaria del 25 de marzo al 1 de mayo: por toda Europa, y hasta el día de hoy, los ritos que antaño coincidían con el equinoccio de primavera en marzo fueron atrasados a mayo. Mayo se convirtió en el mes sagrado de la diosa en lugar de marzo, y mayo sería más tarde el mes consagrado a María. El primer día de mayo, en época cristiana, la imagen de María se coronaba y engalanaba con guirnaldas de flores, y se llevaba por las calles, como ocurre todavía. Los magníficos pasos de la Virgen madre y su hijo, cargados del perfume de miles de flores, se llevan en la Pascua por las calles de Sevilla y de otras ciudades mediterráneas, y quizá constituyan los últimos vestigios de aquellas efigies que antaño se llevaban por las calles de Roma, Alejandría y Babilonia. El «Magnificat de mayo» de Gerard Manley Hopkins conserva recuerdos antiguos en sus palabras de homenaje a María [tr. cast., estrofas 1 y 4]:

Mayo es mes de María,
y musito y me admiro por qué;
si cada fiesta suya
es fechada conforme a la estación.

Que nos lo diga Ella, la poderosa madre;
y su respuesta aporta otra interrogación:
¿Qué es primavera?
Todo es en ella vida y pálpito de amor.

También hallamos un eco de los ritos arcaicos de fertilidad en la fiesta europea de primavera del primer día de mayo. En él se solía elegir a la reina de mayo y al hombre verde; también se erigía la cucaña de mayo, que se decoraba con cintas y flores, como antaño se adornaba el pino de Atis con guirnaldas y violetas. La cucaña de mayo, un



14. El hombre verde (siglos XIII o XIV. Iglesia de Sutton Benger, Wiltshire)

árbol de hasta 18 m de altura, se transportaba en un carro tirado por bueyes. La reina de mayo lo seguía en un carro o carroza tirado por jóvenes hombres y mujeres. Su compañero o «consorte», el hombre verde, descendiente de Dumuzi, Tamuz y Atis, también llamado «el verde», estaba vestido con hojas. En algunas partes de Europa, la pareja «se casaba». Por lo tanto, el primero de mayo celebraba el matrimonio sagrado y el ritual de la regeneración de la vida; es posible que los bailarines de *morris* [danza tradicional inglesa cuyos bailarines llevan trajes adornados de lazos y cascabeles] sean los descendientes de los *korybantes* anatolios. Por toda Europa todavía pueden hallarse rastros del hombre verde, e incluso lo encontramos en el nombre de muchos *pubs* ingleses. En las leyendas artúricas, el caballero verde entra en la corte del rey Arturo pidiendo que uno de los caballeros del rey lo decapite. Dicha figura personifica al antiguo dios sacrificado del año cuyos ritos permiten que se penetren los misterios más profundos de la vida y la muerte. Aunque perdiese innumerables veces su cabeza o su vida, el caballero verde no podía morir nunca. Los maravillados caballeros de la corte del rey Arturo contemplaban cómo el caballero, decapitado por Gawain, recogía su cabeza y, colocándola bajo su brazo, se iba cabalgando de la sala. Y Gawain, en respuesta a su desafío, tuvo que sufrir una iniciación: la superación de su miedo a la muerte a manos del hombre que era a la vez su anfitrión y su verdugo.

El rostro del hombre verde nos mira entre las hojas talladas en los retablos, púlpitos, coros y bóvedas de las catedrales góticas, redimiendo a la naturaleza del velo de pecado que la idea de la caída hizo descender sobre ella, e invocando ese conocimiento, más antiguo, de la relación entre la diosa y su hijo, encarnado en su figura como la vida de la tierra. William Anderson, en su libro *The Rise of the Gothic*, señala, acerca del hombre verde, que «parece declararnos que el amor que sentimos por la naturaleza se nos devuelve en proporción al afecto que sintamos, y que la fuente de ese amor es la misma en todos nosotros, y es la fuerza que impulsa la savia por hojas y ramas»³⁵. Concluye:

Incluso si uno considerara, a un nivel ínfimo, al hombre verde como talismán de los constructores de las iglesias, su presencia en tantas regiones y durante un período tan largo indica que poseía un significado especial para ellos. ¿Sintetizaba la energía que tenían que transformar, la energía de la naturaleza viva y la del pasado, almacenado en el inconsciente colectivo? ¿Expresaba al mismo tiempo el espíritu de la inspiración, el *genius* oculto en las cosas creadas?»³⁶

El hombre verde aparece en la tradición islámica sufí como *Khidr* o *Khadir*, «el verde», que se le apareció una visión a Ibn Arabi (1165-1240), uno de los maestros sufíes más importantes³⁷. Pero la imagen del hombre verde también perdura en la tradición alquímica occidental en la figura de Mercurio, el *Lumen Naturae*, cuyo poder de autorregeneración, autotransformación y autodestrucción fue descrito por los alquimistas quienes interpretaban esta energía como la vida divina de toda la naturaleza, siempre cambiante, pero siempre la misma³⁸. La antigua imagen sumeria y egipcia del hijo-amante ha experimentado una profunda transformación, pero la iconografía subyacente es la misma. En el siglo XX, Jung describe cómo la visión del hombre verde se le apareció en 1939, cuando estaba sumido en el estudio de la alquimia, consciente de que toda su obra se encaminaba hacia una reinterpretación del significado de los símbolos cristianos:

Una noche me desperté y vi, bañada en brillante luz a los pies de mi cama, la figura de Cristo en la cruz. No era de tamaño real, pero sí extremadamente clara; y vi que su cuerpo estaba hecho de oro verdoso. La visión era tremendamente hermosa, y sin embargo me perturbó profundamente³⁹.

La figura verde que va cambiando a oro refleja la «maduración» del alma de la misma manera que la imagen del trigo, que cambia del verde de los brotes primaverales al oro bruñido de la cosecha.

El ritual de sacrificio y los misterios

Los rituales de sacrificio en la Edad del Hierro son uno de sus rasgos religiosos más sorprendentes. El sacrificio del toro es común a todas las culturas estudiadas en este libro, y se ofrecía para la regeneración de la vida. Harrison ha mostrado lo profundamente establecido que estaba este ritual en Grecia⁴⁰. Más tarde se convierte en una acción propiciatoria o de acción de gracias; bajo esta forma se menciona una y otra vez en la *Iliada*. Sus últimos vestigios desacralizados —quizás en algún momento parte de los ritos de Cibele y Mitra— se encuentran en las corridas de toros de España y el sudeste de Francia. El sacrificio del toro o el macho cabrío sustituyó al sacrificio humano, pero éste todavía se realizaba cuando la comunidad se sentía especialmente amenazada, como se deduce claramente de los escritores griegos (en la *Iliada*, por ejemplo). Incluso en la corrida de toros moderna el sacrificio ocasional del matador, corneado por el toro, se acepta como parte del ritual, como debía de ocurrir en la Creta minoica. De manera similar, los pueblos semíticos sacrificaban antaño el niño primogénito o la primera cría de los animales como parte de sus deberes religiosos.

En los Misterios encontramos un concepto de sacrificio totalmente nuevo. En el imperio Romano, al igual que en Grecia, los Misterios o ritos secretos, junto con la doctrina filosófica que los impregnaba, atraían a muchos hombres y mujeres, cuya búsqueda de un significado más profundo de la existencia que el proporcionado por la religión oficial del estado los hacía acercarse a ellos. Los terribles rituales de sacrificio de la arena romana llevaban a las masas a participar en una orgía de sed de sangre, y los rituales de flagelación y castración en la histeria de las procesiones anuales de Cibele atraían a muchos; sin embargo, otros consiguieron encontrar una forma diferente de vivir el sacrificio. El antiguo sacramento del banquete ritual descrito por Harrison, relacionado con los ritos órficos y dionisiacos —cuando los participantes comían la carne cruda del dios en forma de un toro sacrificado, creyendo que ingerían el maná del dios— fue sustituido por otro, ya no «rojo y sangrante»⁴¹.

Las ceremonias públicas de Cibele y Atis eran muy diferentes de estos otros rituales, que compartían relativamente pocas personas que nunca divulgaban su secreto, como en los Misterios eleusinos de Grecia. Aunque conocemos poco acerca de los Misterios de la gran madre y su hijo-amante, puede seguirse el ritual del sacrificio muy de cerca. Los Misterios constituyeron la raíz de las sectas gnósticas que alcanzaron una posición de poder antes y después del comienzo de la era cristiana (y cuyas ideas serán estudiadas en el capítulo 15). Parece como si la antigua visión neolítica de la vida sobreviviera, de alguna manera, a las Edades del Bronce y del Hierro para volver a aparecer en estos Misterios; conservada una nueva fase de la evolución de la consciencia en este nuevo nivel de comprensión, puede celebrarse un sacramento de comunión con la vida divina, cuya imagen en aquel momento era la de la diosa. El propio iniciado se convierte en el hijo-amante: sus antiguas creencias y estilo de vida se sacrifi-

can a su nueva comprensión de los Misterios, y «renace» del estado, parecido a la muerte, en el que su anterior nivel de comprensión lo situaba.

El «día de la sangre» (*dies sanguinis*) simbolizaba la muerte o sacrificio del estado anterior. La Hilaria, o día de la alegría, celebraba el regreso o ascenso del alma a su fuente⁴². El hijo «nacido» del matrimonio sagrado entre el iniciado y la diosa era a la vez la imagen de la vida regenerada en la tierra y la propia regeneración espiritual del iniciado. En el siglo IV d. C. el emperador neoplatónico Juliano expresaba esta comprensión con las siguientes palabras:

Yo, por mi parte, estoy completamente convencido de que el mencionado Galo y Atis son la sustancia de la inteligencia fecunda y creadora que engendra todo, hasta el último grado de materia, y que contiene en sí misma todas las razones y las causas de las formas materiales⁴³.

Es posible que la experiencia fundamental de estos Misterios, representada ritualmente en una ceremonia de iniciación que implicaba la «muerte» del iniciado, consistiese en percibir que la muerte era un espejismo y que el alma era inmortal. El «sacrificio» interno y simbólico del miedo a la muerte liberaba al iniciado de la concepción de la vida y la muerte como opuestos irreconciliables, y abría su consciencia a la maravilla del ser. Aquí *bíos*, la vida individual en el tiempo, se reunía con *zoé*, la base de toda vida, y la perspectiva finita se trascendía a través de una experiencia viva. Tal era el verdadero significado de *sacer facere*, «hacer entero». «De Tierra soy hijo y de Cielo estrellado, mas mi estirpe es celeste»⁴⁴ proclamaba el iniciado órfico; y por ello entendía que puede que el cuerpo retornase a la tierra, pero el alma pertenecía a una vida que paradójicamente estaba más allá vida natural, pero que se manifestaba como la misma. Sin duda, los iniciados en los Misterios de Cibeles y Atis se sabían humanos y divinos a la vez, pero no percibían una separación esencial en esa dualidad. No podía haber duda alguna acerca de la inmortalidad, porque la humanidad, como toda la creación, era divina. Habían «caído», es decir, habían olvidado este conocimiento, pero a través de los rituales de los Misterios podían recordarlo.

Los Misterios que tenían lugar durante la noche «sagrada» en vísperas del regreso o resurrección de Atis nos son todavía extremadamente desconocidos; como los Misterios de Eleusis, sólo se han conservado, desgraciadamente, en fuentes cristianas de perspectiva sesgada⁴⁵. Se sabe que formaban parte de ellos un banquete ritual y un matrimonio sagrado, que también formaba parte de los misterios órficos y dionisíacos en Grecia. Una tablilla dedicada a Cibeles tiene grabados un pez y una copa, y es posible que el alimento compartido por los iniciados fuera pescado, así como vino y pan; y que se colocasen en la copa sagrada o en las vasijas que simbolizaban a la propia diosa. El pez, como espíritu de las aguas, es una de las imágenes más antiguas de vida regenerada, y los devotos ofrecían pescado y pasteles a la diosa, ingiriéndolos como su «cuerpo» sagrado en Mesopotamia y Siria. El pescado es todavía la comida ritual del

viernes, el día antaño consagrado a la diosa. (La palabra inglesa *friday* proviene del nombre de la diosa noruega Freia, y en Italia o España se come pescado en el día llamado *venerdì-viernes*, nombre que deriva del de la diosa Venus.)

El carácter sagrado del pescado y del pan, y la imagen de fecundidad asociada con ellos a causa de su conexión originaria con la diosa se reflejan de una manera extraña en el milagro de los panes y los peces del nuevo Testamento. Clemente de Alejandría escribe con desprecio acerca del ritual de Atis, en el que el iniciado dice: «Yo comí en el tambor, bebí en el címbalo, llevé los vasos sagrados, penetré abajo en la cámara nupcial»⁴⁶. Los tres primeros gestos simbólicos, como Harrison observa, «son prácticamente idénticos a los gestos simbólicos de Eleusis, y se relacionan con el acto de comer y beber solemnemente de las primicias de los frutos; mediante lo último se revela claramente la celebración de un matrimonio sagrado. La palabra *pastós* usada aquí por Clemente significa «cámara nupcial o lecho nupcial»⁴⁷. Comer estos alimentos habría significado comer de la *zoé*, la vida divina, y comprender que toda vida era esa vida divina. Parece que la iniciación implicaba una bajada simbólica al inframundo, al interior de la cueva o cripta sagrada situada debajo o cerca del templo de Cibeles, y allí se celebraba la ceremonia del matrimonio sagrado, a partir de la cual el iniciado «renacía» como «hijo» o «hija» de la diosa.

Respecto del origen de estos Misterios, de acuerdo con el escritor griego Diodoro, provenían originariamente de Creta, donde habían constituido unas fiestas abiertas a todo el mundo:

Los cretenses, cuando alegan que transmitieron desde Creta a otros pueblos los deberes hacia los dioses, sus sacrificios, y los ritos correspondientes a los misterios, presentan esta afirmación como si la considerasen una prueba fundamental. Tanto el rito de iniciación de Eleusis, quizás el más célebre de todos, como el rito de Samotracia entre los cicones, de donde vino Orfeo, su inventor, se imparten como misterios; mientras que en Creta, en Cnosos, desde la antigüedad era costumbre que estos ritos se impartiesen abiertamente, a la vista de todos, y cosas que entre otros pueblos se comunican en total secreto, entre los cretenses, decían, nadie lo ocultaba quien quisiera conocer tales asuntos⁴⁸.

Los misterios tomaron las imágenes de fertilidad y las trasladaron del nivel literal al simbólico, una alquimia que provocó una transformación profunda de la consciencia. Al relacionarse las imágenes naturales de la vida con la propia vida del espíritu, el carácter sagrado de la naturaleza no se dejaba de lado, sino que se honraba. La analogía se experimentó como una revelación. Una inscripción en Delfos declara que Atenas, al establecer los Misterios, hizo a la humanidad trasladarse de la barbarie a la civilización⁴⁹. Quizás hicieron lo mismo los Misterios de Atis y de Cibeles.

11

La Edad del Hierro: Yahvé-Elohim, el gran dios padre*

El hombre no vive directamente en la naturaleza o en contacto desnudo con ella, como los animales, sino dentro de un universo mitológico, un corpus de suposiciones y creencias desarrolladas a partir de sus intereses existenciales. La mayor parte de ellas se tienen de forma inconsciente; esto significa que nuestras imaginaciones pueden reconocer elementos de ellas cuando se presentan en el arte o en la literatura, sin entender conscientemente qué es lo que se reconoce. Prácticamente todo lo que podemos percibir de este conjunto de intereses y preocupaciones está socialmente condicionado y es parte de nuestra herencia cultural. Subyacente a la herencia cultural debe existir una herencia psicológica común, de otra manera las formas de cultura no nos resultarían inteligibles. Pero dudo que podamos alcanzar esta herencia común de forma directa, evitando las cualidades distintivas de nuestra cultura específica. Una de las funciones prácticas de la crítica, que entiendo como la organización consciente una tradición cultural, es, creo, hacernos más conscientes de nuestros condicionamientos mitológicos.

Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*

Ruego a Dios que me guarde de «Dios».

Meister Eckhart

En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad la llamó «noche». Y atardeció y amaneció: día primero.

Dijo Dios: «Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las separe unas de otras». E hizo Dios el firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento «cielo». Y atardeció y amaneció: día segundo.

*Traducción de Pablo A. Torijano.

Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco». Y así fue. Y llamó Dios a lo seco «tierra» y al conjunto de las aguas lo llamó «mar»; y vio Dios que estaba bien (Gn 1, 1-10)¹.

Con el antiguo Testamento llegamos a nuestro universo mitológico particular, la herencia cultural cuyas suposiciones es más probable que aceptemos inconscientemente; seremos, por lo tanto, menos capaces de ponerlas en duda directamente. Northrop Frye, en el fragmento citado, nos pide que consideremos la cuestión del «condicionamiento mitológico», a causa del cual posiblemente ni nos demos cuenta de que tenemos ciertas creencias acerca de la naturaleza del mundo, y de que sería perfectamente legítimo que hubiese maneras diferentes de considerar las cosas. Incluso aunque no aceptemos la Biblia como «la palabra escrita de Dios», es posible que hayamos adoptado la más fundamental de sus premisas: que la divinidad es trascendente, en el sentido de que está, necesariamente, más allá de la naturaleza. Es más posible, cuando miramos a nuestro alrededor, que veamos un mundo caído antes que un mundo divino, a pesar de que –quizá también por nuestra manera de percibirlo– ese carácter divino a menudo queda oscurecido. Y aunque concedamos un alma a la humanidad, es posible que no concedamos un alma, ni siquiera una consciencia, a la naturaleza.

Centremos, pues, nuestra atención en la mitología hebrea en sus propios términos. El gran dios padre Yahvé-Elohim creó el cielo y la tierra en el comienzo, y lo que dijo así fue, y vio que era bueno. A diferencia de cualquier dios anterior, este dios crea y gobierna solo: no tiene linaje, familia, madre, esposa ni hijo. El mundo que hace y contempla no proviene de su cuerpo, sino de su palabra. La divinidad transustancial e irrepresentable llega a los seres humanos a los que ha creado a su imagen como una voz incorpórea.

En la mitología hebrea todas las divinidades masculinas de culturas anteriores –Enli, Ptah, Marduk y El– se funden en una única imagen, la del gran dios padre, que hace su entrada en el escenario bíblico como si fuera la primera y única deidad. Como se sugiere en el capítulo 7, la elevación del dios nacido de la diosa madre a la condición de dios padre terminó por realizarse en la mitología babilónica; pero ahora se convierte en un dios supremo, como si la idea de una diosa madre nunca hubiera existido en la psique humana. Sin embargo, el antiguo Testamento no surgió al comienzo de un vacío informe, y sus relatos están llenos de los ecos de un antiguo y rico pasado. Nos hablan de gentes que viajaron, que fueron transportadas, exiliadas, dispersadas, influenciadas e inspiradas, aunque finalmente fuesen las responsables de su propia visión poética.

No hay duda de que, como poesía, los tres primeros capítulos de Génesis son incomparablemente más hermosos que el mito babilónico de la creación, el *Enuma elish*. Ambos mitos tienen muchas imágenes en común, pero en el Génesis éstas imágenes se han transformado en una nueva manera de percibir el mundo en que la creación se

percibe como el despliegue lineal de un plan divino inteligible. No obstante, es fundamental tener en cuenta, como hace Campbell, que

dondequiera que la poesía del mito se interpreta como biografía, historia o ciencia, se la mata. Las imágenes vivas se convierten sólo en un hecho remoto de un tiempo o de un cielo lejanos; además, nunca es difícil demostrar que la mitología es absurda como ciencia o historia... Cuando una civilización comienza a reinterpretar su mitología de esta manera, ésta se convierte en algo inerte².

Las imágenes vivas del antiguo Testamento se entienden aquí, siguiendo a Campbell, como «interpretaciones poéticas del misterio de la vida desde un punto de vista concreto e interesado», y, por lo tanto, «como cualquier otra obra de literatura antigua, un producto que no procede del talento literario de Dios, sino del hombre... no de la eternidad, sino del tiempo, y concretamente un tiempo extremadamente turbulento»³. El antiguo Testamento refleja la visión de un pueblo de inmenso talento poético que vive en una época particularmente violenta. Sin embargo, interpretar la mitología únicamente en términos de los acontecimientos históricos que puedan haberla suscitado es minusvalorar el carácter numinoso de la imagen que todavía tiene poder de inspiración y de curación. La belleza de los versos explica en gran medida lo perdurable del atractivo de lo que «sucedió» en el principio, incluso cuando lo acontecido se sitúe finalmente, según algunos, en el interior de la psique humana.

Al leer las expresiones «Dios» o «el Señor» en la Biblia castellana, quizá no somos conscientes de que proceden de dos nombres hebreos que designan la divinidad hebrea: Elohim y Yahvé. El nombre «Elohim» viene del corpus de escritos conocido como textos elohístas o textos que provienen de la fuente E. Pertenecían originariamente a la mitología del reino del norte, Israel; y la montaña sagrada se llama en ellos Horeb. Estos textos están datados en el siglo VIII a. C. Elohim es la forma plural de la palabra El (que también era el nombre del dios padre cananeo) y se traduce como «dios», aunque la traducción más apropiada sería «dioses». El nombre «Yahvé» (traducido como «el señor») proviene del corpus escrito denominado yahvista, o perteneciente a la fuente J, que pertenecía a la mitología del reino del Sur, Judá, y que está datado en torno al siglo IX a. C.; en estos textos la montaña sagrada se llama Sinaí.

La mitología de Génesis 1 pertenece al más tardío de estos dos corpus, el que pertenece a la fuente E, y Génesis 2 y 3 al más antiguo, perteneciente a la fuente J. Sin embargo, los textos pertenecientes a la fuente E o textos elohístas se editaron al menos dos veces, una en el siglo VII a. C. por un editor que combinó las dos tradiciones mitológicas, y otra vez después del exilio babilónico durante los siglos V y IV a. C. Este último texto editado pertenece a la fuente P o código sacerdotal (*Priestercodex*). Cuando leemos el Génesis, debemos tener en cuenta que el mito de la creación de Génesis 1 y de los versículos 1-4 del capítulo 2 pertenece al texto elohísta que se origina en el si-

glo VIII a. C. y que se reelabora después del exilio; y que el mito de la creación de Génesis 2, 4-25 se basa en fuentes del reino del sur, Judá, datadas en el siglo IX a. C., y que también se reelabora tras el exilio de Babilonia. Ambos relatos terminaron por colocarse uno al lado de otro al principio del Génesis. Si parece confuso, ¡lo es! ¿Por qué se colocó en primer lugar la versión sacerdotal (P), que es más tardía? Es una historia complicada.

No es sorprendente descubrir que hay muchos paralelismos entre el mito de la creación en Génesis 1, que duró siete días, y el mito anterior babilónico de la creación —el *Enuma elish*, que significa «Cuando en lo alto». Significativamente, la guerra de Marduk contra Tiamat se conservó en siete tablillas, como siete etapas de su derrota del caos, derrota en la que se centraba el relato de la creación. A causa de la inmensa popularidad del poema épico babilónico de la creación, sin duda los hebreos conocían su argumento mucho antes de hallarse en Babilonia. Durante su exilio en Babilonia (586-538) habrían tenido la oportunidad de oír la recitación de las tablillas cada año en el gran templo de Marduk durante la fiesta de primavera.

Como en mitos de creación anteriores, el primer acontecimiento en Génesis 1 es la creación y la separación del cielo y la tierra, que Elohim lleva a cabo más líricamente que Marduk, cuando toscamente despedaza el cadáver de Tiamat. En ambos mitos hay un abismo de aguas al comienzo, designado por casi el mismo término semítico. El hebreo *Tehom*, el abismo, es el equivalente del *Tiamat* semítico babilónico. Junto con la imagen del vacío informe, *tohu wa-bohu*, esto revela la imagen de la vencida diosa madre babilónica, cuyo nombre también está relacionado con *tohu wa-bohu*. La colocación del firmamento y la separación de las aguas superiores e inferiores recuerdan a la construcción del cielo por Marduk a partir de la mitad del cuerpo sin vida de Tiamat y la «fijación» de las aguas superiores: «Eché un cerrojo, y colocó centinelas para impedir que Tiamat dejara salir sus aguas»⁴. Pero lo que en Babilonia eran una serie de acontecimientos que se suceden se convierte en una mera abstracción en el mito hebreo⁵. Graves y Patai, en su libro *Los mitos hebreos*, observan que:

El revisor monoteísta de la cosmogonía en Génesis 1 y 2 no podía atribuir participación alguna en la Creación a nadie más que a Dios, y en consecuencia omitió todos los elementos o seres preexistentes que podían ser considerados divinos. Abstracciones como Caos (*tohu wa-bohu*), Oscuridad (*hosekh*), y Abismo (*tehom*) no tentarían, sin embargo, a ningún adorador y en consecuencia ocuparon el lugar de las antiguas divinidades matriarcales⁶.

La imagen babilónica del conflicto cósmico se elimina formalmente en el mítico bíblico del dios creador único. Sin embargo, irrumpe cuando se ensalza de forma poética el poder de Yahvé, en su continua y victoriosa lucha contra las grandes fuerzas primordiales que amenazan su dominio y que se personifican, característicamente, como fuerzas femeninas. Éstas a su vez se identifican con la religión cananea y con los ene-

migos políticos de los hebreos, particularmente los babilónicos, asirios y egipcios. Aquí Yahvé vence al caos personificado por Tehom (Tiamat), Rahab y Leviatán. Tohu, en la expresión *tohu wa-bohu*, se convierte en Tehom y Tehomot. Bohu se convierte en Behom y Behemot, una variación del Behemot de Job, «el equivalente en la tierra seca del monstruo marino Leviatán»⁷.

Todos estos monstruos personifican las aguas que se imaginaban originariamente como la serpiente-dragón madre, y todas ellas se refieren en último término a Tiamat, el prototipo de la terrible diosa madre babilónica Istar, que «devoró» al pueblo de Judá al llevarlo al cautiverio⁸. En el libro de Job, Behemot se asocia con el hipopótamo y Leviatán con el cocodrilo. Ambos animales estaban consagrados a Set, el dios egipcio que personificaba las fuerzas destructivas de la naturaleza. Si el paralelismo Tehom-Tiamat no se hubiera descubierto, nadie habría sabido que detrás de Tehom, Leviatán y Rahab está la imagen de la serpiente dragón de la formidable diosa madre babilónica, que dio a luz a los dioses, los ofendió y finalmente fue muerta por ellos. Su tatatarieto Marduk utilizó su cuerpo para crear la «materia» del universo⁹. Al interpretarse de esta manera la presencia oculta del mito babilónico en el antiguo Testamento, muchos pasajes, como los citados en el capítulo 7, adquieren un nuevo significado. En el siguiente texto la iconografía del antiguo combate se percibe claramente:

Aquel día castigará Yahvé
con su espada dura, grande, fuerte
a Leviatán, serpiente huidiza
a Leviatán, serpiente tortuosa
y matará al dragón que hay en el mar (Is 27, 1)¹⁰.

La derrota mítica de la diosa madre a manos de un dios no ocurre, por supuesto, exclusivamente en la mitología babilónica o en el antiguo Testamento, sino que se escenifica en los mitos de toda cultura donde el nuevo dominio de los dioses del cielo se impone sobre la religión de la diosa, más antigua.

Yahvé-Elohim como el «hacedor» de la creación

La primera imagen de un dios creador aparece en Sumer y en Egipto antes del segundo milenio a. C. Enlil eclipsó de forma gradual a las otras deidades creadoras del panteón sumerio: Ninhursag, la «madre de los dioses», An y Enki. El papel de Enlil en Sumer es asumido después por Marduk en Babilonia. Ninhursag ostentaba varios títulos que indican que se la reverenció como creadora antes que a An, Enlil y Enki, y que debió de ser el prototipo anterior de la diosa Aruru, que creó a Enkidu de la arcilla. A Ninhursag se le daba el nombre de «señora alfarera».

A diferencia de Enlil o Marduk, Yahvé-Elohim en Génesis 1 y 2 no es el hijo de diosa madre alguna. Es anterior a su propia creación y distinto de la misma. A diferencia de la diosa Nammu, la creadora primordial en el mito sumerio, no produce la creación a partir de su cuerpo como gran montaña de cielo y tierra, An-Ki. Al contrario, la montaña es su hogar. Incluso se llega a describir a Yahvé haciendo las cosas de la tierra antes de que estén en ella: «no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y ninguna hierba del campo había germinado todavía» (Gn 2, 5).

Elohim (Dios) en Génesis 1 fabrica la creación como un artesano. En los casos en los que no es así, la «pronuncia» o la «llama» para que comience a existir, y le «dice» lo que tiene que hacer. «Ve» que es buena. Así hacía también el artesano mesopotámico al terminar su trabajo, como le ordenaba la ley, antes de que sus productos abandonaran el taller¹¹. De manera similar, el propio dios sumerio Enlil era la «palabra» que pronunciaba todas las cosas de forma que comenzasen a existir:

Tu palabra – es plantas, tu palabra – es grano,
Tu palabra – son las aguas torrenciales, la vida de todas las tierras¹².

El dios egipcio Ptah, adorado como arquitecto del universo dos mil años antes de que el Génesis fuera escrito, también creó el mundo a través de la palabra: Ptah «habló con su lengua las palabras de su corazón»¹³. En todas estas imágenes la palabra creativa en sí misma tiene el poder de manifestar la voluntad divina como creación.

Igual que estos mitos anteriores de cómo el mundo llegó a existir, el Génesis también es una historia del advenimiento de la consciencia, cuando la consciencia se hace consciente de sí misma. En particular, la imagen de un dios que ordena la creación de la que él mismo ha emergido puede reflejar aquel momento en la experiencia humana en el que se llegó a dominar la habilidad de poner por escrito el habla. La «creación de la palabra» en forma de escritura se llevó a cabo en Sumer hacia el 3500 a. C. Phillips, al examinar el trasfondo de la historia de Eva, señala:

La creación, a diferencia de la procreación, depende de la conceptualización. Parece, por lo tanto, que hay algo más que una relación coincidente entre el comienzo de la historia –el poner por escrito los mitos épicos de la creación, base religiosa de la civilización– y la trama de tales mitos, notablemente antifemenina. El comienzo de la civilización parece requerir que el poder religioso sea asumido por dioses masculinos, de forma que se rompan los vínculos entre la humanidad y la sangre, la tierra y la naturaleza¹⁴.

Tanto el mito de creación babilónico como el bíblico en Génesis 1 consideraron sagrado el número lunar siete, ajustándose al número siete de los planetas, que se consideraban el principio ordenador del universo. El orden de creación seguía el orden de los dioses planetarios de la semana babilónica: por ejemplo, Nergal era un dios pastor

y era el tercero de la semana, mientras que Nabu, el dios de la astronomía, era el cuarto; de manera que en el orden babilónico de la creación, el pastoreo era anterior a las estrellas. De manera parecida, en la creación bíblica de Génesis 1, la tierra seca, la hierba y los árboles se crean antes que las «luminarias», las estrellas y los planetas del cielo. En ambos casos se refleja la experiencia humana de la agricultura previa a la de la astronomía. Los siete brazos de la *menorá*, el candelabro sagrado, también derivan de estos siete dioses planetarios¹⁵.

En el Neolítico, el sol, la luna y las estrellas constituían la epifanía de la diosa madre, y ya en la era de bronce se habían convertido en deidades por derecho propio. Sin embargo, en el *Enuma elish* ya no son seres divinos, sino objetos situados en el espacio, creados por un dios. Junto con las plantas, los animales y la humanidad, deben su creación a Marduk, que era superior a todos ellos y no estaba relacionado con ellos de ninguna otra manera. El primer capítulo de Génesis desarrolla esta iconografía: el creador supremo también «hace» las luminarias «mayores» y «menores» del sol y la luna, junto con el firmamento, la tierra seca, los mares, animales, plantas y el hombre y la mujer.

En la narración de la creación de Génesis 1, hay otras características que se asemejan al anterior poema épico. La creación en sí de las plantas y los animales falta en el poema babilónico, pero Marduk es descrito como «el que trae la plantación, el que funda la siembra, el creador de las plantas y del grano» y «el que hace que brote la hierba». En el Génesis, Elohim dice: «Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto según su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra» (Gn 1, 11). Es evidente que la abundancia de la vida de la vegetación es originariamente babilónica en, y que, como Campbell observa:

La fuente última del Edén bíblico, en consecuencia, no pudo ser una mitología del desierto —esto es, un mito hebreo primitivo—, sino la antigua mitología agrícola de los pueblos que trabajaban la tierra¹⁶.

Los dos mitos de creación

Misteriosamente, como hemos visto, hay dos mitos de creación en Génesis. Alrededor del 458 a. C., ochenta años después de que el exilio en Babilonia terminara, el sacerdote Esdras y un grupo de escribas sacerdotales llegó a Jerusalén procedente de Babilonia y, junto con el profeta Nehemías, comenzó el trabajo de compilar y editar las historias y leyendas sagradas del pueblo de Israel, dándoles la forma que por último nos lleva al antiguo Testamento tal y como lo conocemos ahora. Esdras estaba al servicio del imperio persa, enviado por el rey persa a Jerusalén para restaurar el templo a su antigua gloria.

Graves y Patai subrayan el hecho de que Génesis 1 —el mito (sacerdotal) más tardío, en el que la tierra emerge de un caos acuático primigenio— se parece a los mitos babilónicos de la creación, que celebraban el resurgir anual de la tierra seca después de las inundaciones invernales del Tigris y del Éufrates. Así, en Mesopotamia el momento creativo es la primavera. En Canaán, por el contrario, el momento creativo es el otoño, cuando llega la lluvia. Génesis 2, el mito más primitivo (J), en el que «se levantó una niebla desde la tierra», es imagen de la reseca y estéril tierra de Canaán en verano, antes del primer atisbo de la venida de la lluvia en la densa neblina blanca de la mañana que se alzaba de los valles¹⁷. Estos dos «días de año nuevo» diferentes se celebraban en las dos fiestas judías, una de las cuales tenía lugar en primavera, siguiendo el precedente de la fiesta babilónica de primavera, y la otra en otoño, ajustándose a una fiesta cananea más antigua¹⁸.

La creación del hombre y la mujer

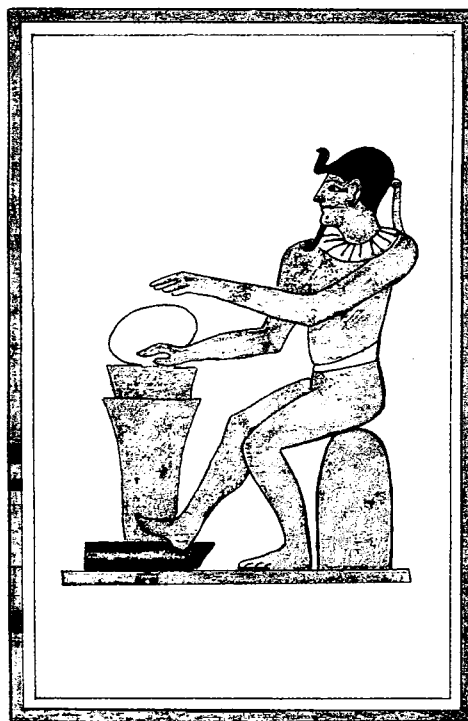
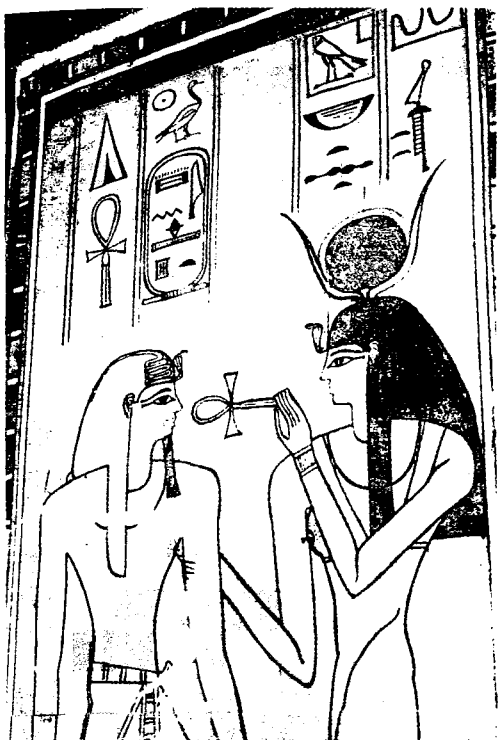
Hay diferencias significativas entre los dos mitos de creación de Génesis. En Génesis 1 (P) los animales son creados antes que el hombre y la mujer; muy por el contrario, en Génesis 2 (J) son creados después de Adán pero antes que Eva. En Génesis 1 (P) el hombre y la mujer son creados a la vez, a imagen de Elohim, lo que sugiere que Elohim es imaginado como masculino y femenino a la vez; pero en Génesis 2 (J), donde se narra la historia de la expulsión del Edén, el hombre es creado en primer lugar, y cuando no puede encontrarse ningún compañero adecuado para él entre los animales, se crea una mujer del cuerpo del hombre. Hay además otra versión de la creación del hombre y la mujer en Génesis 5, que recuerda a la versión sacerdotal de Génesis 1. Sin embargo, normalmente al mito yahvista de la creación de Génesis 2 (escrito en primer lugar, pero colocado en segundo) se le da mayor importancia; es el que se suele representar en el arte. La narración posterior, Génesis 1, situada al comienzo, rara vez se ha plasmado en obras de arte.

Versión 1: Sacerdotal

Y dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves del cielo, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todos los reptiles que reptan sobre la tierra» (Gn 1, 26-27).

Versión 2: Yahvista

El día en que hizo Yahvé Dios la tierra y el cielo, no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y ninguna hierba del campo había germinado todavía, pues Yahvé Dios no había



1. La diosa Hathor sostiene el *ankh* ante la nariz del faraón Amenhotep II (pintura funeraria, c. 1425 a. C. Tebas)
2. El dios Ptah modela el huevo cósmico en un torno de alfarero

hecho llover sobre la tierra (...) Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insuffló en sus narices aliento de vida, y resultó ser el hombre un ser viviente (Gn 2, 5-7).

Versión 3

Ésta es la lista de los descendientes de Adán: el día en que Dios creó a Adán, lo hizo a imagen de Dios. Los creó varón y hembra, los bendijo y los llamó «homddbre» en el día de su creación (Gn 5, 1-2).

La raza humana ya no se crea a partir de la sangre de un demonio degollado, pero ¿participa de la divinidad de Elohim y Yahvé? El primer y el tercer relato sugieren que lo masculino y lo femenino —hechos a «nuestra imagen y semejanza», como dice Elohim— participan, efectivamente, de la divinidad del creador. En el segundo relato, Adán, pero no Eva, es formado a partir del polvo de la tierra y su creador le insufla su

aliento en la nariz: le infunde «el hálito de vida» para convertirlo en «un espíritu vivo». Ésta es exactamente la forma que tenían los dioses y diosas egipcios de dar vida a los vivos y a los muertos: sostenían el símbolo de la vida eterna —el *ankh*— contra su nariz.

El mito de la creación de la humanidad a partir de la tierra, la arcilla o el polvo tenía una larga historia en Próximo Oriente. En el *Poema de Gilgamesh* la diosa Aruru hace a Enkidu tomando un pellizco de la tierra que constituía su «propio» cuerpo e insuflando vida en su interior. El dios Enki y la diosa Ninhursag hicieron seres humanos a partir de la arcilla, y en Egipto los dioses Knum y Ptah modelaron las formas de los hombres y las mujeres en el torno del alfarero.

En Génesis 2 la creación de los seres humanos se cuenta de una manera algo diferente. Antes de que la humanidad fuera creada, «Yahvé Dios no había hecho llover sobre la tierra» (Gn 2, 5). Una vez que se tomó la decisión de crear a los seres humanos «pero un manantial brotaba de la tierra y regaba toda la superficie del suelo. Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó ser el hombre un ser viviente» (Gn 2, 6-7) de manera que la mezcla de agua y tierra se pudiera convertir en arcilla. Es como si el hombre y la niebla tuvieran que estar juntos para llevar la tierra a la vida. Es evidente que Yahvé asume la iconografía del Ptah egipcio y de los sumerios Ninhursag y Enki. Como la diosa Aruru antes que él insufla vida en la creación. La imagen del dios como alfarero divino se extiende más tarde a la modelación con sus manos del destino de Israel: «Lo mismo que el barro en la mano del alfarero, así sois vosotros en mi mano, casa de Israel» (Jr 18, 6).

Inmediatamente después de hacer al hombre, Yahvé «plantó un jardín» y puso al hombre en él «para que lo labrase y cuidase» (Gn 2, 15). Todavía no hay rastro de la mujer. De manera significativa, sin embargo, a la luz de los acontecimientos siguientes, la primera mención de la muerte por Yahvé es lo que trae a la mente la idea de una «compañera». Yahvé prohíbe al hombre comer del árbol del conocimiento del bien y del mal, «pues el día en que de él comas morirás sin remedio». Después de esta desconcertante intrusión de las imágenes del mal y la muerte, Yahvé ve al hombre completamente solo en el jardín del mundo.

En el primer relato Elohim vio que lo que él (los dioses) había hecho era bueno. En el segundo relato Yahvé no se deleita con su creación. «Bueno» no es su consideración de lo que se ha hecho; la categoría de «bueno» aparece como una entidad incorpórea opuesta a lo «malo», que reside en un árbol llamado el «árbol del conocimiento». Éste se contrapone de una manera extraña a otro árbol situado «en mitad del jardín», llamado «el árbol de la vida». Lo primero en lo que Yahvé pensó al imaginar una «ayudante» del hombre fue en las bestias del campo y las aves del cielo. Sólo cuando Yahvé le trae los animales para ver qué nombres les pone recibe el hombre su propio nombre, Adán, que procede del término que designa la tierra, *Adamah*, que de hecho es un sustantivo de género femenino que podría ser interpretado como «madre»¹⁹.

La creación de Eva

«Mas para el hombre no se encontró una ayuda semejante» (Gn 2, 20). En el segundo relato (J) Eva aparece sólo como una ocurrencia posterior, después de hacer Yahvé a Adán y poner Adán nombre a todos los animales, «a todas las bestias salvajes y a todas las aves del cielo»:

Entonces Yahvé Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: «Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada» (Gn 2, 21-23).

A diferencia de los animales, a Eva se le pone nombre *después* de la maldición de Yahvé: «El hombre llamó a su mujer “Eva” por ser ella la madre de todos los vivientes» (Gn 3, 20).

De manera que al por fin se crea a la mujer. No está hecha de la sustancia de la tierra y no le ha sido insuflado el hálito de la vida, pero Adán, de manera aparentemente involuntaria, le da el título de la antigua diosa madre, «madre de todos los vivientes». Parece que el primer relato, en el que Elohim hace al hombre y a la mujer a «nuestra» imagen —lo que sugiere que es a la vez dios y diosa, o al menos algo más que un solo dios— se ha modificado: la creación de la mujer se convierte en algo diferente de la del hombre, respecto de la que es una creación secundaria²⁰. Los profetas culpaban al culto de la diosa cananea y al de su hijo Baal de dos calamidades: la dispersión de las diez tribus del reino hebreo del norte, de Israel, en el 721 a. C., y el exilio a Babilonia. Es muy posible que el segundo relato de la creación refleje una difamación de la diosa. En él se culpa a Eva de la expulsión de la humanidad del paraíso.

En el primer capítulo de Génesis se dice al hombre y a la mujer:

Sed fecundos y multiplicaos, y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves del cielo y en todo animal que reptá sobre la tierra (Gn 1, 28).

Esta concesión de poder se amplía más tarde, cuando Yahvé se dirige a Noé:

Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: «Sed fecundos multiplicaos y llenad la tierra. Infundiréis temor y miedo a todos los animales de la tierra, y a todas las aves del cielo, y a todo lo que reptá por el suelo, y a todos los peces del mar; quedan a vuestra disposición. Todo lo que se mueve y tiene vida os servirá de alimento; todo os lo doy, lo mismo que os di la hierba verde» (Gn 9, 1-3).

A nadie se le había ordenado antes subyugar y dominar la tierra. ¿Qué significa esto?, ¿serán de ahora en adelante los seres humanos intrínsecamente superiores a todos los órdenes de la creación, con poderes ilimitados sobre ellos? Se trata de una metáfora de propiedad y posesión, y los que son tratados de esa forma responden de forma recíproca con temor y espanto. Es una imagen marcial que implica la acción de subyugar y dominar al otro, ya sea tierra, peces, aves y todo ser vivo que se mueve, o la tribu opuesta, la religión, o incluso la esposa, tal y como llegó a significar; y no sólo encarnaba el ethos belicoso predominante de la Edad del Hierro, sino que, peor todavía, elevó dicho ethos a mandato divino.

La Biblia como mito y metáfora

Para alguien que acuda al antiguo Testamento por primera vez, es de gran ayuda tener en cuenta la hipótesis que Frye propone en su libro *The Great Code: The Bible and Literature*. Según ella, la Biblia puede interpretarse como una metáfora gigantesca y compleja, y «esta metáfora no es un adorno casual del lenguaje bíblico, sino una de sus líneas de pensamiento dominantes»²¹. Constituye, explica Frye, uno de los ejemplos más importantes de pensamiento mítico o poético —entendiendo este último como categoría contrapuesta a la de pensamiento histórico— y la metáfora dominante es una imagen de descenso y de ascenso. Es una metáfora que se percibe como diferente de la de la renovación cíclica, aunque en último extremo la misma imagen mítica conforma ambos tipos de relato. El pueblo de Israel está esclavizado en el «inframundo» de Egipto, y clama a Yahvé para que le socorra. Son «liberados» por un emisario enviado por Yahvé, pero vuelven a ser hechos esclavos, esta vez en Babilonia. Son liberados de nuevo. El tema se repite una vez más en el nuevo Testamento: el mito de la caída y el descenso del Génesis se completa con el mito del ascenso y la resurrección. En el antiguo Testamento la sociedad de Israel es el centro del mito; en el nuevo Testamento, un individuo experimenta el mito en su propia vida. El sempiterno ciclo de las mitologías anteriores se ha convertido en un gran ciclo; la experiencia hebrea se erige en prototipo aplicable a toda la humanidad, como si realmente la historia «comenzara» con Adán. En cada escena de este drama, como dice Frye, «se da prioridad a la estructura o esquema mítico de la narración, no al contenido histórico»²². Esto significa que «lo que es verdad es lo que escritor piensa que debería ser verdad»²³. Y no un escritor, sino muchos.

El antiguo Testamento requiere ser comprendido como un todo integrado, pero, al ser estudiado desde un punto de vista histórico, aparece inevitablemente como un compendio de muchas historias diferentes de escritores diferentes, a su vez modificadas y reelaboradas por muchas otras manos diferentes. Una de las últimas de éstas fue la del sacerdote Esdras, que, sobre todo, estableció y puso su sello sobre lo que debía

de ser considerado la verdad. En cualquier caso, desde una perspectiva estructural el libro del Génesis es una introducción a los cinco primeros libros del antiguo Testamento, que forman el Pentateuco, y al libro de Josué. Éstos cuentan la historia de la liberación del pueblo de Israel de manos de Egipto y el asentamiento hebreo en Canaán, que transformó un grupo dispar de clanes semíticos en una nación. El Génesis proporciona, por lo tanto, el trasfondo mitológico al tema heroico de conquista que le sigue, dotando a este pueblo de unos antepasados que le dan un papel histórico y una identidad como tribu.

Canaán era una franja de tierra que actualmente está dividida entre Siria, Líbano, Jordania e Israel. Era la gran autopista entre el Mediterráneo y el golfo Pérsico, el pasillo vital que conectaba los dos grandes centros de civilización, Egipto y Mesopotamia. Había asentamientos en Canaán desde tiempos neolíticos; Jericó ya construía muros defensivos en el séptimo milenio a. C., y las ciudades de Ugarit (Ras Shamra), Tiro, Sidón y Biblos eran puertos florecientes en el momento del asentamiento hebreo en Canaán. Durante la Edad del Bronce y la del Hierro, una variedad de tribus semíticas procedentes del desierto sirio árabe y de Mesopotamia se establecieron en Canaán. Adoptaron o asimilaron la religión del pueblo ya asentado allí, y también la de las vecinas Sumer y Babilonia. Aunque geográficamente estaban más cerca de Egipto, estas tribus tenían una mayor afinidad con los pueblos semíticos que ya habitaban el norte de Mesopotamia. La mitología cananea comparte muchos relatos e imágenes con Mesopotamia y Egipto.

Éstas fueron las gentes, semitas como los hebreos, que éstos se encontraron cuando entraron en Canaán, la tierra «que mana leche y miel» (Ex 33, 3); pueblos que vivían en grandes ciudades y cultivaban la tierra. El libro de Josué describe la conquista de Canaán, presentando la destrucción de la civilización cananea como una obra de purificación divina, uno de los ejemplos mejor documentados del fenómeno conocido (por los que la comienzan) como «guerra santa». El relato de la larga y encarnizada lucha entre el dios de los hebreos y la diosa de los cananeos constituye una de las formas en que se plasma esta historia. A dicha diosa se le daban varios nombres: Aserá, Anat y Astoret (cuyo otro nombre era Astarté).

La influencia de Sumer, Babilonia y Egipto en el antiguo Testamento

La influencia en la Biblia de Sumer, Babilonia, Egipto y Persia se ha documentado desde antiguo por los investigadores; pero sólo recientemente se ha analizado con mayor profundidad lo que dicha influencia implica. Si no se lleva a cabo esa profundización, se pasa por alto la transmisión de iconografía de una cultura a otra y se ignora la evolución gradual de la consciencia. Partiendo sólo de una lectura del antiguo

Testamento sería difícil apreciar que la cultura de la diosa existió durante muchos miles de años antes de la aparición del dios padre monoteísta. En consecuencia, los efectos de la represión de la cultura de la diosa durante la Edad del Hierro, y sus consecuencias en relación con nuestra propia cultura, no se han evaluado completamente todavía.

La iconografía de muchos de los relatos de Génesis es indudablemente sumeria y babilónica. En Sumer existía el relato de un lugar mítico donde los animales salvajes no mataban ni destruían, y donde la vejez, la enfermedad y la muerte no existían. El nombre de este paraíso sumerio era Dilmun, una palabra que puede significar tanto «tierra» como «montaña».

En Dilmun el cuervo no grazna,
el pájaro *ittidu* no lanza el grito del pájaro *ittidu*,
el león no mata,
el lobo no roba el cordero,
desconocido es el perro salvaje devorador de cabritos,
desconocido es el (jabalí) devorador de grano...²⁴

El parecido con la profecía de Isaías es notable:

Serán vecinos el lobo y el cordero, y el leopardo se echará con el cabrito;
el novillo y el cachorro pacerán juntos...

(...)

Nadie hará daño, nadie hará mal en todo mi santo Monte (Is 11, 6, 9).

Las divinidades sumerias y el Marduk babilónico habían creado la raza humana «para servir a los dioses». Yahvé creó al hombre «para que cultivara y guardara» el jardín: «Tomó, pues, Yahvé Dios al hombre y lo dejó en el jardín del Edén, para que lo labrase y cuidase» (Gn 2, 15).

El relato del primer jardinero proviene de Sumer, el primer «jardín» del mundo, donde los seres humanos tenían que trabajar para proveer a los dioses de comida y evitar que ellos mismos tuvieran que labrar la tierra. Más tarde el rey, como hijo-amante de la diosa, adoptó el título oficial de «jardinero», personificando la vida de la vegetación y la feracidad de la tierra, y representando el papel de agricultor y pastor. Mantenía su trono en virtud de su pacto con la diosa: «Yo soy él» dice el rey sumerio Ishme-Dagan, «a quien Inanna, reina del cielo y de la tierra, ha elegido como su amado esposo». Los hebreos entraron en la fértil tierra de Canaán desde el desierto, donde el oasis, con sus árboles y su agua, simbolizaba la vida renaciente —en palabras de Frye, «un jardín creado y alimentado directamente por Dios... la forma visible de la

creación divina invisible»²⁵. En el Génesis, Adán, el primer hombre, es también el jardinero; pero ahora, en una cultura patriarcal, se convierte en el «hijo» del gran padre antes que en el hijo y consorte de la gran madre.

Ambas culturas tenían una tradición basada en las tablillas sagradas de piedra. Las siete tablillas babilónicas de la creación, sobre las cuales se escribió el *Enuma elish*, reflejan los siete días de la creación en el Génesis. La Torre de Babel se remite al zigurat, posiblemente el templo de Marduk o de Istar en Babilonia, que muchos hebreos pudieron ver con sus propios ojos durante el exilio. La imagen de Moisés subiendo a la cima del Monte Sinaí para recibir las tablas de la ley de manos de Yahvé recuerda el relieve de piedra del rey babilónico Hammurabi (c. 1730 a. C.) recibiendo el corpus de leyes de manos de Shamash, que está claramente sentado sobre una montaña, con llamas que surgen de sus hombros (figura 3). La diferencia es, por supuesto, que no hay imagen de Yahvé:

Yahvé bajó al monte Sinaí, a la cumbre del monte, y llamó a Moisés a la cima del monte, y Moisés subió... Todo el pueblo percibía los truenos y los relámpagos, el sonido de la trompeta y el monte humeante... (Ex 19, 20; 20, 18).

Muchas personas no saben que hay dos versiones anteriores del diluvio, una sumeria y otra babilónica. El relato del diluvio en el Génesis toma su particular tono directamente del mito sumerio del diluvio, en concreto en lo que a la piedad de Noé se refiere. Éste formaba parte del *Poema de Gilgamesh*, donde Gilgamesh, como Adán y Eva, aspiraba a obtener la inmortalidad de los dioses. En la versión sumeria, la humanidad era destruida porque el ruido que se alzaba desde la tierra molestaba a los dioses. En el Génesis la humanidad es destruida porque es «malvada» (Gn 6, 5). Con el diluvio las aguas fertilizadoras del dios del cielo se han vuelto demoníacas y destructivas; el padre que crea se ha convertido en el padre que destruye lo que ha hecho. Sin embargo, Yahvé advierte a Noé de la catástrofe que se avecina, de la misma manera que Enki advirtió a Ziusudra en la versión sumeria, y Ea advirtió a Utnapishtim en la versión babilónica.

Significativamente, la única imagen ausente de la versión del Génesis del relato del diluvio es la de la diosa. Los creadores de los seres humanos, animales y plantas en el relato sumerio eran diosas y dioses: Anu, Enlil, Enki y Nintu o Ninhursag, también llamada Inanna. Tanto en el relato sumerio como en el babilónico Inanna e Istar lamentan la destrucción de las personas que habían creado. El lamento sumerio precede a la venida del diluvio: «La sagrada Inanna se lamentaba por su pueblo». En la versión babilónica la diosa Istar, la «Señora de los dioses, de dulce voz» [tr. cast.], grita mientras la gran tormenta se aproxima:

-Pueda cambiarse en barro [borrarse] ese día funesto,
porque hablé malignamente en la Asamblea de los dioses.



3. Hammurabi recibe la tablilla de la Ley de manos del dios Shamash, sentado sobre una montaña (piedra labrada, c. 1730 a. C.)

¿Cómo pude hablar malignamente en la Asamblea de los dioses,
diciendo sí al combate para la destrucción de mis criaturas?
Yo, que crié a esas criaturas, que me son queridas,
¿cómo pude llenar de ellos el mar como si fueran pececillos?²⁶

Después del Diluvio, los dioses en la versión sumeria «huelen un dulce aroma» que se alza hacia el cielo, como Yahvé en Génesis. «Yahvé percibió el grato olor» (Gn 8, 21). En el *Poema de Gilgamesh* Istar se une al sacrificio y culpa a la falta de reflexión de Enlil del diluvio:

Se quitó las grandes «moscas» [collares o perlas de lapislázuli] que Anu le había fabricado para halagarla:

—¡Oh dioses, que estáis aquí, lo mismo que no olvidaré nunca los lapislázuli que hay en mi cuello, recordaré estos días y no los olvidaré jamás!

Que los dioses vengan a la ofrenda,
pero que Enlil no venga a la ofrenda,
porque sin reflexionar, desencadenó el Diluvio
y condenó a mis criaturas a la destrucción²⁷.

Otra versión dice que Istar colocó su collar de muchas joyas, que ceñía su cuello como el arco iris en el cielo para evitar que Enlil recibiera las ofrendas sacrificiales en la tierra, «pues precipitadamente causó la tormenta del diluvio, y entregó a mi pueblo a la destrucción»²⁸. Cuando Enlil llegó estaba furioso y «se enfureció, montó en cólera contra los dioses Igigu [celestiales]: —¿Hay uno que ha salvado la vida? ¡Ninguno tenía que sobrevivir a la catástrofe!». Pero Ea, dios de la sabiduría, «abriendo la boca, habla y dice a Enlil, el Héroe» y le aconsejó ser compasivo:

Castiga al pecador por sus pecados; castiga al criminal por su crimen,
pero déjate aplacar y no llegues a aniquilarlo, refrénate para que no perezca.
Mejor que desatar el Diluvio, habría sido que los leones hubieran diezmado a las gentes.
Mejor que desatar el Diluvio, habría sido que los lobos hubieran diezmado a las gentes.
Mejor que desatar el Diluvio, habría sido que el hambre hubiera desolado el país.
Mejor que desatar el Diluvio, habría sido que Era [dios de la peste], lanzándose, hubiera masacrado a los humanos²⁹.

Enlil se aplacó, y tomando de la mano a Utnapishtim y su esposa, los bendijo a los dos.

En el Génesis el único vestigio de la diosa son sus pájaros, el cuervo y la paloma, aunque en *Gilgamesh* una golondrina —otro pájaro sagrado para Istar y también para Inanna e Isis— también es enviado fuera del arca. En el relato babilónico Istar jura por su collar de joyas, el arco iris, que recordará esos terribles días. En el Génesis el arco iris se convierte en el símbolo del pacto de Yahvé por el que no destruirá a la humanidad con un diluvio. Y a Noé se le promete el ciclo regular de las estaciones, que es el fundamento de la vida agrícola: «Mientras dure la tierra, sementera y siega, frío y calor, verano e invierno, día y noche, no cesarán» (Gn 8, 22)³⁰.

Los compiladores sacerdotales del relato del diluvio del Génesis parecen haberse ba-

sado en gran medida en la imagen de Enlil para conformar el carácter de Yahvé; podríamos preguntarnos por qué dejaron a un lado la imagen de la diosa en su retrato de la creación y del diluvio. ¿Fue a causa de la humillación del exilio y el desprecio de los profetas por Istar, la «gran prostituta de Babilonia», como la llamaban?

Algunos relatos, además del del diluvio, también se encuentran en narraciones sumerias; por ejemplo, el tema de la rivalidad entre dos hermanos: Caín, el labrador de la tierra, y Abel, el pastor; o Esaú, el «hombre velludo», y Jacob «el hombre lampiño». Ambas historias remiten al cuento sumerio que compara las virtudes del pastor con las del agricultor. Aquí Utu, hermano de Inanna, el dios sol, exhorta a su hermana a que se case con el pastor Dumuzi.

Oh, hermana mía, permite al pastor desposarte,
oh, doncella Inanna, ¿por qué no quieres?
Su nata es buena, su leche es buena,
el pastor, cuanto su mano toca es brillante...

A Inanna no le atrae la imagen del pastor dibujada por su hermano y quiere casarse con el granjero Enkidu.

Yo no desposaré al pastor,
no me envolverá con su nuevo manto,
su fina lana no me cubrirá,
Yo, la doncella, desposaré al granjero,
el granjero que hace que las plantas crezcan de forma abundante,
el granjero que hace que el grano crezca de forma abundante...³¹

Dumuzi, el pastor, ofrece entonces una larga lista de cualidades que muestran que sus productos son superiores a los del granjero Enkidu, cuyo nombre es demasiado parecido al del hombre «salvaje» Enkidu como para que sea una coincidencia. En el *Poema de Gilgamesh* Enkidu es descrito también como un hombre velludo:

Su cuerpo [de Enkidu] está todo cubierto de pelo, sus cabellos son como los de una mujer, tupidas como Nisaba [diosa del grano] brotan sus guedejas; no conoce a los humanos ni conoce país civilizado, y va vestido como el dios Sumuqan [dios de la vegetación y del ganado]³².

Dumuzi trata de provocar una pelea con Enkidu, que se niega a reaccionar y ofrece permitir que Dumuzi pastoree sus rebaños en cualquier lugar de su territorio. En algún momento de la historia, Inanna cambia de opinión y acepta casarse con Dumuzi, que invita entonces a Enkidu a su boda.

En el Génesis el resultado es menos agradable. Inanna es sustituida por Yahvé, que prefiere la ofrenda de Abel a la de Caín. El resultado es un asesinato en vez de una reconciliación, y una maldición en vez de una boda. En las figuras del granjero y el pastor en el relato sumerio anterior podemos discernir el conflicto de la Edad del Bronce entre las tribus semíticas nómadas del desierto sirio árabe y los agricultores sedentarios de los valles fluviales en cuya tierra aquéllos penetraban. Tras los hermanos peleados del Génesis está la conquista hebrea de Canaán y, si el libro de Josué es una fuente exacta, la dominación del agricultor por el pastor: Yahvé aceptó la ofrenda del cordero de Abel, no el fruto de la tierra ofrecido por Caín (cuyo nombre evoca el de Canaán). Los agricultores cananeos y los hebreos nómadas pastores eran semitas, y es posible que se considerasen «hermanos», uno mayor y otro más joven. En el Génesis, Yahvé prefiere siempre al hermano pequeño, el pastor, en detrimento del mayor, el granjero, cuyo vello indica que está más cerca de las bestias.

En cierta práctica babilónica, llevada a cabo en la fiesta de año nuevo, dos hombres manchaban el altar del hijo de Marduk con la sangre de una oveja, mancillándose a sí mismos de esta manera, y huían al desierto hasta que la fiesta había acabado³³. En el ritual hebreo del día de la Expiación, los dos hombres eran reemplazados por dos chivos, uno de los cuales era sacrificado a Yahvé; al otro se le expulsaba al desierto, llevando con él los pecados de la comunidad que le habían sido transferidos simbólicamente. De este ritual proviene la expresión «chivo expiatorio». Después de haber expulsado el «mal» con la cabra, la comunidad sentía restaurada su unidad con Yahvé, de la misma manera que en tiempos anteriores el sacrificio ritual del rey o de un sustituto expulsaba los males reales o anticipados, y restauraba una relación correcta con los poderes invisibles de la vida³⁴.

Egipto y Mesopotamia aparecen como elementos subyacentes al antiguo Testamento más a menudo de lo que podría esperarse. El investigador del Oriente Medio, James B. Pritchard, apunta a una serie de paralelismos; por ejemplo, dichos de la «Instrucción del Visir Ptah-Hotep» egipcia (un texto datado en torno al 2450 a. C.) que se encuentran en el libro de los Proverbios, así como en los de los Profetas³⁵. Versos de himnos egipcios y sumerios que celebran el matrimonio sagrado, compuestos para la celebración de la unión anual de Isis y Osiris o de Inanna y Dumuzi, terminan por encontrarse en el Cantar de los cantares³⁶. Finalmente, en Isaías hay un pasaje (posiblemente escrito alrededor del 545 a. C., antes del final del exilio) que describe al siervo sufriente. Estas líneas se han interpretado como una profecía de la venida de Jesús, pero también evocan a las liturgias sumerias y babilónicas que hablan de aquel que, como Dumuzi y Tamuz, dio su vida por la vida de la comunidad y fue llorado:

Despreciado, marginado,
hombre doliente y enfermizo...³⁷

¡Y con todo eran nuestras dolencias
las que él llevaba y nuestros dolores los que soportaba!
Nosotros le tuvimos por azotado
herido de Dios y humillado.
Él ha sido herido por nuestras rebeldías,
molido por nuestras culpas.
Él soportó el castigo que nos trae la paz
y con sus cardenales hemos sido curados (Is 53, 2-5).

Cuando esto se interpreta como una profecía de la venida del «Ungido», no siempre se comprende que ése era un título que se dio a anteriores salvadores de la comunidad en su papel de dios sacrificado.

Yahvé-Elohim como dios trascendente

No es sorprendente que en una obra como el antiguo Testamento, reunida en un largo período de tiempo por muchas personas diferentes, haya muchas imágenes diferentes de Yahvé-Elohim. Algunas de ellas están relacionadas entre sí, pero muchas son incompatibles e incluso contradictorias, y es inútil tratar de agruparlas bajo un epígrafe, como si, de acuerdo con el modelo monoteísta, tuvieran que ser una. Lo único que suelen tener invariablemente en común es que todas ellas son masculinas, a pesar de que la noción de género es incompatible con las otras imágenes de universalidad y trascendencia.

En el primer capítulo del Génesis la palabra Elohim significa «los dioses», aunque, siguiendo el verbo singular, siempre se ha traducido como «Dios». Pero en Éxodo 22, 28, en el texto masorético del antiguo Testamento, Elohim significa «los jueces», lo que recuerda la combinación sumeria de «dioses» y «jueces» llamados *Annunaki*, los divinos jueces del inframundo que más tarde se convirtieron en los siete dioses planetarios babilónicos. «El» también era el nombre del dios padre cananeo.

Yahvé es en primer lugar el dios padre ancestral de la tribu nómada. Los semitas, como los arios, eran un pueblo patriarcal que honraba a sus antepasados masculinos. Hay una referencia continua en el Génesis al «dios del padre», el dios de Abrahán, Isaac y Jacob; y así se presentó a sí mismo Yahvé ante Moisés. La idea debe de haberse originado en el ancestro tribal, el «gran padre» que guiaba a la tribu y la socorría en tiempos de adversidad. «Se trata de un dios de los nómadas», escribe Eliade, «que no está vinculado a un santuario, sino a un grupo de hombres a los que acompaña y protege»³⁸. En el Génesis, Yahvé le dice a Abrahán que debe dejar su país y su familia por una tierra extraña que le será revelada. Hace un pacto con él: «De ti haré una gran nación, te bendeciré» (Gn 12, 2). Sus descendientes serán tan numerosos como las estre-

llas (Gn 15, 5). Los dioses habían hablado a los reyes de Sumer y los habían instruido; pero este dios ha concebido para Abrahán unos planes diferentes, mayores que cualesquiera otros que pudiesen considerarse en el pasado.

Yahvé, en esta relación, es un dios personal con un carácter distintivo: no es tanto que sea su dios, más bien ellos son «su pueblo». Como el líder de un clan cuidará de ellos, les dará tierras, cuidará de que prosperen: se hará responsable de ellos, por decirlo de alguna manera. A cambio, deben amarlo, obedecerlo y guardar sus mandamientos; no deben adorar otros dioses —«porque yo, Yahvé, tu Dios, soy un dios celoso» (Ex 20, 5)— y, además, no deben hacer ninguna imagen de él; eso lo limitaría, dándole una personalidad humana:

No tendrás otros dioses fuera de mí.

No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra (Ex 20, 3-4).

En esta concepción radicalmente nueva de la divinidad toda fabricación de imágenes está prohibida. Esta innovación, sobre todo, es lo que marca un nuevo estadio en la evolución de la consciencia; pues la esencia sagrada, que es el principio organizador de la tribu y el mundo, se concibe como algo exterior a la naturaleza: es irrepresentable para el ojo, aunque no, significativamente, para el oído. Dios (al contrario que los niños) puede ser oído pero no visto. Yahvé «se aparece» a Elías de la siguiente manera:

Entonces Yahvé pasó y hubo un huracán tan violento que hendía las montañas y quebrantaba las rocas ante Yahvé; pero en el huracán no estaba Yahvé. Después del terremoto, fuego, pero en el fuego no estaba Yahvé. Después del fuego, el susurro de una brisa suave (1 R. 19, 11-12).

Se requiere, por lo tanto, un nuevo tipo de enfoque: los seres humanos deberán, por así decirlo, mirar a través del mundo hacia la fuente invisible del cual procede. Lo divino, o lo numinoso, ya no brillará en la belleza de la naturaleza y de lo creado; las personas sólo pueden señalar hacia lo numinoso, que las supera. Sin embargo, no se sugiere que la contemplación de estos fenómenos conducirá a la mente a la contemplación de su hacedor invisible. El mandato obliga más bien a apartar la mente de las apariencias, de manera que la adoración de lo divino no pueda confundirse con la adoración de la naturaleza o de cualquier otra cosa del mundo («este mundo», como llegaría a llamarse más tarde en el cristianismo, invocándose inevitablemente la gloria del «mundo venidero»).

Owen Barfield, en su libro *Saving the Appearances*, una obra de lectura imprescindible, ha llamado la manera anterior de vivir en naturaleza «participación original». La define como «la idea de que tras los fenómenos, y, *situándonos desde la perspectiva del hom-*

bre, al otro lado de los mismos, hay algo representado que es de la misma naturaleza que el hombre» (la cursiva es del autor)³⁹. Las definiciones de Barfield son a menudo tan difíciles como el objeto de las mismas, pero, si nos detenemos a analizarlas, parece probable que esté describiendo lo que hemos llamado la consciencia de la cultura de la diosa, según la cual la sustancia de la creación es divina porque proviene del «cuerpo de la diosa» y, en último extremo, es este último. Eso es «inmanencia»: la apariencia visible y la fuente invisible son una. En palabras de Barfield, «la Naturaleza [es] percibida (como también lo es más tarde en el mito y en la poesía) como femenina»⁴⁰. Hay, entonces, un vínculo entre la humanidad y la naturaleza, y lo numinoso las envuelve a ambas; en el sentido de que la numinosidad vincula a la naturaleza humana con el mundo fenoménico (el sentido que Yahvé prohíbe) y en el sentido de que la naturaleza está maravillosamente viva con la misma vida que la humanidad (el sentido que se sacrifica al obedecerse el mandato de Yahvé). Barfield señala que este tipo de participación original con la naturaleza se ha perdido para nosotros y que llegamos a entenderla sólo en nuestros escasos momentos de unión con la naturaleza; aunque (como se discutirá en el capítulo 16) puede recrearse a un nivel más elevado mediante la imaginación. Es la visión de la poesía romántica, por ejemplo, y se representa frecuentemente en nuestro tiempo (dos mil años después del antiguo Testamento) como una visión perdida. Shakespeare presenta al oscuro Calibán como imagen del recuerdo de esta manera de percibir la naturaleza:

Pero no temas: la isla está llena de ruidos,
sonidos, y dulces melodías, que deleitan y no dañan.
En ocasiones un millar de instrumentos tañendo
murmuran en torno a mis oídos; y a veces voces,
que, si despierto en ese momento después de un largo sueño,
me harán dormir de nuevo; y entonces, en sueños,
me parece que las nubes se abren y revelan tesoros
a punto de derramarse sobre mí: cosas que, cuando despierto,
sollozo por soñar de nuevo⁴¹.

En aquel momento, según argumenta Barfield, la consciencia humana necesitaba apartarse de la participación con la naturaleza para ganar más espacio, más juego entre ella misma y su mundo. Entonces la consciencia se expandiría hacia el interior y aprendería a nombrar y a controlar esos fenómenos exteriores cuya belleza la incitaría, si no fuese así, a alejarse de la ley moral:

En todas las demás naciones de la época prevalecía, nunca cuestionada, la consciencia participativa que capta los fenómenos como representaciones y que se expresa naturalmente en la realización de imágenes. Para los judíos, en adelante, toda relación con esas naciones quedaba

estrictamente prohibida. Por todo el mundo la participación original estaba en pleno auge. Para los judíos, desde entonces en adelante, la participación original y cualquier cosa que derivara de ella se convirtió en un pecado mortal. Y, ¿qué es el antiguo Testamento sino el relato de su larga lucha contra ese pecado, sus repetidas recaídas y su triunfo final?⁴²

La divinidad es así apartada de la naturaleza. La consiguiente pérdida de ese poder numinoso que está en lo que puede percibirse y sentirse deja a la humanidad mayor libertad para modelar y «dominar» lo que la rodea, pero más sola en el mundo. A este espacio viene la palabra, la voz de la ley. Esta dimensión de Yahvé es en primer lugar una voz, que resuena «desde lo alto», o emerge «tenue y débil» de la desaparición de todas las apariencias. Habla desde ese lugar donde lo visible se disuelve en lo invisible y lo invisible fluye en lo visible pero todavía no puede ser visto, de manera que carece de forma e imagen. La idea es que si una imagen puede percibirse, es por definición demasiado cercana a la humanidad como para tener carácter divino: no existe concreción que no conlleve una reducción. Y Moisés dijo al pueblo:

Vosotros os acercasteis y permanecisteis al pie de la montaña. La montaña ardía en llamas hasta el mismo cielo, entre tenebrosa nube y nubarrón. Yahvé os habló de en medio del fuego; vosotros oíais el rumor de palabras, pero no percibíais figura alguna, sino sólo una voz. Tened mucho cuidado: puesto que no visteis figura alguna el día en que Yahvé os habló en el Horeb de en medio del fuego, no vayáis a pervertiros y os hagáis alguna escultura de cualquier representación que sea: figura masculina o femenina, figura de alguna de las bestias de la tierra, figura de alguna de las aves que vuelan por el cielo, figura de alguno de los reptiles que se arrastran por el suelo, figura de alguno de los peces que hay en las aguas debajo de la tierra (Dt 4, 11-12, 15-19).

Yahvé no tiene forma, y tampoco tiene nombre. Cuando Moisés llegó a la «montaña de Dios» vio una llama de fuego saliendo de una zarza, pero como la zarza no se consumía, se apartó sobrecogido. Es este acto de apartarse lo que posibilita la relación. Entonces el Señor lo llama por su nombre, «Moisés». Pero cuando Moisés pregunta cómo contestará a su pueblo cuando éste le dice del Señor: «¿Cuál es su nombre?», Yahvé replica: «Yo soy el que soy... Así dirás a los israelitas: “Yo soy me ha enviado a vosotros”» (Ex 3, 13-14). Yahvé no tiene predicado; Yahvé es lo que está más allá de la predicción: la totalidad del ser y a la vez su trascendencia total.

El Nombre (llamado el *Tetragrámmaton* porque se compone de cuatro letras, YHWH) se consideraba demasiado sagrado como para ser comunicado. Otros nombres, como «Adonai» (señor) o «Elohim» se empleaban para sustituirlo cuando se pronunciaba en voz alta, al menos desde el siglo III a. C. Solamente el sumo sacerdote durante el Día de la Expiación o los sacerdotes durante la bendición del pueblo podían pronunciarlo. Tipográficamente, el nombre es representado por cuatro consonantes

hebreas, pero etimológicamente es una modificación del verbo «ser», que también significa «respirar». (En su expresión española o inglesa YHWH se hace pronunciable al insertarse entre las consonantes las vocales que corresponden a las palabras Adonai y Elohim.) Comenta Barfield:

Una forma similar de la palabra hebrea para «judío» puede ser YHWDI; la textura del lenguaje apunta a que un judío devoto difícilmente podría mencionar su raza sin tender a pronunciar el Tetragrámmaton. Se escribía, como todas las palabras hebreas, sin vocales; y cuando cualquier verdadero hijo de Israel leía atentamente el nombre indecible, podría parecer que Yhwh se alzaba, susurrante, desde las profundidades de su propio ser, por así decirlo⁴³.

Es posible que la palabra Yahvé tenga una raíz semítica derivada de *hwy*, la palabra semítica que designa el viento; el viento está relacionado con el aire y con la respiración. Un dios llamado Jw, un hijo de El, el dios padre cananeo, se ha descubierto en los textos cananeos de Ras Shamra⁴⁴. Como Merlin Stone ha señalado en su libro *The Paradise Papers*, Yahvé está también íntimamente relacionado con la palabra sánscrita *Yahveh*, que significa «que fluye incesantemente»⁴⁵:

Todo el monte Sinaí humeaba, porque Yahvé había descendido sobre él en el fuego. Subía el humo como el de un horno, y todo el monte retemblaba con violencia (Ex 19, 18).

Así, a pesar de la trascendencia ontológica de Yahvé, el lenguaje de la magnífica epifanía física está muy cerca de él. Es posible que esto demuestre lo difícil que era evitar que la tribu identificase divinidad con naturaleza. Pero lo que antaño fue sagrado en sí mismo se define ahora como el lugar desde el que Yahvé habla. Habla desde las cimas de las montañas, desde las nubes, el fuego, el relámpago, la tormenta, el viento y el trueno, de forma muy parecida a la de los anteriores dioses semíticos e indoeuropeos: el sumerio Enlil, el babilónico Marduk, y los dioses cananeos El y Baal. La montaña primordial en Sumer, como en las culturas neolíticas, era el útero de la propia diosa. En la Edad del Bronce se convirtió en el «hogar» de todas las diosas y dioses. Después, en el Canaán de la Edad del Hierro se convirtió en el monte Safón, la montaña sagrada de El y la de su hijo Baal. En Grecia el monte Olimpo era el hogar de Zeus y los otros dioses y diosas. En el antiguo Testamento es el lugar sagrado donde se puede oír la voz del Señor.

En otros lugares, Yahvé cabalga sobre una nube. Isaías ve a Yahvé «cabalgando sobre nube ligera» en su viaje a Egipto (Is 19, 1). El salmista se dirige a Yahvé así:

levantas sobre las aguas tus moradas
te sirven las nubes de carroza,
te deslizas sobre las alas del viento

tomas por mensajeros a los vientos
al fuego llameante por ministro (Ps 104, 3-4).

Algunas veces la nube, como asiento del dios, aparece personificada en un querubín: «Volaba a lomos de un querubín sostenido por las alas del viento» (Ps 18, 11). O cuando Moisés y Aarón erigieron el tabernáculo en el desierto:

Pues la Nube moraba sobre ella y la gloria de Yahvé llenaba la Morada... En todas las etapas, cuando la Nube se elevaba de encima de la Morada, los israelitas levantaban el campamento, hasta el día en que se elevara. Porque la Nube de Yahvé estaba sobre la Morada durante el día, y de noche había en ella fuego a la vista de toda la casa de Israel, en todas sus etapas (Ex 40, 36-8).

Como Barfield concluye: «Todo proclama la gloria de Dios, pero nada lo representa»⁴⁶.

El problema, sin embargo, es que el concepto de la trascendencia de Yahvé no era sólido; en otras palabras, en muchas imágenes de Yahvé su trascendencia era, por así decirlo, un elemento añadido. Cuando da una imagen que no puede ser más que humana —vengativo, celoso, enfadado o amable, protector, reconfortante— los atributos particulares de la naturaleza humana que él encarna se elevan a modelo divino, confundiendo así humanidad y divinidad.

La imagen de Yahvé-Elohim como exclusivamente masculina

Aunque la imagen de la divinidad se había hecho trascendente, todavía retenía bastantes características muy humanas, la más obvia de las cuales era el género: era, de hecho, masculino. Pero era masculino sin la parcialidad que en otros casos se asocia a uno de los dos géneros: este dios masculino era también «uno» en el sentido de «ambos» y, de hecho, de «todo». Esta fusión —o confusión— de la unicidad y la masculinidad de la divinidad no se ha puesto en duda, hasta hace poco, ni la concepción judía ortodoxa de la divinidad ni en la concepción cristiana que derivó de la misma. En su libro *The Hebrew Goddess*, Patai escribe que «este credo tuvo su corolario complementario en la negación de la mera posibilidad de la existencia de otros dioses»⁴⁷. Afirma que Dios es

eterno, omnipotente, omnipresente, omnisciente, incorpóreo (y en consecuencia invisible), inescrutable e incomprensible, así como bueno, compasivo, piadoso y benevolente. Al no tener cuerpo, porque es puro espíritu, no posee ningún atributo físico ni, en consecuencia, ras-

gos sexuales. Decir que Dios es masculino o femenino es así completamente imposible desde el punto de vista del judaísmo tradicional.

(...)

Sin embargo, un factor, en concreto uno lingüístico, desafiaba toda repugnancia teológica a la atribución de cualidades físicas a Dios. Es una característica de la lengua hebrea el que cada sustantivo es o bien de género femenino, o de género masculino (excepto unos pocos que pueden adoptar cualquiera de los dos). Los dos nombres bíblicos de Dios, *Yahweh* (pronunciado por respeto a su gran santidad como «Adonai», y normalmente traducido como «el Señor») y *Elohim* (o, en su forma abreviada, *El*, traducido como «Dios») son masculinos. Cuando se usa un pronombre para referirse a Dios, es el masculino «Él»; cuando un verbo describe que hizo algo o un adjetivo lo califica, aparecen en la forma masculina (en hebreo hay formas masculinas y femeninas para verbos y adjetivos). Así, cada afirmación verbal sobre Dios conllevaba la idea de que era masculino... Ninguna ulterior enseñanza acerca de la naturaleza incorpórea, incomprendible o trascendental de Dios pudo erradicar esa temprana imagen mental del Dios masculino... Los profetas, salmistas, moralistas e historiadores bíblicos, así como los sabios, escribas, teólogos, rabinos y maestros del período talmúdico, usan constantemente antropomorfismos cuando se refieren a Dios. Es un «hombre de guerra», un «héroe», «señor de los ejércitos», «rey», «señor del universo», y «nuestro padre en el cielo», por mencionar sólo algunas expresiones. No es necesario señalar que todas estas denominaciones entrañan una connotación pronunciadamente masculina. Junto con las palabras de la oración, «somos tus hijos, y Tú eres nuestro padre» o «¡ten piedad de nosotros como un padre la tiene de sus hijos!», produjeron en todos los judíos una impresión indeleble no sólo de la naturaleza de Dios como rey y padre, sino también de su masculinidad⁴⁸.

(...)

El concepto de Dios bíblico [concluye] captado intuitivamente por los profetas y alcanzado a tientas por el pueblo, refleja el estricto orden patriarcal de la sociedad que lo produjo; esta sociedad dio origen a una religión cuyo núcleo era una divinidad universal y única, cuya voluntad estaba encarnada en la Ley; era abstracta, desprovista de todo atributo físico y, sin embargo, marcadamente masculina, una verdadera proyección del cabeza de familia patriarcal⁴⁹.

La antigua iconografía del dios como hijo, amante y consorte de la diosa se ha desvanecido aparentemente para siempre como si nunca hubiera existido. No hay nada que modifique la masculinidad de dios, exclusiva y desligada de todo lo que esté fuera de él. Esta ausencia de simbología femenina en la imagen de dios, como Pagels ha señalado, hará que el judaísmo, el cristianismo y el islam contrasten de forma sorprendente con las otras tradiciones religiosas del mundo⁵⁰. La contradicción entre la universalidad y transustancialidad de Yahvé y su exclusiva masculinidad ha penetrado, lamentablemente, el inconsciente occidental, de manera que ahora es muy difícil hablar de «dios» en el sentido impersonal de «fuente creativa» o «todo lo que es», sin luchar (normalmente sin éxito) contra el impulso de decir «Él»; pues la «imagen graba-

da» que Yahvé, como dios trascendente, prohíbe realizar, habría sido, sin lugar a dudas, masculina.

Yahvé como dios guerrero tribal

Ya hemos señalado que una deidad verdaderamente trascendente y universal no puede, ontológicamente, tomar partido; y mucho menos ordenar la masacre de una raza a manos de otra. Sin embargo, en el Éxodo Yahvé guía al pueblo de Israel a través del desierto hacia la tierra prometida de Canaán, una tierra «de la que fluye leche y miel». Aquí habla como un dios tribal, que guía y dirige a su pueblo hacia la tierra que ha escogido para ellos. Pero este dios es también un dios guerrero a la manera aria. Su pueblo es, por encima de todo, guerrero:

Habló Yahvé a Moisés... y le dijo: «Destruiréis todas sus imágenes pintadas, destruiréis sus estatuas de fundición, demoleréis todos sus altos. Os apoderaréis de la tierra y habitaréis en ella, pues os doy a vosotros todo el país en propiedad. Di a los israelitas: Cuando paséis el Jordán hacia el país de Canaán, arrojaréis a vuestra llegada a todos los habitantes del país» (Nm 33, 51-53).

La actitud propia de la Edad del Hierro conforma esta iconografía guerrera, que predomina en los libros del Pentateuco así como los de Profetas. En el libro de Josué, Yahvé también habla como un espíritu guerrero ancestral, instruyendo a su pueblo, y especialmente a sus «heroicos» líderes guerreros, sobre cómo hacer la guerra:

Yahvé tu Dios la entregará en tus manos, y pasarás a filo de espada a todos sus varones; las mujeres, los niños, el ganado, todo lo que haya en la ciudad, todos sus despojos, los tomarás como botín. Comerás los despojos de tus enemigos que Yahvé tu Dios te ha entregado.

Así has de tratar a todas las ciudades muy alejadas de ti, que no son de las ciudades de estas naciones. En cuanto a las ciudades de estos pueblos que Yahvé tu Dios te da en herencia, no dejarás nada con vida, sino que lo consagrarás al anatema: a hititas, amorreos, cananeos, perizitas, jivitas y jebuseos, como te ha mandado Yahvé tu Dios (Dt 20, 13-17).

Siguiendo el mandato divino, el libro de Josué registra que en Jericó

consagraron al anatema todo lo que había en la ciudad, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, bueyes, ovejas y asnos, a filo de espada. Prendieron fuego a la ciudad con todo lo que contenía (Jos 6, 21, 24).

Yahvé asume el manto de la diosa de la guerra, revolcándose en la sangre de sus enemigos como hicieron Sekhmet, Istar y Anat, la diosa cananea de la guerra, que «se

hunde hasta las rodillas en la sangre de los soldados, hasta el cuello en la sangre de sus compañeros»⁵¹. Isaías pregunta:

¿Y por qué está de rojo tu vestido, y tu ropaje como el de un lagarero?

Y recibe la aterradora respuesta:

El lagar he pisado yo solo; de mi pueblo no hubo nadie conmigo. Los pisé con ira, los pateé con furia, y salpicó su sangre mis vestidos, y toda mi vestimenta he manchado (Is 63, 2-3).

Graves y Patai comentan lo parecido de las masacres en honor a la diosa Anat y las perpetradas honor a Yahvé, y añaden que «la cuestión esencial era en honor de quién se debían cantar ahora esas profecías y esos himnos, o realizar esos ritos. Si era en honor de Yahvéh Elohim y no de Anat, Baal o Tamuz, eran actos adecuados y piadosos»⁵². La «moralidad» de Yahvé en su aspecto tribal es, por lo tanto, una cuestión que causa perplejidad. Jung comenta acerca de Yahvé:

La ausencia de moralidad humana en Yahvé es un obstáculo que no puede ser pasado por alto... echamos de menos la razón y los valores humanos, esto es, dos características principales de una mente humana madura. Así, es obvio que la imagen o concepción yahvista de la deidad es menor que la de ciertos especímenes humanos: la imagen de una fuerza brutal personificada y de una mente no espiritual y carente de ética, aunque lo suficientemente incoherente como para mostrar rasgos de bondad y generosidad junto con unas violentas ansias de poder. Es la imagen de una especie de demonio de la naturaleza y al mismo tiempo la de un primitivo cacique, aumentado hasta alcanzar un tamaño colosal; precisamente el tipo de concepción que se podría esperar de una sociedad más o menos bárbara, *cum grano salis*⁵³.

Harrison añade su voz a esto:

La moralidad de un dios muy a menudo no supera en mucho a la de sus adoradores, y en ocasiones se queda atrás, y a una distancia considerable. Suele considerarse que la estructura social se refleja también de alguna manera en el dios: una sociedad matriarcal adorará a una madre y a un hijo, una sociedad patriarcal tenderá a tener un culto del padre⁵⁴.

El Yahvé tribal es desde este punto de vista como un patriarca con poder ilimitado; ningún otro puntos de vista alternativo lo frena, y esto refleja la organización del sacerdocio de aquel tiempo. El sacerdocio levita imponía la costumbre patriarcal como ley tribal; en consecuencia, cualquier infracción de los tabúes sexuales se castigaba de forma totalmente desproporcionada en relación con la «ofensa». Las mujeres pertenecían a uno de entre dos hombres: el padre y el marido. La moralidad de la era ante-

rior, según la que las sacerdotisas del templo podían tener hijos que eran sustentados por el templo, fue suprimida. De la misma manera, aunque con dificultades, se suprimió el ritual de la relación sexual en ocasiones especiales, que se creía que contribuía a la fertilidad de la tierra⁵⁵. Los maridos podían tener varias mujeres y podían repudiarlas sin obligación de mantenerlas, pero las mujeres sólo podían tener un marido y el adulterio estaba castigado con pena de muerte por lapidación. Cada mujer que fuera prometida o desposada podía ser apedreada hasta la muerte si era violada, a menos que la violación tuviera lugar en el campo, donde sus llamadas de socorro no podían oírse (Dt 22, 26-27). La afirmación «no profanarás a tu hija, prostituyéndola; así la tierra no se prostituirá ni se llenará de indecencias» (Lv 19, 29) era una orden dirigida a evitar que los hebreos siguiesen la costumbre babilónica, y probablemente también cananea, según la cual una muchacha ofrecía antes de casarse su virginidad a la diosa, o se convertía en una sacerdotisa del templo. No habría sacerdotisas hebreas. El sacerdote levita cuya hija fuera descubierta siguiendo las costumbres antiguas tenía la obligación de quemarla. El israelita que «entrega uno de sus hijos a Molec» (Baal), es decir, que tuviese relaciones sexuales con una sacerdotisa en un templo cananeo, sería condenado a muerte (Lv 20, 2)⁵⁶.

Independientemente de que el libro de Josué describa o no, con su fiero tribalismo, lo que realmente sucedió cuando los hebreos penetraron en Canaán, sin duda refleja los valores de los hebreos que lo escribieron. La moralidad deficiente de Yahvé se hace más comprensible cuando sus mandamientos no se consideran revelaciones divinas, sino «revelaciones» de los valores de la Edad del Hierro y de las costumbres patriarcales reflejadas en el comportamiento de reyes, sacerdotes y profetas. Jehu, por ejemplo, fue alabado por Yahvé por haber asesinado al resto de la casa del anterior rey, Ajab, y por limpiar a Israel de todos los sacerdotes de Baal; los invitó a celebrar sus ritos en un templo y después ordenó su masacre (2 R. 10, 30). Elías (c. 860 a. C.) supervisó el asesinato de 450 sacerdotes de Baal:

«Echad mano a los profetas de Baal, que no escape ni uno de ellos.» Les echaron mano y Elías los hizo bajar al torrente de Quisón, y ahí los degolló (1 R. 18, 40).

Episodios como éste se usaban, consciente o inconscientemente, para justificar la brutalidad de guerras libradas contra un enemigo «maligno». No es sorprendente que este modelo de conducta haya tenido una gran influencia en el cristianismo y el islam, que consideran el antiguo Testamento como revelación divina. Siempre que una doctrina no estuviera de acuerdo con la «ley de Dios», sus defensores podían ser perseguidos. Aparentemente los sacerdotes levitas se eximían a sí mismos del mandamiento de Dios «no matarás», como más tarde lo haría el sacerdocio cristiano e islámico. La ley de la sacralidad de la vida no se observaba cuando se trataba de una cuestión de infracción de la doctrina religiosa, o de la amenaza de un enemigo tribal. Nuevos tipos de sacrificio ri-

tual en los que el asesinato estaba justificado, tales como la crucifixión o la lapidación de profetas o la tortura y quema de herejes, aparecieron dondequiera que estos valores arcaicos no fueron desafiados. La idea de la «guerra santa» librada en nombre de Yahvé contra los no creyentes y los «malvados» ha perdurado a lo largo de los años hasta llegar a las cruzadas cristianas, la persecución de «herejes», «brujas» y «enemigos de Dios». La imagen de la «guerra santa» de Marduk contra la diosa Tiamat y la guerra de Yahvé contra los cananeos ha sobrevivido durante mucho tiempo, y todavía hoy persiste siempre que se cree que una imagen tribal de lo divino aprueba un asesinato.

La evolución de Yahvé

Una deidad que sólo es una deidad tribal refleja los valores morales y las actitudes culturales de un pueblo específico en un momento histórico particular; en este caso, los de los hebreos de la Edad del Hierro. Por otro lado, la imagen de lo divino se transforma a medida que la consciencia moral de un pueblo evoluciona, y así ocurre en el antiguo Testamento cuando se desafía la imagen tribal a través de la pasión, y a menudo del sufrimiento, del individuo. La mitología refleja en este sentido la evolución de la consciencia.

La historia de la evolución de la consciencia, reflejada en las imágenes divinas formuladas por todos los pueblos, muestra cómo las imágenes de la divinidad cambian gradualmente y evolucionan a lo largo de muchos milenios. Pudiera ser que la experiencia personal de lo numinoso por parte del individuo, junto con la presión de los acontecimientos históricos, urja a la psique a buscar una imagen nueva de lo divino o a componer con la imagen antigua una nueva forma. La sensación de ser llamado a recorrer un determinado camino, el tener mediante sueños y visiones una revelación, la búsqueda su significado, conduce al individuo, a menudo contra su propia voluntad, a enfrentarse con la imagen colectiva de la época, contribuyendo de esta manera a la transformación de la imagen de lo divino.

De la voz inspirada de los profetas del antiguo Testamento surge gradualmente una imagen personal y ética de Yahvé, una consciencia universal que nunca puede ser completamente entendida pero que tiene que ser honrada y con la que hay que relacionarse. Yahvé se convierte en alguien con quien comunicarse, a quien respetar, temer y desafiar, en alguien a quien amar. Abrahán, Moisés, Jonás, Esdras, Job y muchos otros, discuten con Yahvé en un diálogo vivo, cuestionan su juicio, rebaten su dureza o (como Jonás) su clemencia. Job protesta no por arrogancia o temor, sino por amor: aquel en quien confiaba lo ha abandonado. La relación entre estos protagonistas y la imagen de Yahvé se forja a partir de un compromiso, y frecuentemente a partir de desilusión y perplejidad. A través de esta experiencia, la imagen de lo divino se acercaba al corazón humano. Job, por ejemplo, se reconcilia con Yahvé sólo tras haberlo «visto» cara a



4. Retrato cristiano del «autor del Génesis»
(escultura de piedra, c. 1200. Catedral de
Chartres)

cara, en vez de conocerlo de oídas y a través de la doctrina: «Sólo de oídas te conocía, pero ahora te han visto mis ojos» (Jb 42, 5). Ésta es la visión interna (que el judaísmo hace posible): la imagen que puede verse y conocerse en el interior, pero de la cual el ojo exterior no necesita representación alguna.

A medida que el judaísmo se desarrolla, sobre todo en los libros sapienciales –Job, Salmos, Proverbios, Ben Sirá (Eclesiástico) y el Cantar de los cantares–, evoluciona la idea de que la humanidad tiene un destino que descubrir y cumplir: el individuo tiene una responsabilidad respecto del orden divino de la vida.

En el siglo III a. C. surge la imagen de Hokmá, o Sofía, el «aspecto» o equivalente femenino de la divinidad. Sofía comienza a suavizar la disciplina ética del padre con la compasión sanadora de la madre. De hecho, tal vez merezca la pena preguntarse desde un punto de vista más general hasta qué punto la pretensión de universalidad de Yahvé depende del tipo de relación que tiene con el principio femenino. Cuando, por ejemplo, Yahvé está enfrentado a las diosas de los cananeos, se expresa con todas las limitaciones de un dios tribal. Cuando la Sabiduría esté presente en los libros sapienciales, bajo la imagen de Sofía, lo hallamos articulando una visión universal que un ser humano de cualquier raza podría entender. A medio camino entre estos dos extremos existen muchos estadios más sutiles, como cuando Israel aparece como novia terrenal de Yahvé, o cuando los querubines femeninos alzan sus alas sobre las paredes del templo interior.

Partiendo de nuestro conocimiento de otras culturas podemos decir, sin embargo, que la relación de lo masculino con lo femenino, como se expresa en el matrimonio sagrado entre diosa y dios, o entre dios y diosa (dependiendo de la cultura), siempre constituyó la culminación del ritual religioso. Esto tiene que indicarnos algo acerca de una necesidad universal de reconciliar estos dos polos opuestos de la experiencia humana. El siguiente capítulo explora la posibilidad de que la imagen divina del principio masculino necesite una imagen divina complementaria del principio femenino, si la imagen de lo divino ha de inspirar y sanar. A lo mejor no es necesario que la palabra ética de la ley y la compasión y el amor del corazón tengan que ser representadas como figuras divinas –como dios y como diosa–, siempre que ambas concepciones o principios estén presentes en la imagen divina. Quizá se necesite que tanto la cualidad masculina arquetípica de la trascendencia como la cualidad femenina arquetípica de la inmanencia sean parte de la imagen sagrada de la divinidad para que en el interior del alma humana tenga lugar el matrimonio sagrado.

12

La diosa oculta en el antiguo Testamento*

El hombre tiende constantemente a olvidar que lo que una vez fue bueno no tiene por qué serlo eternamente. Continúa observando los antiguos usos que antaño fueron buenos mucho después de volverse éstos malos. Solamente consigue librarse de este engaño a través de grandes sacrificios e indecible sufrimiento; sólo entonces se da cuenta de que lo que antaño fue bueno quizás ahora haya envejecido y ya no lo sea. Así ocurre tanto en cuestiones de gran envergadura como en detalles pequeños. Los usos y costumbres de la niñez, antaño tan sublimemente buenos, a duras penas pueden abandonarse incluso cuando su carácter dañino lleva tiempo demostrado. Se puede decir lo mismo, pero a escala gigantesca, de los cambios históricos de actitud. Una actitud colectiva es equivalente a una religión, y los cambios de religión constituyen uno de los capítulos más dolorosos de la historia del mundo. En este sentido, nuestra época sufre una ceguera que no tiene igual. Pensamos que sólo tenemos que declarar incorrecto e inválido un determinado artículo de fe para deshacernos psicológicamente de todos los efectos tradicionales del cristianismo y del judaísmo. Creemos en la ilustración, como si un cambio intelectual de frente tuviera, de alguna manera, una influencia más profunda en los procesos emocionales o incluso en el inconsciente. Olvidamos por completo que la religión de los últimos dos mil años es una actitud psicológica, una forma y manera definida de adaptación al mundo, que conforma un esquema cultural definido y crea una atmósfera en la que los rechazos intelectuales no influyen en absoluto. El cambio de frente es, por supuesto, sintomáticamente importante, como indicio de las posibilidades futuras; pero en niveles más profundos la psique continúa trabajando durante mucho tiempo ajustándose a la antigua actitud, de acuerdo con las leyes de la inercia psíquica.

C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 6, *Psychological Types*

Ah, ¿en quién podemos apoyarnos en nuestra necesidad?
Ni en ángeles ni en humanos, y ya

* Traducción de Pablo A. Torijano.

los sabios animales son conscientes
de que no nos sentimos realmente en casa en nuestro interpretado mundo.

Rainer Maria Rilke

No hay una palabra que designe a la diosa en la lengua hebrea. Cualquiera que leyera el antiguo Testamento sin conocer la mitología de Sumer, Babilonia y Egipto —particularmente la importancia de la diosa en estas culturas— recibiría la impresión de que los hebreos no adoraban a diosa alguna. Incluso teniéndose cierto conocimiento de esas civilizaciones anteriores, da la impresión de que el dios de los hebreos es una revelación originaria que no le debe nada al pasado. Solamente se oye la voz del solitario dios Yahvé-Elohim.

Entonces, ¿por qué en los libros históricos y proféticos se desarrolla una diatriba continua contra la abominación de los «dioses extranjeros» y la adoración de imágenes en lugares elevados? ¿Y por qué gran parte de la mitología hebrea se inserta en el marco de una batalla entre Yahvé y la diosa de los cananeos? Cuando el desastre golpeó Israel, como cuando las diez tribus de la provincia del norte fueron dispersadas a lo largo y ancho del imperio asirio, o cuando se impuso sobre el pueblo de Judá el cautiverio en Babilonia, la catástrofe se atribuyó a la regresión de los hebreos a la religión cananea. La responsabilidad cayó sobre la diosa, pero ¿por qué? ¿Adoraba el pueblo a una diosa antes de convertirse a la religión del Yahvé monoteísta? Un aspecto interesante de este relato es que, incluso después del exilio, la mitad de la población de Palestina no se hizo partícipe del judaísmo ortodoxo. Estas gentes — los estratos más pobres de la comunidad, que no habían sido deportados a Babilonia— fueron quienes realmente permanecieron fieles a las antiguas creencias y, como señala Halevi, «limitaban y amenazaban la visión legalista de los sacerdotes»¹.

Muchos pasajes del antiguo Testamento que se refieren a la cólera de Yahvé contra dioses extranjeros causan perplejidad si no se tiene en consideración la existencia de altares, templos y estatuas de la diosa. Cuando los hebreos entraron en Canaán, no encontraron una tierra poco poblada con gentes primitivas, sino un país con una religión poderosa y una tradición cultural en la que las reinas desempeñaban el papel de sumas sacerdotisas y las mujeres corrientes eran sacerdotisas. Hacía tiempo que las ciudades ricas y fuertes establecidas en Canaán tenían relaciones comerciales con Egipto, Babilonia y el reino hitita de Anatolia. Los gobernantes cananeos se casaban frecuentemente con princesas de esas cortes extranjeras y los primeros reyes hebreos siguieron esta tradición.

Cualquiera que fuera el origen de la diosas cananeas, compartían muchas características con las diosas contemporáneas de Babilonia, Egipto y Anatolia. Estas diosas fueron adoptadas por las tribus hebreas cuando se asentaron en Canaán; como los invaso-

res semitas que les habían precedido, adoptaron la mitología y los lugares de culto, así como las fiestas estacionales y las costumbres rituales del pueblo cananeo². A pesar de los esfuerzos de los profetas por erradicar las antiguas creencias, la imagen de la diosa sobrevivió. En Canaán, como en los países de alrededor, la mitología de la diosa y su hijo-amante era el aspecto de la creencia religiosa más profundamente enraizado por estar estrechamente asociado con las estaciones del año agrícola, y, a nivel más general, con los rituales arcaicos de fertilidad y regeneración.

El estudio de Patai, *The Hebrew Goddess*, revela la imagen oculta de la diosa en el antiguo Testamento. Su desentrañamiento meticuloso de la historia de la diosa es una de las contribuciones más interesantes a una comprensión más profunda de esta época, porque traza la continuidad de la imagen de la diosa a través de la historia del pueblo judío. Con su ayuda, es posible mirar desde una perspectiva totalmente nueva los pasajes bíblicos que se refieren a los «dioses extranjeros», «bosques» y «lugares elevados». En la introducción a su libro, señala que un estudio de religión comparada sugiere que la humanidad parece necesitar la imagen de la madre divina, además de la del padre divino. Pregunta entonces si ha sido sólo el judaísmo el que no ha conseguido satisfacer esta necesidad: «¿Es concebible que el anhelo humano por una madre divina no se manifestara en absoluto en el judaísmo?»³.

Las pruebas histórica y arqueológica que aporta dan respuesta a su pregunta. Dichas pruebas muestran no sólo que existió una diosa hebrea, sino que además estaba profundamente arraigada bajo diferentes formas en la vida del pueblo hebreo, desde la conquista de Canaán hasta el exilio babilónico. Desde el año 400 a. C. aproximadamente —después de las reformas postexílicas de Esdras— parece desvanecerse, aunque curiosamente su imagen permanece todavía en el Sancta sanctorum del segundo templo. Unos 1.500 años más tarde, la imagen de la diosa reaparece sutilmente en la literatura cabalística medieval de las comunidades judías de España y el sur de Francia como la Sekiná y la Matronit: La matrona, señora o reina. Concebida como intercesora entre la humanidad y la deidad, se relaciona en este papel con la María cristiana. Patai señala:

En vista de la predisposición humana, generalizada y psicológicamente determinada, a creer en diosas y a adorarlas, sería extraño que la religión judeo hebrea, que floreció durante siglos en una región de intenso culto a la diosa, hubiera permanecido inmune a ella. Sin embargo, ésta es la impresión que uno recibe cuando ve la religión hebrea a través de los prismas polarizadores de la legislación mosaica y la enseñanza profética. Dios, según este punto de vista, se revela a sí mismo sucesivamente a Adán, Noé, Abrahán, Isaac y Jacob, y dio su ley a Moisés en el monte Sinaí. La religión bíblica, en esta perspectiva, es un monoteísmo ético universal, construido de acuerdo con un molde legal ritual.

Sin embargo, el análisis histórico demuestra que durante muchos siglos después de la fecha tradicional de la revelación del Sinaí, esta religión, idealizada retrospectivamente, siguió siendo

una petición no satisfecha antes que un hecho. Un estudio más detallado indica que entre los hebreos bíblicos existían otras tendencias religiosas, poderosamente atractivas tanto para el pueblo llano como para sus líderes, en las que la adoración de diosas jugaba un papel tan importante como en cualquier otro lugar en etapas comparables de desarrollo religioso⁴.

Los querubines

Los querubines constituyeron la más oculta de todas las imágenes de la diosa en Canaán. A pesar de la prohibición en la religión hebrea de imágenes grabadas, existía, según observa Patai, una excepción a la regla. Los querubines eran ciertamente «imágenes grabadas»; sin embargo, constituyeron una parte importantísima del ritual del templo, desde que se erigió el arca en el tabernáculo del desierto hasta la destrucción del segundo templo en el 70 d. C. Patai explica que el término querubín deriva del sustantivo hebreo *K'rubh*, que está relacionado con el acadio *karibu*, un intermediario entre la humanidad y los dioses, que presenta a los dioses las oraciones de la humanidad⁵. En el Génesis los querubines fueron puestos por Yahvé al este del jardín del Edén «para guardar el camino del árbol de la vida» (Gn 3, 24); esto es, para permanecer entre la esfera divina y la humana. Los querubines del arca podrían tener el mismo significado: quizá sean los guardianes de los misterios, de la misma manera que las dos criaturas aladas a cada lado del cáliz de Lagash del rey Gudea eran los guardianes de los misterios del señor serpiente (ver capítulo 5, figura 22). Patai señala que incluso desde el principio hubo dos imágenes de divinidades en el arca de la alianza: Yahvé y su consorte, posiblemente la diosa cananea⁶. La imagen más arcaica de divinidad los representaba: dos bloques de piedra. Más tarde, cuando todas las imágenes de lo divino fueron prohibidas, esta imagen dual fue transformada. La imagen de Yahvé desapareció, y la imagen de la diosa se convirtió en la de los dos querubines que cubrían el arca con sus alas. Después de la destrucción del primer templo y la construcción del segundo templo, se creía que los querubines del Sancta sanctorum reflejaban los aspectos masculino y femenino de Yahvé. Todavía más tarde, antes de la destrucción del segundo templo, figuras abrazadas de querubines masculinos y femeninos, situadas en el Sancta sanctorum, reflejaban la unión de Yahvé con la comunidad de Israel, su novia⁷.

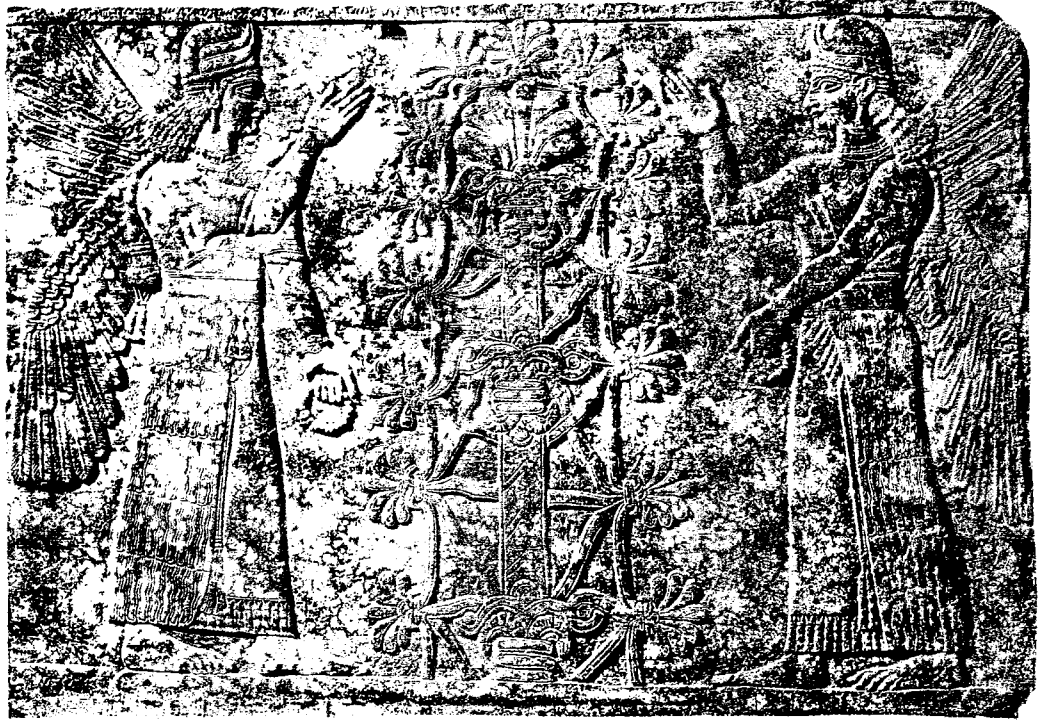
La imagen de los querubines protegiendo el arca recuerda de forma curiosa a las dos figuras aladas de Siria, que son tan semejantes que parecen pertenecer al mismo conjunto (figuras 1 y 2). Parecen reflejar el gesto protector de las diosas hermanas egipcias Isis y Neftis (ver capítulo 7, figuras 7 y 8). Pero también en Asiria existen imágenes de seres alados, masculinos o femeninos, que protegen el árbol de la vida (figura 3). En la figura 4, Isis y Neftis envuelven el sarcófago de Tutankamon con sus alas extendidas. Patai hace referencia a un par de figuras que montan guardia en un relie-



1. Querubín femenino con el árbol de la vida (placa de mármol, finales del siglo IX a. C. Fragmento de la cama de Hazael, rey de Damasco)
2. Querubín femenino alado con una palmera como árbol de la vida (placa de marfil. Arslan Tash, al norte de Siria)

ve de Karnak (c. 1500 a. C.), cuyas alas cubren el *ankh* egipcio que sostienen en sus manos⁸. La imagen de los querubines guardando el arca tiene, por lo tanto, dos fuentes, una egipcia y otra asiria. Otra imagen se encuentra en una placa del palacio del rey Ajab de Israel (873-852 a. C.), que muestra dos seres femeninos con alas extendidas arrodillándose el uno frente al otro mientras sostienen en sus manos lo que parecen ser flores (figura 5).

Se pareciesen los querubines del templo a los guardianes egipcios o a los guardianes mesopotámicos de los misterios, debían de ser sobrecogedores. En el tabernáculo del desierto había doce pares de querubines: uno sobre el arca, otro bordado en el velo y diez en las cortinas. Las figuras de los querubines en el tabernáculo arcaico del desierto

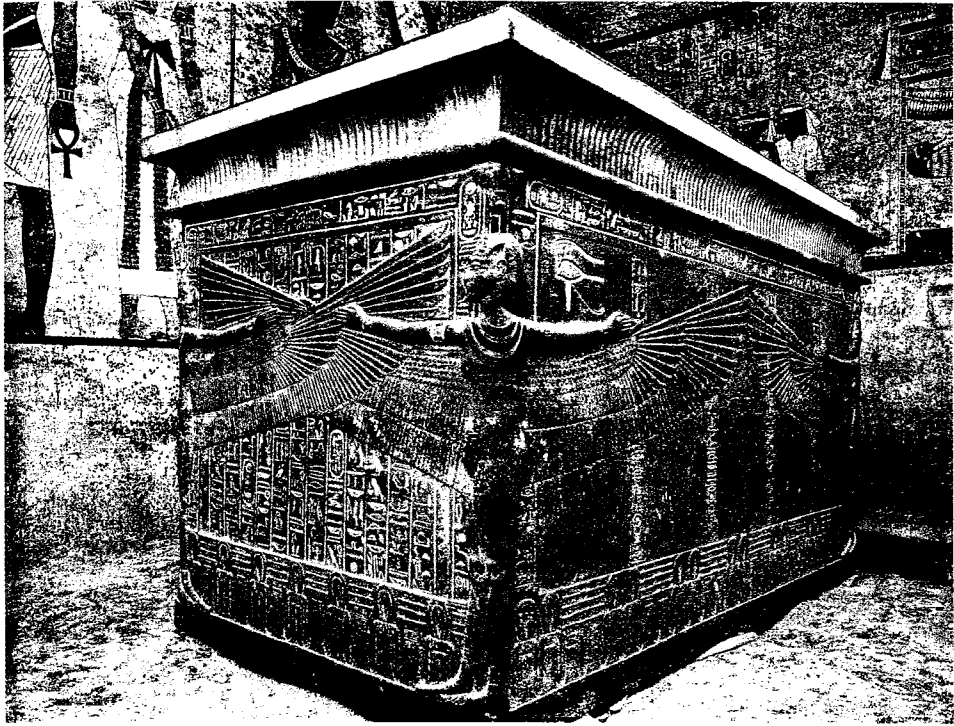


3. Guardianes femeninos alados del árbol de la vida (relieve asirio, siglo IX a. C. Palacio de Asurbanipal II)

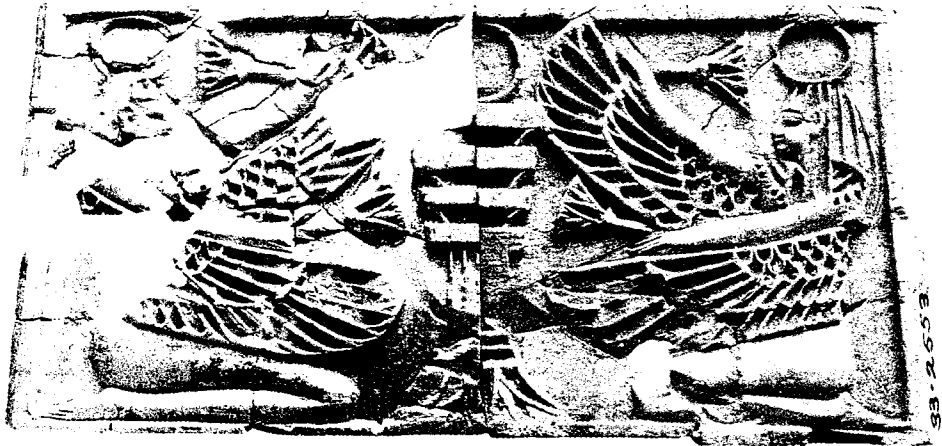
estaban hechas de oro batido, y junto con el propiciatorio del arca, formaban una sola pieza. Estaban colocados uno enfrente del otro, y miraban hacia abajo, al propiciatorio del arca, que estaba protegido por sus alas extendidas. Se creía que Dios hablaba a Moisés desde el propiciatorio, entre los dos querubines⁹.

En el templo del siglo X a. C., que Salomón construyó, había dos querubines inmensos sobre el arca, hechos de madera de olivo y cubiertos con pan de oro. Medían 4,5 m de altura y sus alas extendidas cubrían los 9 m del Sancta sanctorum, el nombre del santuario donde se guardaba el arca. Los muros también estaban cubiertos con su imagen, que alternaba con la de la palmera: «Esculpió todos los muros del templo, del santuario y de la nave, con bajorrelieves de querubines, palmeras, capullos abiertos» (1 R 6, 29).

La descripción que figura en 1 Reyes 7, 29 señala que había leones, bueyes y querubines, lo que sugiere que los querubines no tenían la forma ni las caras de leones o bueyes¹⁰. Cualquiera que fuera la forma que tuvieran, el mismo motivo de querubines



4. Isis y Neftis guardan el sarcófago de Tutankamon (c. 1330 a. C.)
5. Placa de marfil del palacio del rey Ajab (c. 870 a. C.)





6. Imagen, muy poco frecuente, de una diosa sentada, con una corona de cuernos y un vestido con un diseño de red. Formas serpentinatas se enroscan en torno a su cuerpo y cuello (marfil fenicio, 1800-1700 a. C. Ugarit, Ras Shamra, al norte de Canaán)

alternándose con palmeras estaba tallado en la puerta del santuario interno y en la puerta exterior del templo. La misma imagen estaba tejida en el velo que protegía el Sancta sanctorum.

El primer templo, destruido en el 586 a. C., no se reconstruyó hasta el 515 a. C. Cuando Esdras viajó a Jerusalén hacia el 458 a. C., asumió la tarea de restaurarlo a su gloria pasada, trayendo con él los grandes tesoros que habían sido confiscados en Babilonia. Patai sugiere que restauró, probablemente, la antigua imagen de los querubines salomónicos. Los querubines del Sancta sanctorum del segundo templo simbolizaban los aspectos femenino y masculino de Yahvé, el único dios. Más tarde, sin embargo —la fecha exacta no es segura pero podría ser el siglo III a. C.— la forma de los querubines se cambió y se les representó como un hombre y una mujer abrazándose.

En ese momento se concebía el querubín masculino como Yahvé; el femenino, por su parte, ya no era el aspecto femenino de Yahvé sino la personificación de la comunidad de Israel. Es una historia sorprendente, y a no ser por el libro de Patai no se habría conocido fuera del ámbito de los estudios bíblicos.

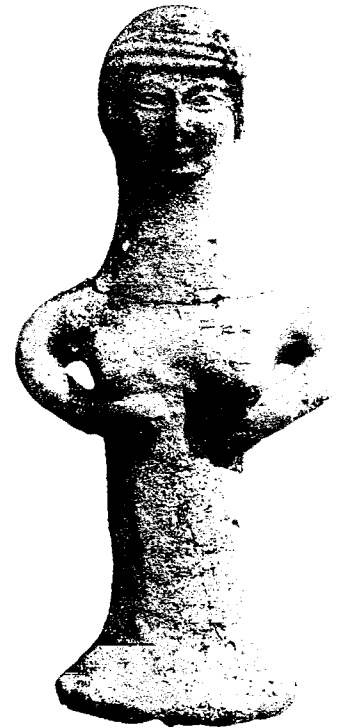
La diosa cananea

En comparación con las culturas aledañas de la Edad del Hierro, han sobrevivido muy pocas imágenes de culto de las diosas cananeas. Se erigían en los grandes templos de Canaán y en los bosques sagrados de los «lugares elevados», envueltas en las vestiduras que las sacerdotisas del templo tejían para ellas. Estas diosas, junto con sus familias, linaje, rituales y fiestas, eran una presencia vital en las tierras que los hebreos invadieron y en las que se asentaron. El panteón cananeo de diosas y dioses puede compararse con su equivalente sumerobabilónico o con el griego, posterior, aunque el número de sus dioses era menor. De las muchas deidades cananeas, las más importantes eran la diosa madre Aserá, el dios padre El, su hija Anat-Ashtoreth y su hijo Hadd o Hadad, el «Tronante», normalmente conocido como Baal.

Aserá

La diosa Aserá era probablemente la más antigua. En fecha tan temprana como el 1750 a. C. una inscripción sumeria se refiere a ella como la esposa de Anu, que puede ser identificado como El, el dios padre del panteón cananeo, cuyo papel sigue muy de cerca el del dios sumerio An. Aserá era llamada «la señora del mar», lo que la relaciona con la Nammu sumeria y con la Isis egipcia, «nacida en la humedad». Es posible que Aserá se convirtiese en la esposa de Yahvé a ojos de los hebreos cuando el dios hebreo asimiló la iconografía de dios padre que había pertenecido a El. Su otro título era «madre de los dioses», como el de la Ninhursag sumeria; y entre sus setenta hijos figuraban sus hijos Baal y Mot, y su hija Anat. Los reyes se alimentaban de sus pechos, como se alimentaron de la diosa en Sumer y en Egipto¹¹.

En la caja de marfil de la figura 7, exquisitamente labrada, la diosa madre Aserá ocupa el lugar del árbol de la vida entre sus animales, que dependen de ella para subsistir. Como imagen del árbol de la vida, se alzaba en los templos y bosques de Canaán y era adorada como «dadora de vida». Muchas de sus imágenes, llamadas *asherim*, estaban hechas de madera tallada y se colocaban junto al altar en los templos, o en un bosquecillo cercano, o sobre altares dispuestos en las cimas de las colinas o en «lugares elevados», consagrados a la diosa, como en Creta. Una imagen permaneció durante muchos siglos en el gran templo de Salomón en Jerusalén. Quizá se pareciera a la que aparece



7. Tapa de una caja de ungüentos micénica que muestra una diosa madre que sostiene espigas de trigo y que está sentada entre dos cabras (c. 1300 a. C. Ugarit, Ras Shamra, al norte de Canaán)

8. Imagen de la diosa Aserá o Astarté (barro sin vidriado, siglo VII a. C. Tell Duweir, Palestina)

en la figura 8. En ella, la diosa sostiene sus pechos con el mismo gesto que la imagen babilónica de Istar; sugiere la ofrenda del alimento que fluye de ellos (ver capítulo 5, figura 16). Es posible que las *asherim* fuesen verdaderos árboles, muy probablemente el sicómoro o la morera negra, con su fruto rico y oscuro y su savia lechosa, que pertenecían a la diosa en Egipto y en Creta. Fuesen árboles o efigies, las *asherim* eran las que provocaban la furia de los profetas y las orgías de destrucción a manos de ciertos reyes que, de vez en cuando, instigados por los profetas, ordenaban su eliminación inmediata. La palabra «Aserá» en la Biblia puede referirse tanto a la propia diosa como a su imagen de madera tallada, aunque ninguna de estas imágenes de madera ha sobrevivido. Sin embargo, muchas figuras de arcilla, pequeñas y desnudas, se han encontrado en el interior de casas; y en vez de torso y piernas, tienen una columna cilíndrica que termina en una base plana, como en la figura 8. Posiblemente fuesen pequeños modelos

de las imágenes mayores que se alzaban en bosques y templos, aunque la calidad artística de la figura 7 sugiere que éstas eran más elaboradas. En cada excavación arqueológica importante en Palestina se han encontrado figuras femeninas, datadas entre el 2000 a. C. y el 600 a. C. Es posible que las mujeres usasen estas diminutas imágenes para pedir a Aserá su ayuda en el parto o para que les concediera la fertilidad.

Aserá fue la diosa de Tiro y de Sidón desde épocas tempranas –al menos desde el 1200 a. C.– y muy probablemente fue una esposa sidonia de Salomón quien la introdujo en la corte del rey hebreo. Más tarde, el rey Ajab (873–852 a. C.) se casó con Jezabel, hija de un rey de Sidón, y el culto a Aserá fue establecido de nuevo en la corte, junto con el de su hijo Baal. El relato del «concurso» para producir lluvia entre Elías y los 450 «profetas» de Baal hace referencia a los numerosos sacerdotes y sacerdotisas que servían en su templo. Parece que la cólera de Elías cayó sobre los sacerdotes de Baal (a quienes había asesinado), pero por alguna razón los 400 «profetas» de Aserá escaparon de ella (1 R 18). El culto a Aserá en el reino del norte, Israel, persistió hasta el 721 a. C., e incluso entonces permaneció en Betel, un rincón del mismo: leemos cómo Josías, rey de Judá (629–609 a. C.) destruyó los altares que habían sido erigidos por Jeroboam 300 años antes y cómo «quemó las Aserás» [Quemó el altozano, rompió las piedras, las redujo a polvo, y quemó el cipo sagrado, *NBJ*] (2 R 23, 15).

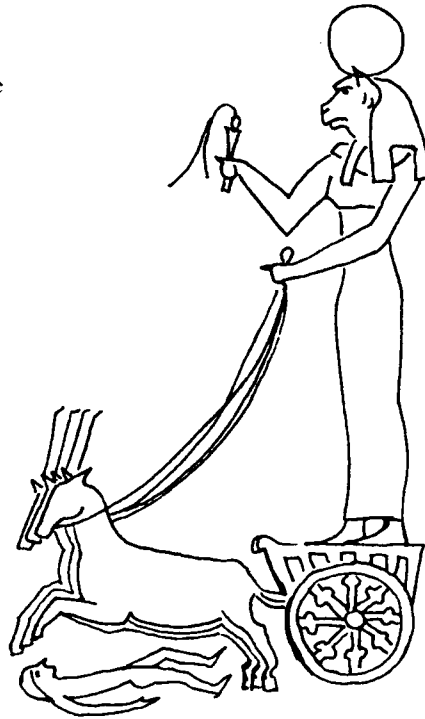
Existen muchas referencias veladas de los profetas a las prácticas en los templos cananeos, y también a la interpretación de sueños. Eliade señala que «la profecía extática israelita tiene sus raíces profundas en la religión cananea»¹²; las sacerdotisas y sacerdotes cananeos eran expertos en las artes chamánicas. Las sacerdotisas y sacerdotes de Aserá y Baal eran llamados profetas, pero la práctica de su vocación se veía cada vez más amenazada. Finalmente fue suprimida por los profetas hebreos, que lanzaban diatribas contra cualquiera que se atreviera a usurpar su papel como intérpretes de la palabra divina:

Si surge en medio de ti profeta o un vidente en sueños y te ofrece una señal o un prodigio, y llega a realizarse la señal o prodigio que te ha anunciado, y te dice: «Vamos detrás de otros dioses (que tú no habías conocido) a servirles»... ese profeta o vidente en sueños deberá morir por haber predicado la rebelión contra Yahvé... Así harás desaparecer el mal de en medio de ti (Dt 13, 1-2, 5).

Anat

En el antiguo Testamento Anat, la hija de Aserá y El, y hermana esposa del dios Baal, no se menciona nunca como diosa, aunque su nombre aparece como topónimo, incluso como el lugar de nacimiento de Jeremías, Anatot. Anat es fundamentalmente una diosa de la caza, cuya imagen degeneró en diosa de la guerra. Parece que, como en

9. Anat como diosa de la guerra (relieve egipcio)



Sumer y en Babilonia, esta diosa de la caza y de la fertilidad también era utilizada para conseguir los objetivos tribales de los líderes de la tribu. En la figura 9 tiene la misma cabeza de león que Sekhmet, que en otro mito se revolcaba en sangre humana. Como observa Patai: «Ninguna diosa de Próximo Oriente tenía mayor sed de sangre que ella»¹³.

La naturaleza de Anat tiene además otra faceta. Dos de sus títulos eran «señora del cielo, señora de todos los dioses» y «señora de la montaña», que la relacionan con la Ninhursag sumeria y sugieren que también era la diosa de los muertos, un papel confirmado por la facilidad con la que desciende al inframundo para rescatar a su hermano Baal. Anat también era llamada «la doncella», lo que sitúa su imagen dentro de la antigua mitología lunar de las dos diosas, madre y doncella. En la mitología cananea Anat, la hija, como Perséfone, desciende al inframundo; pero su misión, como la de Istar, es rescatar a su consorte, el dios Baal, de manos de su hermano Mot. Es una diosa cuya vida está ligada a la siembra de la simiente y al grano que brota: cuando rescata a su hermano consorte Baal de su hermano oscuro Mot, que personifica la sequía abrasadora, el grano comienza a brotar y toda la tierra se regocija. Es interesante que, a la luz del persistente motivo del hijo-amante y el toro, se diga que Anat ha tomado la forma de una vaca para yacer con su marido, Baal, y que el fruto de su unión fue un toro salvaje¹⁴.

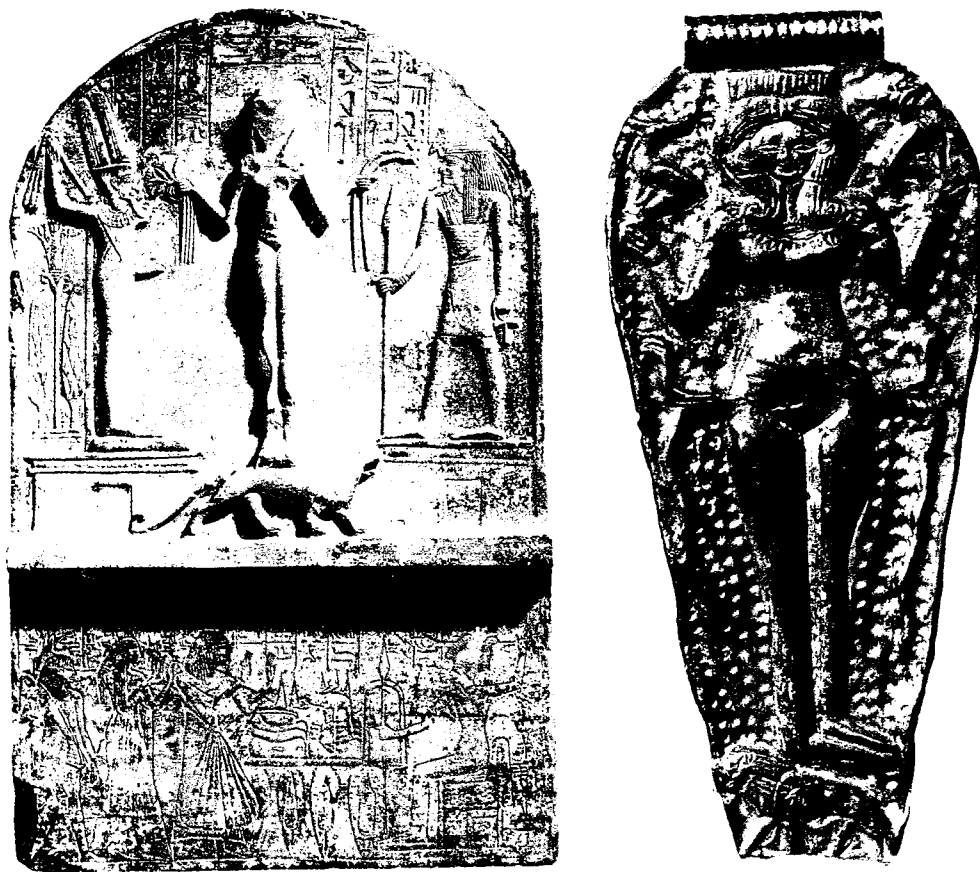
En Canaán las estaciones están claramente definidas. La mitología cananea seguía los rituales que marcaban la recolección de las cosechas en otoño, a salvo tras los largos y angustiosos meses de sequía en verano. La recolección de las cosechas de trigo, aceituna, uva e higos se celebraba con un ritual de acción de gracias. Éste constituía la fiesta cananea de año nuevo; los hebreos, a su vez, mantuvieron el ritual antiguo. Un segundo festival jubiloso marcaba la recolección del trigo de primavera, ya a salvo; y a medida que la sequía de verano se aproximaba (y con ella la imagen de conflicto entre los poderes de la luz y de la oscuridad en la naturaleza), se acercaba el momento del descenso de Baal al inframundo. Entonces Anat descendía al inframundo para traer de vuelta a la vida a Baal como lluvia fertilizadora, igual que Istar en Mesopotamia. Con su retorno llegaba la regeneración de la tierra y la promesa de abundancia¹⁵.

Astarté

Astarté (Ashtoret en hebreo; plural Ashtarot) se menciona sólo en cuatro ocasiones en el antiguo Testamento (Aserá figura cuarenta veces); esto no es indicio de la importancia del culto de Astarté, que en Canaán estaba igual de extendido que el de Aserá, si no más incluso.

Todavía no está claro si Anat y Astarté (Ashtoret) eran dos diosas separadas o una única diosa. Astarté, como Inanna e Istar, era llamada «reina del cielo». Existe también cierta confusión acerca de si Astarté era uno de los nombres o facetas de Aserá, o si era hija de Aserá junto con Anat, o incluso si se trataba de otro nombre para la propia Anat¹⁶. Puede ser que la misma diosa fuese conocida bajo dos nombres diferentes en lugares diferentes, o que Astarté y Anat fueran dos diosas separadas que realizaban funciones complementarias, como Isis y Neftis en Egipto. En la medida en que estas dos diosas se sitúan en polos opuestos, Astarté es la luz, y Anat, la oscuridad; son, respectivamente, el aspecto celestial y el aspecto ctónico de la diosa más antigua de la Edad del Bronce, que contenía en sí misma ambas esferas. En un papiro egipcio del siglo XII a. C. Astarté y Anat son llamadas las «dos hijas» de Neith, la madre de los dioses. Ambas tenían el título de «señora del cielo», junto con otra diosa del panteón cananeo llamada Qetesh (que también era adorada en Egipto). A ésta se la representa típicamente de pie sobre un león, con la flor del loto en una mano y serpientes en la otra (figura 10). La imagen de oro de una diosa desnuda, muy probablemente Astarté o Ashtoreth, la muestra de pie sobre un león con serpientes rodeando su cintura (figura 11). Lleva una corona y un collar, y sostiene una flor de loto en cada mano. Su cabello está dispuesto al modo estilizado propio de la diosa egipcia Hathor.

Llegado el siglo IV a. C. Astarté había reemplazado a Aserá como la diosa de Sidón, aunque es posible que la transición de una diosa a otra tuviese lugar algunos siglos antes. Puede que este pueblo, que vivía cerca del mar, fuera quien le diera los títulos de



10. La diosa cananea Qetesh sobre un león (relieve egipcio, c. 1300 a. C.)

11. La diosa Astarté o Ashtoreth sobre un león, ceñida de serpientes, sosteniendo flores de loto en sus manos (colgante de oro, siglo XV a. C. Ugarit, Ras Shamra)

«virgen del mar» y «guardiana de las naves»¹⁷. En Sidón había un templo magnífico, aunque Astarté fue adorada no sólo en el norte sino también en las ciudades de Israel y Judá, hasta llegar a Egipto, en el sur. Otros grandes templos se alzaban en las ciudades de Hierópolis y Biblos en el norte de Canaán, y en Ascalón en el sur. (En la versión de Plutarco de Isis y Osiris, el sarcófago de Osiris se convierte en una columna en el palacio de la reina Astarté en Biblos; esto sugiere una coincidencia de relatos y significados.) Como María muchos siglos después, era la guardiana de los barcos. Una oración la invoca como diosa del mar: «Oh, virgen del mar, bendita madre y señora de las aguas»¹⁸. La luna y las estrellas del alba y del crepúsculo eran sus imágenes, como lo

fueron de Inanna e Istar en Mesopotamia. En algunas figuras de Astarté, dos cuernos surgen de su cabeza; «Astarté de los dos cuernos» era uno de sus nombres. Esto la vincula con Istar y con Isis-Hathor en Egipto, porque ambas llevaban el tocado de dos cuernos. El significado original del nombre de Astarté era «útero» o «lo que sale del útero»¹⁹, lo que sugiere que Astarté era fundamentalmente una diosa de la fertilidad, pero también de todo lo que regía la generación de vida. También puede identificarse con Cibeles, porque la epifanía de su presencia era una piedra y una piedra cónica u obelisco se alzaba en todos sus templos.

Si se trata a Anat y a Astarté esencialmente como una sola idea, su aspecto más amable aparece en su título de reina del cielo, que encontramos en Jeremías. El pueblo de Judá exiliado con él en Egipto (c. 586 a. C.) le dice que continuarán adorándola y cocinando pastelillos para ella; así, este relato relaciona la diosa oculta de los hebreos con Inanna, Deméter y Ártemis, a quienes también se les ofrecían pastelillos en los altares. Estos pasteles pudieron haber sido amasados con la forma de la propia Astarté-Anat, como sugiere un molde de piedra hallado en Israel y datado alrededor del 1600 a. C. Puede que se comiesen durante un ritual, como se come hoy en día la oblea de pan en el ritual cristiano de la comunión. Estos rituales provienen de un tiempo en el que el cuerpo de un hombre o de una mujer era sacrificado para posibilitar la continuación de la vida de la tribu; y este cuerpo se comía realmente, igual que más tarde se comía la carne del toro, el cuerpo del dios.

La difamación de la diosa

No es sorprendente que muchos de los profetas hebreos consideraran que su misión religiosa era apartar a su pueblo del culto de las diosas cananeas, tanto por razones políticas como para obedecer el mandato de Yahvé acerca de la prohibición del culto a los ídolos. Además, el propio culto a estos ídolos o imágenes de diosas iba en contra del espíritu que bañaba la religión hebrea, en su sentido más profundo; ésta estaba decidida a evitar que las imágenes participasen de la esfera de la religión, para impulsar a la consciencia a concentrarse más profundamente en la dimensión que está más allá de las apariencias, esto es, más allá de cualquier cosa que pueda ser representada en la naturaleza. Volvemos a recordar la aportación fundamental de Barfield a esta difícil cuestión: el rostro de Israel se oponía a la creencia de que las propias imágenes estuviesen llenas de «numinosidad»; de que fuesen, en sus palabras, «receptáculos potenciales de *mana*». Se trata de la «participación original», la «imagen grabada» ahora proclamada como totalmente equivocada; por supuesto, no en el sentido occidental posterior de que sólo eran materia, sino en el sentido de «No te postrarás ante ellas ni les darás culto» (Ex 20, 5), confundiendo así la imagen con la propia divinidad misma²⁰.

Los salmistas insistían en que estos ídolos no estaban llenos de nada, no tenían un «interior». Eran meras apariencias huecas de vida:

Plata y oro son sus ídolos,
obra de la mano del hombre.
Tienen boca y no hablan,
tienen ojos y no ven,
tienen orejas y no oyen,
tienen nariz y no olfatean.
Tienen manos y no palpan,
tienen pies y no caminan,
tienen garganta sin voz.
¡Sean como ellos los que los hacen,
los que en ellos ponen su confianza! (Sal 115, 4-8).

Ésta es una interpretación que nosotros, herederos de esta tradición, comprendemos demasiado bien. Sólo ahora comienzan a reconocerse las peligrosas consecuencias que conlleva apartar lo numinoso de la esfera de las apariencias, y más allá de ésta, de la naturaleza entera. En esa época, sin embargo, hace algo más de 2.000 años, la ira de los profetas se comprendía perfectamente; era una manera de transferir la soberanía de la forma externa al corazón interno, donde la voz de la divinidad podía ser escuchada personalmente y podía tener lugar un diálogo ético.

La cuestión es que, si la «guerra santa» de Yahvé contra la «diosa» no hubiera penetrado en los valores de los siguientes siglos como guerra santa de lo masculino contra lo femenino, estas dos posiciones religiosas no requerirían más que un comentario histórico sobre la evolución de la consciencia. Peor aún, el paradigma de oposición, del bien contra el mal, también se legó a los siglos venideros como, implícitamente, la única vía de progreso (incluso hoy en día la metáfora militar es la forma convencional de ver la enfermedad). Este aspecto se analizará en el capítulo 16, pero merece la pena considerar ahora lo siguiente: si el hecho de que se haya aceptado de un modo tan acrítico el paradigma de oposición en general, y la oposición de masculino y femenino en particular, debe algo a la naturaleza sagrada de sus orígenes: Yahvé, el dios bueno, luchando y venciendo a la diosa malvada. Cualesquiera que sean las virtudes de prescindir de la imagen grabada, en aquel momento esa decisión se manifestó en la identificación del pecado del pueblo de Israel con su culto a las diosas representadas en imágenes: Aserá, su hija Astarté-Anat (Ashtoreth), junto con su hijo Baal (El, el dios padre, parece haber sido eximido de la condena, quizá porque su nombre y su imagen de padre fueron asimilados a Yahvé-Elohim).

Las leyes levíticas estaban pensadas para erradicar no sólo las imágenes de la antigua religión, sino también sus prácticas cultuales, tales como las relaciones sexuales con las

sacerdotisas del templo y el cuidado por parte de las mujeres de los niños nacidos de esas uniones. A menudo la metafísica y la política se fusionan de manera tan sutil que resulta difícil decidir a qué necesidad se atiende en un momento dado. Por ejemplo, la matrilinealidad en la descendencia fue abolida, y al asegurarse de que la semilla israelita no se perdiese durante los ritos estacionales de fertilidad de Anat y Baal, se estableció la certeza de la descendencia patrilineal. La descendencia patrilineal se garantizó bajo pena de muerte al exigirse que las hijas fuesen vírgenes antes del matrimonio, y que las mujeres perteneciesen exclusivamente a sus maridos. La amarga lucha entre el sacerdocio levita y las costumbres cananeas se refleja en el relato de Génesis 2-3 en la imagen peyorativa de Eva. El único y curioso vestigio de la costumbre anterior de descendencia matrilineal es el hecho de que la ascendencia judía se hereda hasta nuestros días a través de la madre.

Desde el momento en que Aarón animó al pueblo a hacer una imagen de un becerro de oro para representar ante él los antiguos ritos sacrificiales y sexuales, se estableció el modo de manifestarse de la lucha²¹. El «becerro de oro» era la forma de toro del hijo-amante de la diosa, la encarnación de su poder fertilizador. En Egipto, el toro era Osiris y Serapis; en Sumer, era Dumuzi; en Babilonia, Tamuz; y en Canaán, Baal. Pero había de regresar más tarde, después de la instauración de la monarquía, cuando Jeroboam, que reinó después de Salomón, erigió dos estatuas de toros, una al norte en Betel, y otra cerca de Jerusalén, diciendo, como Aarón antes que él: «Éste es tu Dios, Israel, el que te ha sacado del país de Egipto» (Ex 32, 4; 1 R 12, 28).

Salomón (c. 1000 a. C.) fue quizás el primer rey de Israel que introdujo el culto a Aserá en Jerusalén. Salomón «amaba a Yahvé», pero también «ofrecía sacrificios y quemaba incienso en los altozanos» (1 R 3, 3) e «hizo lo malo a los ojos de Yahvé, y no se mantuvo del todo al lado de Yahvé, como David su padre» (1 R 11, 6). Era costumbre en Canaán, como en todas partes en la época, que los reyes tuvieran muchas esposas. Se dice que Salomón tuvo 700 esposas y que éstas «pervirtieron su corazón». Tomó como esposas a princesas de Egipto, Sidón y Anatolia, así como de sus vasallos cananeos, muy probablemente para establecer el derecho de sus hijos a gobernar estos lugares a través de su ascendencia matrilineal. Todas estas princesas traerían a la corte a sus dioses y diosas. Como dice Patai, «no cabe duda de que fue el culto a Aserá, ya popular entre los hebreos desde hacía varias generaciones, el que fue introducido por Salomón en Jerusalén como parte del culto de la casa real, para su esposa sidonia»²².

El reino de Israel se dividió en dos después del reinado de Salomón, según los profetas porque Salomón había abandonado a Yahvé y adorado en su lugar a Aserá o Astarté (Ashtoreth). Ahora había dos reinos, el del norte, Israel, y el del sur, Judá, cuyas capitales eran Samaria y Jerusalén, respectivamente. Estuvieron constantemente en guerra hasta la deportación, en el reino del norte, de diez de las doce tribus de Israel a manos del rey asirio Salmanasar V, en el 721 a. C. Hasta ese momento, la diosa había sido adorada por los hebreos en ambos reinos; continuó siéndolo en el reino del sur,

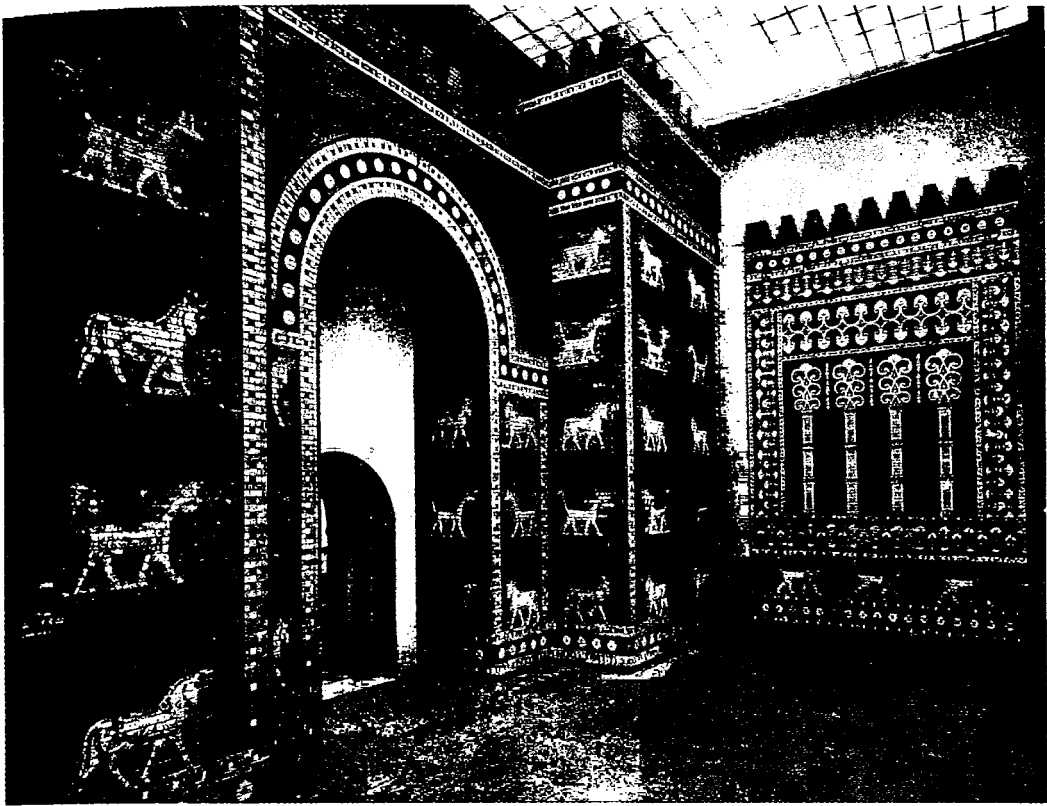
Judá, después de la dispersión de las tribus del reino del norte. El melancólico cronista del libro segundo de los Reyes interpretó esta adoración como la causa del castigo de Israel:

Los israelitas cometieron acciones torcidas contra Yahvé su Dios: se edificaron altozanos en todas sus poblaciones... Se erigieron estelas y cipos sagrados sobre toda colina elevada y bajo todo árbol frondoso. Allí quemaban incienso, en todo lugar de culto, al modo de los pueblos paganos que Yahvé había deportado ante ellos. Obraron mal, irritando a Yahvé. (...) Yahvé se encolerizó sobremanera contra Israel y los apartó de delante de su rostro. No quedó sino la tribu de Judá (2 R 17, 9-11, 18).

En Judá, el rey Ezequías (727-698 a. C.) «retiró los santuarios, derribó las estelas y cortó los cipos sagrados. Hizo pedazos la serpiente de bronce que Moisés había hecho, pues hasta entonces los israelitas habían quemado incienso en su honor» (2 R 18, 4). La serpiente formaba parte tan esencial de la cultura de la diosa que parece probable que, a pesar de la experiencia de Moisés en el Sinaí, todavía estuviera integrada en la vieja religión a ojos del pueblo. En caso contrario, ¿por qué habría necesitado Ezequías destruirla? Unos cien años más tarde, durante el reinado de Josías, el descubrimiento del libro de la ley en el templo salomónico por el sacerdote Helcías en el 621 a. C. condujo a una de las disociaciones más completas de la antigua cultura en la historia de Israel (2 R 23). El mandato de Yahvé parecía haberse llevado a cabo de una vez y para siempre:

Destruid sus altares, destrozad sus estelas y romped sus cipos. No te postres ante un dios extraño, pues Yahvé se llama Celoso, es un dios celoso (Ex 34, 13-14).

Sin embargo, las antiguas prácticas regresaron bajo el rey siguiente, y le correspondió al profeta Ezequiel, en su visión de los pecados de Israel, predecir que el culto a dioses falsos provocaría otra catástrofe. Se cree que la visión es anterior al año 592 a. C., y proporciona «la descripción más detallada de prácticas idólatras en el templo de Jerusalén que puede hallarse en toda la Biblia»²³. Como en la experiencia chamánica, Yahvé agarra a Ezequiel de un mechón de su pelo y lo transporta al templo, señalando una por una las imágenes y prácticas que aborrecía. Se le muestra a Ezequiel «la imagen de los celos», muy probablemente la estatua de Aserá que había sido devuelta al templo por Manasés (698-642 a. C.) después de que Ezequías la eliminara. También se le mostraron «las mujeres llorando a Tamuz», los adoradores del sol y todo tipo de «cosas reptantes y bestias y todo tipo de ídolos» que eran adorados por los setenta ancianos de Israel (Ez 8). La visión de Ezequiel de la destrucción que va a caer sobre Judá es una de las más aterradoras del antiguo Testamento:



12. La puerta de Istar, con los animales y árboles sagrados de la diosa (c. 600 a. C. Babilonia)

He aquí que yo voy a hacer venir contra vosotros la espada y destruiré vuestros altozanos. Vuestros altares serán devastados, rotas vuestras estelas; arrojaré vuestros caídos ante vuestras basuras, pondré los cadáveres de los israelitas delante de sus basuras, y esparciré sus huesos en torno a vuestros altares (Ez 6, 3-5).

La catástrofe del exilio sucedió sólo unos años después, y Jeremías, cuando se dirigía a lo que quedaba del pueblo de Judea exiliado en Egipto, echó la culpa al culto que dirigían a la reina del cielo por sus tribulaciones. La diosa mencionada aquí no es evidentemente una diosa de la guerra, sino una diosa madre a la que se invocaba para proveer al pueblo de alimentos, paz y bienestar. Sin embargo, Jeremías topó con una fuerte resistencia, sobre todo por parte de las mujeres, porque ellas sentían que la desgracia les había sido enviada porque habían abandonado a la reina del cielo, no a Yahvé:

Respondieron a Jeremías todos los hombres que sabían que sus mujeres quemaban incienso a otros dioses, y todas las mujeres presentes —una gran concurrencia— y todo el pueblo establecido en territorio egipcio, en Patros: «En eso que nos has dicho en nombre de Yahvé, no te hacemos caso, sino que cumpliremos precisamente cuanto tenemos prometido, que es quemar incienso a la reina de los Cielos y hacerle libaciones, como venimos haciendo nosotros y nuestros padres, nuestros reyes y nuestros jefes en las ciudades de Judá y en las calles de Jerusalén, que nos hartábamos de pan, éramos felices y ningún mal nos sucedía. En cambio, desde que dejamos de quemar incienso a la reina de los Cielos y de hacerle libaciones, carecemos de todo, y por la espada y el hambre somos acabados» (Jr 44, 15-18).

Isaías vaticinó la humillación final y la caída de la detestada diosa babilónica Istar a manos de Yahvé:

¡Baja, siéntate en el polvo, virgen, hija de Babel! ¡Siéntate en la tierra, destronada, hija de los caldeos! Ya no se te volverá a llamar la dulce, la exquisita... Descubre tu desnudez y se vean tus vergüenzas. Voy a vengarme y nadie intervendrá... ¡Que se pongan en pie y te salven! Los astrólogos y observadores de estrellas, los que te pronostican cada luna lo que te va a sobrevenir. Mira, ellos serán como tamo que el fuego quemará. No librarán sus vidas del poder de las llamas... Eso serán para ti tus hechiceros por los que te has fatigado desde tu juventud... No habrá quien te salve (Is 47, 1, 3, 13-15).

La idea de que la ley es más importante que la «magia simpática» de astrólogos y adivinos está claramente presente en este pasaje. El objetivo de los profetas era despojar a la naturaleza de su carácter mitológico al exorcizar de ella la imagen de la divinidad, liberándose así del dominio del «culto a la naturaleza». Como observa Barfield: «Terminar de forma radical con la participación era en sí mismo el objetivo; el blanco que se eligió para ser destruido fue la iconografía, en todas sus variedades»²⁴. Lógicamente, el poder numinoso de los rituales de fertilidad podía ser erradicado sólo mediante la eliminación de la diosa, junto con el dios que era su hijo, amante o víctima sacrificial, «dependiendo de la fase del ciclo de crecimiento y muerte que se resaltase»²⁵.

Se hace referencia aquí a una extraordinaria historia que ha marcado la psique judía, cristiana e islámica con la imagen de un dios padre temible, vengativo, que no toleraría desviación alguna en el cumplimiento de su ley. Se trata de una versión de la gran batalla de las edades del Bronce y del Hierro que tuvo lugar en todas las culturas desde Grecia a India, y que ha legado a las generaciones futuras una imagen fragmentada y a duras penas reconocible de la diosa, así como una firme creencia en la polarización «divina» del bien y del mal. Parece innegable que la imagen de Yahvé que se opone a la de las diosas cananeas es la imagen del dios tribal, no la del dios universal; la «moralidad» tribal y el lenguaje de odio en que se expresa reducen, por lo tanto, la

noción de divinidad, atribuyéndole proporciones humanas. De ello resulta una confusión de lo «divino» y lo humano; sin embargo, se hace necesario distinguir esta última dimensión de las otras imágenes de Yahvé.

Moisés como hijo-amante de la diosa

Todavía sobrevive un vestigio simbólico del antiguo mito de la diosa y su hijo-amante en la figura de Moisés, el jefe elegido de los hebreos, a pesar la transformación por parte del sacerdocio hebreo. La historia de Moisés, a quien la hija del faraón halló entre los juncos, se hace eco de la historia de Sargón, el rey acadio al que Istar amó, también descubierto entre los juncos de la orilla de un río mesopotámico. Campbell señala que las raíces del relato egipcio podrían remontarse hasta el relato sumerio, no solamente en lo que se refiere a iconografía sino también en cuanto que en ambos se hace referencia al betún y a la brea; estos productos no fueron conocidos en Egipto hasta la época tolemaica²⁶. La relación de los patriarcas Abraham y José con sus esposas, así como la relación de David con Betsabé y la de Salomón con su novia egipcia, de sangre real, sugieren que perdura el recuerdo, profundamente enraizado, de la relación mitológica entre el faraón como Osiris y su esposa hermana como Isis. Este tema ha sido analizado por Edmund Leech en su estudio de la relación de Moisés con su hermana Miriam²⁷. El mural del siglo III d. C. de la sinagoga de Dura Europos en Siria apunta a que podría haber existido una tradición que reconocía a la diosa en la «madre» y hermana de Moisés. En él se muestra cómo el niño Moisés ha surgido de un sarcófago; una mujer lo sostiene en sus brazos, y la desnudez de ésta (que la distingue de las demás figuras femeninas) sugiere que es una diosa (figura 13).



13. Moisés en los brazos de la Sekiná (siglo III d. C. Sinagoga de Dura Europos, Siria)

Patai cree que ésta es la imagen de la Sekiná judía, a la que se hace referencia por este nombre por primera vez en el siglo I d. C.²⁸ La Sekiná se consideraba el aspecto manifiesto o «presencia» de Yahvé, y también la novia de Yahvé, así como el Espíritu santo, eslabón intercesor que une la dimensión divina con la humana. La imagen de la Sekiná desde el siglo I d. C. hasta la Edad Media será estudiada en el capítulo 15.

En la Edad Media, la leyenda de esta relación culminaría en la siguiente afirmación hecha en la cábala, tradición mística del judaísmo: Moisés, y sólo él entre todos los hombres, no sólo se convirtió en el marido de la Matronit (el nombre que se le dio más tarde a la Sekiná), sino que también se unió a ella cuando todavía era una entidad corpórea²⁹. En las fuentes talmúdicas y midrásicas más antiguas esta idea queda implícita en la afirmación de que Moisés fue el único de todos los hombres a quien la Sekiná hablaba «cada hora sin aviso previo», y de que para permanecer, desde el punto de vista ritual, siempre puro, y así poder recibir comunicación de la Sekiná, Moisés se separó completamente de su esposa. Patai hace referencia a una leyenda según la cual...

Cuando Moisés murió, la Sekiná lo tomó en sus brazos y lo llevó desde el Monte Nebo hasta su sepulcro desconocido, a cuatro millas de distancia. La función de la Sekiná en la muerte de Moisés es equivalente a la ayuda que le prestó en el momento de su nacimiento. Leemos en el Talmud babilónico que cuando la hija de Faraón encontró la cesta de juncos en la que la madre de Moisés le había colocado, y la abrió, «vio a la Sekiná con él»³⁰.

El pueblo de Israel como novia de Yahvé

La iconografía de la diosa, expulsada, reaparece misteriosamente, ahora desplazada y disfrazada, en un nuevo e improbable contexto: como pueblo de Israel. De alguna manera, y presumiblemente de forma inconsciente, se recreó la anterior imagen mitológica. Los sacerdotes levitas y los profetas de los hebreos habían empleado la retórica de la guerra, situando a Yahvé y al pueblo de Israel uno al lado del otro, aliados en el heroico papel de combatientes contra el caos, encarnado en los oponentes políticos y la religión de la diosa. En el transcurso de la batalla, el dios padre, que no estaba casado con diosa alguna, tomó como «esposa» terrenal al pueblo de Israel. Es decir, el lenguaje en el que se expresó esta relación adoptó la forma de la relación entre novio y novia, o, quizás, entre padre marido e hija esposa. La fertilidad de la tierra y el bienestar del pueblo dependían ahora de la «fidelidad» de Israel a su divino prometido, y ya no de la unión anual del sacerdote rey con la sacerdotisa de la diosa. Israel asumió entonces la iconografía de la diosa anterior, a la vez virgen y prostituta, ajustándose a una u otra imagen según «ella» obedeciese o no a su marido patriarcal: su carácter de prostituta se reflejaba en la regresión al culto de la diosa cananea y de Baal; su virginidad se reflejaba en su lealtad a Yahvé. La venganza divina de Yahvé cayó sobre ella a causa

de su infidelidad hacia él. Aquí, en el libro del profeta Oseas, Yahvé habla de «Israel» como su esposa:

¡Pleitead con vuestra madre, pleitead, porque ella ya no es mi mujer y yo no soy su marido!
¡Que quite de su rostro sus prostituciones y de entre sus pechos sus adulterios,
no sea que yo la desnude toda entera, y la deje como el día en que nació,
la deje convertida en desierto, la reduzca a tierra árida y la haga morir de sed!
Por eso yo voy a seducirla, voy a llevarla al desierto, y le hablaré al corazón.
Allí le daré sus viñas... y ella responderá allí como en los días de su juventud, como el día
en que subía del país de Egipto. Y sucederá en aquel día —oráculo de Yahvé— que ella me
llamará «Marido mío», y no me llamará más «Baal mío» (Os 2, 4-5, 16-18).

Aunque el antiguo mito de la cultura de la diosa haya muerto, ha resucitado aquí bajo una nueva forma en que el principio terrenal de la vida divina está encarnado en un pueblo «elegido», la novia del dios padre, antes que en el principio de vida de la tierra, encarnado en el rey, consorte «elegido» de la diosa. Se ha invertido la importancia del matrimonio sagrado: antaño, el rey se mantenía en su trono y aseguraba el bienestar de su tierra y de su pueblo en virtud de su matrimonio con la diosa del cielo y de la tierra; ahora, la prosperidad y el bienestar de una nación dependen de la fidelidad de la misma hacia Yahvé.

La distinción crucial es que antes el principio femenino, bajo la forma de la diosa, era una categoría de lo divino. Ahora, el principio femenino, encarnado en Israel como esposa, se ha convertido en laico: queda excluido de la divinidad y deriva su valor únicamente de su relación con lo masculino divino. De forma inevitable, los principios de lo masculino y lo femenino, tal y como se representan en las vidas y pensamiento de la tradición judeocristiana, se relacionan entre sí jerárquicamente: el que obedece a un modelo divino es superior. El hombre repite, a su vez, este paradigma en relación con su mujer, su inferior, como obviamente sucede en el relato de Adán y Eva.

Desde una perspectiva diferente, Campbell subraya una anomalía: la de otorgar a una parte de la humanidad un papel que antes era divino, aunque aquí se refiere a Israel no como novia, sino en su otro papel mitológico de héroe redimido del inframundo egipcio de la muerte. Señala:

Es muy significativo que la fiesta tardía de la Pascua judía que, como hemos visto, se celebró por primera vez en el 621 a. C. en recuerdo del Éxodo, tenga lugar en la fecha de la resurrección anual de Adonis, que en el culto cristiano se convirtió en la Pascua de Resurrección. Tanto en el culto pagano como en el cristiano, se trata de la resurrección de un dios, mientras que en el judío es la del pueblo elegido³¹.

No es difícil entender porqué el antiguo Testamento ha sido descrito a menudo como «intolerablemente patriarcal»³². Los sacerdotes hebreos de la Edad del Hierro no podían concebir la posibilidad del matrimonio entre dios y diosa, porque ésta era la imagen del detestado ritual cananeo, y además en su cultura las mujeres se consideraban inferiores a los hombres. De la misma manera que el cabeza de la familia patriarcal exigía la obediencia ciega de su esposa e hijos, así también el gran padre hebreo exigía la obediencia ciega de su «novia», Israel. El monoteísmo judío, según se refleja en el antiguo Testamento, carecía de imagen divina de lo femenino, de manera que no podía existir el matrimonio sagrado entre dios y diosa, cielo y tierra. No había diálogo, como lo hubo en Grecia, entre las visiones matriarcales y patriarcales de la vida. Por ello, el pueblo fue firmemente apartado de toda su experiencia pasada, personificada en la imagen de la diosa, y en general en las imágenes, llenas de vida; perdió el acceso que solía tener a los valores éticos que provenían de su experiencia de unión con la vida, animada por la presencia divina. Se creó una imagen divina que era sólo trascendente, no trascendente e immanente. Esto, tal y como se pretendía, minó el anterior sentido de la sacralidad de la tierra y de la vida humana. La vida era sagrada porque Yahvé la había creado, no porque Yahvé se encarnase en ella.

El mandamiento del Deuteronomio «te pongo delante vida o muerte... Escoge la vida» (Dt 30, 19) no permitía que se llegase a ninguna solución de compromiso. El pueblo de Yahvé estaba obligado a permanecer dentro de unos límites muy estrechos; atravesarlos era atraer el castigo divino por desobediencia a sus mandamientos. Las meticulosas reglas referentes a la absoluta corrección de los rituales, y que incluían la preparación de la comida y el control estricto de la sexualidad, enfrentaban de forma irrevocable al padre, como la ley, y a la madre, como la naturaleza. Esta firme posición sólo podía derivar en el desarrollo de una división de la psique entre el yo «espiritual» y el yo «natural», y entre la mente y el cuerpo. Aunque era inevitable, comprensible y, en aquella época, hasta deseable, se pagó un alto precio por ello. En la interpretación formal de Yahvé no quedó imagen alguna que, abarcándolo y conteniéndolo, inspirase confianza espontánea y alegría en la vida y en el proceso de vivir; en su lugar había respeto, temor e inspiración, pero también miedo a la cólera divina por transgredir la ley.

Pero en la iconografía informal y simbólica de la Biblia el panorama cambia. El modelo trascendental y masculino de la deidad se suaviza y enriquece, e incluso se transforma totalmente mediante la imagen femenina de la «sabiduría». Si Israel era la novia terrenal de Yahvé, Hokmá, o Sofía, era su novia en los cielos. Y, de manera significativa, cuando toma una novia celestial, sus preocupaciones tribales quedan atrás.

Sofía (Hokmá): la novia celestial de Yahvé-Elohim

El primero no ha acabado aún de comprenderla, y el último todavía no la ha descubierto. Porque sus pensamientos son más grandes que el mar, y sus consejos más profundos que el abismo (Ecl 24, 28-29).

Como indica este pasaje del libro apócrifo de Ben Sirá, o Eclesiástico [o Sirácida, también según la *NBJ*] existe una presencia femenina en el antiguo Testamento a la que se otorga una importancia tal que evoca el sentimiento de lo divino. Es Hokmá, que en Griego era llamada Sofía, esto es, «sabiduría». «Ella», porque así se llamaba, estaba personificada invariablemente en un ser femenino, pero (como Yahvé) no puede ser vista. Reaccionando ante la belleza de las palabras, la imaginación busca una imagen de aquella «cuyos consejos son más profundos que el abismo», pero es incapaz de hallar una. Pero no se la puede sustituir por una idea abstracta e incorpórea —la idea de sabiduría— porque la poesía está demasiado presente y es demasiado física. ¡Si no supiésemos lo que sabemos, podríamos pensar que es una diosa!

Los orígenes de la Sabiduría, que estaba creada «desde el principio, antes de los siglos» (Ecl 24, 9), pueden vislumbrarse a partir de nuestro conocimiento de las grandes diosas de la Edad del Bronce. Parece claro, de acuerdo con la larga tradición de iconografía anterior al antiguo Testamento, que la Sabiduría, o Sofía como la llamaremos en este capítulo, es una imagen más tardía de *zoé*, arquetipo del fundamento del ser, ahora imaginada como trascendente, igual que Yahvé, y a la que se da el nombre de Sabiduría.

En el antiguo Testamento la figura de Sofía, como consorte invisible e innombrable de Yahvé, se manifiesta en la imagen de la artesana principal de la creación, y, en ese sentido, como entidad trascendente. Pero también se la describe con el lenguaje de la inmanencia, porque camina por las calles de su ciudad, clamando para que la gente la escuche. Sólo más tarde, en la imagen cabalística de la Sekiná, se completa la iconografía de la inmanencia: según ella, la «morada» de la Sekiná, novia de Yahvé, está en la creación. ¿Dónde buscaremos las raíces de esta idea, si no es en la diosa que antaño fue reina del cielo y de la tierra, y que unía en su persona las dimensiones que en el judaísmo fueron separadas en nombre de Yahvé?

La idea de que el orden visible y terrenal de la creación participa de la fuente invisible del ser es el mayor legado de la cultura de la diosa y el fundamento de las tradiciones sapienciales de Mesopotamia y Egipto, unos 2.000 años más antiguas que las de las civilizaciones griega y hebrea. En Grecia, cuyos grandes filósofos visitaron Egipto, constituye la base de la imagen platónica de la gran cadena del ser. Los hilos de esas tradiciones más antiguas se entrelazan con las propias «enseñanzas sapienciales» de Israel, aunque el nombre, la persona y la representación de la diosa no pudieran hallar

un lugar en ellas³³. Parece que la necesidad que la psique siente por lo femenino se reconoce, de alguna manera, en cada período, a pesar de la decisión consciente por parte de una clase sacerdotal de excluir dicha categoría.

Los orígenes de Sofía

Hace algo más de 4.000 años, en Sumer, el rey Gudea de Lagash fue al templo del dios Ningursu para orar por el socorro de su pueblo, porque la sequía azotaba la tierra. Allí tuvo un sueño que fue incapaz de interpretar, y para descubrir su significado fue al templo de la diosa madre y rezó:

¡Oh, reina mía, hija del cielo más puro, cuyo consejo es provechoso, que ocupas el lugar más alto del cielo, que haces que la tierra viva: reina, madre, y fundadora de Lagash! Aquellos a los que favoreces conocen la riqueza de la fuerza; aquellos a los que aprecias, la riqueza de los años. No tengo madre, tú eres mi madre; no tengo padre, tú eres mi padre. En el santuario me pariste. Oh, diosa mía, (Gatumdug), tuya es la sabiduría de toda bondad. Madre, permíteme contarte mi sueño.

En mi sueño vi la figura de un hombre cuya estatura llenaba el cielo, cuya estatura llenaba la tierra. La corona sobre su cabeza lo proclamaba un dios, y a su lado estaba el pájaro Imdugud. La tormenta estaba a sus pies; a su derecha y a su izquierda yacían dos leones. Y me ordenó construirle su casa. Pero quién era, no lo supe.

Entonces el sol se alzó de la tierra ante mí. Una mujer apareció —¿quién era? ¿quién no era?— en su mano tenía un punzón puro; en la otra una tablilla de arcilla sobre la que estaban grabadas las constelaciones celestiales. Estaba, por así decirlo, absorta en sus pensamientos. Y apareció en ese sueño un segundo hombre, un guerrero, que sostenía una tablilla de lapislázuli sobre la que dibujó la imagen de una casa. Una litera fue colocada ante mí: sobre ella, un molde hecho de oro para hacer ladrillos, y en el molde, el ladrillo del destino. Y a la derecha de mi rey había un asno cargado.

«Mi pastor», dijo la diosa, «interpretaré el sueño para ti. El hombre cuya estatura llenaba el cielo, cuya estatura llenaba la tierra, cuya corona lo proclamaba un dios, y a cuyo lado estaba el pájaro Imdugud, y la tormenta estaba a sus pies, y a su derecha y a su izquierda yacían dos leones era el dios, mi hermano, Ningursu. Su orden era que le construyeras su templo Eninnu. Ahora bien, el sol que se alzó de la tierra ante ti era tu dios guardián, Ningizzida: como un sol, su forma de serpiente se alza de la tierra. La mujer que sostenía un punzón y una tablilla de constelaciones, absorta en sus pensamientos, era la diosa, mi hermana, Nisaba, mostrándote la estrella de buen auspicio para que construyas el templo. El segundo hombre, un guerrero, con la tablilla de lapislázuli, era el dios Nin-dub, diseñando para ti la estructura del templo. Y el asno, cargado, al lado del rey, eras tú, preparado para tu labor»³⁴.

Es posible que este testimonio escrito de un sueño, el más antiguo, constituyera el fundamento de la posterior literatura sapiencial de la Biblia; la imagen femenina de la sabiduría inspiró algunos de sus más sublimes poemas. Tras la figura de Sofía está la gran madre anterior —¿quién era ella, quién no era?— proyectando su imagen hacia el futuro. Una diosa en todo, menos en el nombre, y el equivalente femenino del creador supremo, la Sabiduría habla como lo hicieran Inanna e Isis antes que ella.

En algunas partes de la literatura sapiencial, Sofía habla con toda la autoridad de la diosa anterior. En el resto, personifica un atributo de la deidad, como la sabiduría y la creatividad de las que emerge el poder activo que da forma a la vida, igual que el artesano modela la madera o la arcilla. En el Sirácida, Sofía dice:

Yo salí de la boca del altísimo
y como niebla cubrí la tierra.
Yo puse mi tienda en las alturas
y mi trono era una columna de nubes.
Yo sola recorrí la bóveda del cielo
y me paseé por la profundidad del abismo.
Sobre las olas del mar, sobre toda la tierra,
sobre todos los pueblos y naciones se extendía mi dominio.
Desde el principio, antes de los siglos me creó.
Y por los siglos de los siglos existiré.
Oficié en la tienda santa delante de él,
y así me establecí en Sión.
En la ciudad amada me hizo descansar,
y en Jerusalén está mi poder.
He crecido como cedro del Líbano,
como ciprés de las montañas del Hermón.
He crecido como palmera en Engadí,
como plantel de rosas en Jericó,
como gallardo olivo en la llanura,
como plátano he crecido.
Y yo, como canal que deriva de un río,
como acequia que atraviesa un jardín,
dije: «Regaré mi jardín
y empaparé mis parterres».
Pero el canal se me convirtió en un río
y mi río se ha convertido en un mar.
Haré que mi enseñanza brille como la aurora,
Y que resplandezca en la lejanía.
Derramaré mi enseñanza como profecía,

y la transmitiré a las generaciones eternas.
Fijaos que no he trabajado sólo para mí solo,
sino para todos aquellos que buscan la sabiduría (Ecl 24, 3-6, 9-11, 13-14, 30-34).

En el libro de Proverbios (siglos IV y III a. C.) dice Sofía:

Desde la eternidad fui formada, desde el principio, antes del origen de la tierra.
Fui engendrada cuando no existían los océanos,
cuando no había manantiales cargados de agua.
Antes que las colinas fui engendrada.
No había hecho aún la tierra ni los campos,
ni el polvo primordial del orbe.
Cuando colocaba los cielos, allí estaba yo,
cuando trazaba la bóveda sobre la superficie del océano;
cuando sujetaba las nubes en lo alto,
cuando afianzaba las fuentes del abismo,
cuando marcaba su límite al mar
para que las aguas no desbordaran sus orillas;
cuando asentaba los cimientos de la tierra,
yo estaba junto a Él, como aprendiz,
yo era su alegría cotidiana,
jugando todo el tiempo en su presencia,
jugando con la esfera de la tierra
y compartiendo mi alegría con los humanos (Pr 8, 23-31).

La belleza de esta poesía nos trae recuerdos de Sumer y Egipto: se deleita en las flores, en los árboles, fuentes, ríos, colinas y las praderas de la naturaleza. Si el significado es trascendente, la presencia poética es definitivamente inmanente. La emoción que producen las maravillosas vestiduras de la tierra recuerda la rotundidad de las figuras de las diosas de tiempos anteriores; la imagen sumeria de los *me* (las leyes de sabiduría) y la diosa egipcia de la sabiduría, Maat, representaban la sabiduría, pero también otras muchas ideas que se fundían con la misma y a las que ahora damos nombres individuales: verdad, compasión, intuición, conocimiento, entendimiento, justicia, ley divina expresada en instituciones humanas, y toda la esfera ética de la voluntad humana.

Las imágenes del agua y del mar, el abismo insondable de la profundidad, nos llevan de nuevo a Nammu, la diosa sumeria cuyo ideograma era el mar, y a la diosa babilónica Danuna, madre de Marduk, que habitaba en las profundidades con su señor, Ea, u Oannes, dios de la sabiduría. Es posible que la asociación posterior de la sabiduría con la sal, la esencia destilada del mar, en el sentido expresado por Jesús en sus enseñanzas y por Cordelia en *El rey Lear*, provenga originariamente de la identificación

sumeria de la Sabiduría con la diosa madre. Dicha asociación está presente en el Sirácida: «porque sus pensamientos son más grandes que el mar, y sus consejos más profundos que el abismo» (Ecl 24, 29). Las numerosas y diferentes clases de árbol sagrado de la diosa —el cedro, el ciprés, la palmera, el sicómoro, el manzano y el olivo— evocan los patios de sus templos. La vid, como el árbol, era una imagen de ella misma y de su hijo; es inseparable de la mitología de Sumer y Babilonia, donde Inanna, «la verde», era diosa del cielo y de la tierra. Pero la antigua presencia lunar de Inanna resplandece sobre todo en las imágenes de la luz asociada con la Sabiduría, vislumbrándose en la figura, más tardía, de Sofía (Hokmá): «Ella es más bella que el sol y supera todas las constelaciones; comparada con la luz, sale ganando» (Sb 7, 29).

El corpus de literatura sapiencial bíblica más antigua, el libro de Proverbios, no se puso por escrito hasta el siglo IV a. C. Era una compilación de material más antiguo aún, que incluía dichos sumerios, babilónicos y egipcios. El exilio de cincuenta años del pueblo hebreo en Babilonia terminó en el 538 a. C., pero sólo un tercio regresó a Israel. Muchos estudiosos judíos permanecieron en Babilonia y establecieron escuelas rabínicas, donde se discutieron e interpretaron los textos bíblicos durante 1.000 años; de forma parecida, la academia platónica permaneció 1.000 años en Atenas. El Talmud babilónico, o corpus de comentarios rabínicos sobre la Biblia producto de estas escuelas, siempre se ha considerado más profundo que el Talmud palestino. Sin embargo, una gran parte de la literatura sapiencial que antaño perteneció a los textos sagrados de Israel se ha perdido.

No es sorprendente, en consecuencia, que en la literatura sapiencial de Israel Sofía sea virgen, como las diosas anteriores: «Aún siendo una sola, todo lo puede; sin cambiar en nada, renueva el universo» (Sb 7, 27). Se renueva a sí misma eternamente, fluyendo «desde el comienzo del mundo», generación tras generación. Seguir su «camino» trae la vida; rechazarlo es invocar la calamidad y la muerte. Es interesante que la antigua unidad entre los aspectos luminosos y oscuros de la diosa puede percibirse en la literatura sapiencial; pero lo que antes era una imagen se ha dividido ahora en dos figuras diferentes, Sabiduría e Insensatez. La faceta oscura de la antigua diosa es personificada en la Insensatez, representada como prostituta que convence a la humanidad, con «sus muchas artes» (Pr 7, 21), para que abandone el sendero de la sabiduría. Tras la imagen de la Sabiduría y la Insensatez, representada en la mujer «extraña» o «extranjera», está Istar, la diosa virgen de Babilonia; el pueblo judío la dejó atrás cuando regresó del exilio, y la llamaron «la gran prostituta». En los pasajes acerca de la Insensatez, la sexualidad extática que antaño formaba parte de la imagen total de la diosa como su «poder», y que se representaba en los ritos de fertilidad de sus templos, es ahora la imagen del mal y de la muerte:

Entonces le sale al paso una mujer
con trazas y ademanes de prostituta.
Es bullanguera y descarada.

Ella lo agarra, lo besa,
y descaradamente le dice:
He puesto colchas en mi cama
Y sábanas de lino egipcio;
he perfumado mi lecho con mirra
áloe, y cinamomo.
Ven, y saciémonos de caricias hasta la mañana,
embriaguémonos de amores (Pr 7, 10, 13, 16-18).

El contraste entre esta imagen de la «mujer extraña» e Inanna-Istar, cuya «insensatez» solía ser uno de sus atributos divinos, difícilmente podría ser mayor. Sin embargo, merece la pena apuntar que utiliza un lenguaje compasivo a la hora de recriminar, a diferencia del que utiliza Yahvé en su ira contra las diosas.

Sofía insiste en que se luche por la comprensión y el entendimiento. Su yugo no es ligero. Se la compara con una «piedra de toque» (Ecl 6, 21). Comienza de la siguiente manera:

Al principio lo lleva por caminos tortuosos,
le infunde miedo y temblor,
lo atormenta con su disciplina
hasta que pueda confiar en él
y lo pone a prueba con sus exigencias.
Pero luego lo conducirá por el camino recto,
lo alegrará y le revelará sus secretos.
En cambio, si él se desvía, lo abandonará
y lo dejará a merced de su propia ruina (Ecl 4, 17-19).

La sabiduría es más valiosa que el oro y la plata: «Mi fruto es mejor que oro puro, mi cosecha vale más que plata selecta» (Pr 8, 19), una máxima que recuerda el himno griego a Isis del siglo II, citado en el capítulo 6 (v. pp. 316-317), que incluye los siguientes versos: «Hice que la justicia tuviese más fuerza que el oro y la plata. Dispuse que lo verdadero fuese considerado bueno»³⁵. La naturaleza implacable de la sabiduría como ley de la vida, una mezcla de amor y conocimiento, cuyos designios son inescrutables para la humanidad y producen tanto sufrimiento como alegría, se manifiesta en el siguiente pasaje. En él, Sofía habla de nuevo con el poder y la autoridad de la diosa. Llega hasta a representar el aspecto oscuro de Inanna-Istar cuando destruyó a su pueblo con la tormenta y la inundación:

La Sabiduría pregona por las calles, en las plazas alza su voz. ¿Hasta cuándo, inexpertos, amaréis la inexperiencia?

Atended a mis advertencias: derramaré mi espíritu para vosotros, y os comunicaré mis palabras.
Os llamé y no hicisteis caso,
os tendí mi mano y nadie atendió,
depreciasteis mis consejos,
no aceptasteis mis advertencias.
también yo me reiré de vuestra desgracia,
me burlaré cuando os invada el terror,
cuando os llegue, como un huracán, el terror,
cuando os sobrevenga la desgracia como un torbellino
cuando os alcancen la angustia y la aflicción.
Entonces me llamarán y no responderé,
me buscarán y no me encontrarán.
Pero el que me escucha vivirá seguro,
tranquilo y sin miedo a la desgracia (Pr 1, 20, 22, 23-28, 33).

La Sabiduría, como Istar, grita a las puertas de la ciudad, «sobre los promontorios junto al camino, de pie en las encrucijadas, junto a las puertas de la ciudad, a la entrada de los patios (Pr 8, 2-3). También, a escondidas, «entreabre las puertas de la ciudad». La imagen de la puerta o puertas, junto con la frase «en la cumbre de las alturas» y el hecho de que envíe sus doncellas (Pr 9, 3) o sacerdotisas, nos traslada al templo de la diosa. Estos pasajes también anticipan las palabras de Jesús: «Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo; entrará y saldrá y encontrará pasto» (Jn 10, 9).

En otros textos se habla de la Sabiduría como de un atributo específicamente femenino de lo divino. Salomón dice:

Por eso supliqué y se me concedió la prudencia;
invoqué y vino a mí el espíritu de sabiduría.
La quise más que a la salud y a la belleza,
y preferí tenerla como luz,
porque su claridad no anochece.
Llegué a conocer cuanto está oculto y manifiesto,
porque la sabiduría, artífice de todo, me lo enseñó.
Pues hay en ella un espíritu inteligente, santo,
único, múltiple, sutil,
ágil, perspicaz, inmaculado,
claro, impasible, amante del bien, agudo,
libre, bienhechor, filántropo,
firme, seguro, sereno,
que todo lo puede, todo lo controla,
y penetra todos los espíritus,

los inteligentes, los puros, los más sutiles.
Pues la sabiduría es más móvil que cualquier movimiento,
Y, en virtud de su pureza, atraviesa y penetra todo.
Es un soplo del poder de Dios,
una emanación pura de la gloria del Omnipotente;
por eso, nada contaminado le afecta.
Es reflejo de la luz eterna,
espejo inmaculado de la actividad de Dios,
e imagen de su bondad.
Aun siendo una sola, todo lo puede,
sin cambiar en nada, renueva el universo;
y entrando en las almas santas en cada generación,
hace amigos de Dios y profetas.
Ella es más bella que el sol,
y supera a todas las constelaciones;
comparada con la luz, sale ganando.
Yo la amé y la pretendí desde mi juventud;
me empeñé en hacerla mi esposa,
enamorado de su belleza (Sb 7, 7, 10, 21-27, 29; 8, 2).

Parece como si el narrador no pudiera evitar caer en el lenguaje y la iconografía del matrimonio sagrado.

En la literatura sapiencial en conjunto, la Sabiduría aparece como madre y esposa, la consorte del dios padre; es la imagen de la luz, la verdad, la ley, el entendimiento, la intuición, la compasión y la justicia, como lo eran las diosas sumerias y egipcias. Es el equivalente femenino de la deidad masculina, el fundamento del mundo, la artesana principal. Habla como luz unificadora que es la base de la creación, pero también como la forma que la «reviste». Es la ley oculta que la ordena. Se describe a sí misma en un lenguaje que indica que es el poder que anima la naturaleza y la vida humana; está enraizada en el árbol, la viña, la tierra y el agua, así como en la ciudad, creación humana. Es juez (Henoc 91, 10) y salvadora (Henoc 92, 1); intercede para salvar a su pueblo, como Istar intercedió para salvar a la humanidad del diluvio. Es trascendente, eternamente una con la divinidad que está más allá de la creación; es inmanente al mundo como presencia de lo divino en el interior de las formas de la creación. Es el espíritu invisible que guía la vida humana, que puede ser descubierto por quien busque su guía y ayuda.

La fuente de la sabiduría a veces alterna entre la imagen de Sofía y la de Yahvé. Engelsman, en su análisis de Sofía, cree que existió cierta tensión entre los partidarios de Yahvé y los de Sofía al comienzo de la era cristiana: «Parece que esta tensión se resolvió mediante la represión... Al menos su poder y prestigio se reprimieron radical-

mente en ese momento, y Sofía no volvió a aparecer como figura principal hasta el surgimiento del misticismo judío en la Edad Media»³⁶. Como mostraremos en el capítulo 15, la imagen de la Sofía femenina, como personificación de la sabiduría en el judaísmo y en el cristianismo, fue reemplazada por el logos masculino. La palabra, como Sabiduría, se convirtió en elemento mediador entre la divinidad y la humanidad. De esta manera la imagen femenina de lo divino se perdió de nuevo.

La sabiduría se asocia tradicionalmente con el número siete, el número que pertenece, sobre todo, al ámbito de la mitología lunar. Desde tiempos de Sumer en adelante hubo siempre siete planetas sagrados, siete puertas del inframundo, siete *Anunnaki* o guardianes del inframundo. El arco iris de siete colores era el «collar de Istar», que dejó a un lado en su descenso al inframundo. Inanna e Istar tenían que franquear siete puertas para acceder al oscuro reino de Ereshkigal o Allatu; en la Biblia, siete pilares sostienen la casa de la Sabiduría. Esta tradición se transmite más tarde a la mitología gnóstica, donde siete arcontes, o dioses planetarios, regentan los eones o dimensiones entre este mundo y la fuente de la luz. Según la tradición gnóstica Sofía, como alma, hija de la luz y de la verdad, tiene que pasar a través de estos siete eones, liberándose de su poder, con la ayuda de su hermano, Cristo, en su viaje de regreso al seno de su madre y su padre y el Pleroma, o fuente de luz, de la que provino.

Muchas de estas imágenes adquieren más tarde mucha importancia a la hora de comprender de forma más profunda los evangelios cristianos y gnósticos, el Apocalipsis, y también del simbolismo de la alquimia y del grial. La iconografía de la gran diosa de Egipto y Sumer constituye el fundamento de la literatura sapiencial del antiguo Testamento, igual que la época neolítica suministró las imágenes subyacentes que se desarrollaron en la mitología de la Edad del Bronce. El libro de los Proverbios (siglo IV a. C.) y los más tardíos del Sirácida (siglo II a. C.), de la Sabiduría de Salomón (siglo I a. C.), del Cantar de Salomón (siglo I a. C.) y el libro de Henoc (100 a. C.) señalan la transición de una época anterior, en la que la Sabiduría era un aspecto de la diosa madre, a una época en la que se convierte en el Espíritu santo que mora en el interior, luz que guía el alma, personificada en la imagen de Cristo, según se representa en los evangelios cristianos y gnósticos. Cristo es «uno con el padre» en el mundo pleromático, pero también participa en el mundo de la experiencia humana. La unión de novio y novia, tan maravillosamente expresada en el Cantar de los cantares, se deriva de los rituales del matrimonio sagrado de Sumer y Egipto, y anticipa la doctrina gnóstica posterior acerca de la unión del alma y su equivalente celestial, o novio: Cristo, el hijo de la divina madre Sofía.

En estos libros, en vez de subrayarse la adoración ciega de la deidad, como antes, se resalta la relación con la deidad, a medida en que se va comprendiendo que lo que se llamaba «diosa o dios» está más allá de la comprensión humana; que se trata una consciencia que habita en todos los seres humanos; una consciencia que puede despertarse, o encarnarse en su interior. La iconografía del matrimonio sagrado se integra y asu-

me como un rito de unión que el alma que ha despertado puede experimentar. El alma se considera el novio; su equivalente «divina» es la novia. También puede suceder a la inversa: el alma que ha despertado se considera la novia, que se une con su novio celestial. Esta trascendental transfiguración, presente en la Edad del Bronce, en los misterios eleusinos y gnósticos y en el florecimiento del judaísmo y el cristianismo místicos en la Edad Media, refleja la comprensión cada vez más profunda por parte de la consciencia humana de su propio fundamento. Esta comprensión se reformula continuamente en nuevas versiones del mito inmemorial de la diosa y su hijo-amante.

Sin embargo, el aspecto terrenal de la imagen de la diosa se perdió en el transcurso de esta evolución. Hokmá o Sofía, se identificaron con frecuencia cada vez mayor con la noción abstracta de la sabiduría de la divinidad, y esta sabiduría se separó de la imagen de lo femenino divino. Parece que a medida que el arquetipo femenino pierde su imagen, integrada en la diosa, que incluye tanto aspectos terrenales como celestiales, las mujeres tienden a ser denigradas con una intensidad cada vez mayor, porque caen bajo la sombra de la imagen negativa y pecadora de Eva. El autor del libro de Ben Sirá, que tan líricamente escribió acerca de la sabiduría, también escribió: «Por la mujer empezó el pecado y por su culpa todos morimos» (Ecl 25, 24), o «¡Cualquier herida, menos la del corazón! ¡Cualquier maldad, menos la de la mujer!» (Ecl 25, 13). En sitio alguno es más evidente la polarización entre espíritu y naturaleza que en la distinción teológica entre la Sofía celestial y la Eva terrenal, que más tarde, en la teología cristiana, se trazó entre María y Eva.

El matrimonio sagrado

Desde Sumer y Egipto hasta el comienzo de la era cristiana, el ritual del matrimonio sagrado entre la diosa madre virgen y su hijo-amante, el dios, dio a la psique una imagen de totalidad y relación; unificó las dos dimensiones del cielo y la tierra, del espíritu y la naturaleza, que el lenguaje separa. El ritual del templo se reflejaba en la ceremonia laica del matrimonio que era, y todavía es para algunos, una de las experiencias más importantes de la vida humana. La imagen de la unión humana estaba anclada en la unión simbólica del cielo y la tierra, que se celebraba anualmente entre el rey y la suma sacerdotisa, que personificaba a la diosa, en el recinto del templo. Los ecos de esta ceremonia resuenan incluso ahora en la enorme excitación que provoca un matrimonio real. La psique parece necesitar una imagen «sagrada» de totalidad para preservar su equilibrio, que depende de que se mantenga una relación equitativa y dinámica entre los arquetipos masculinos y femeninos.

El Cantar de los cantares, el más hermoso de los textos de matrimonio sagrado que nos ha llegado, fue escrito en torno al 100 a. C. Se cree que Salomón vivió y construyó su gran templo de Jerusalén en el siglo X a. C. Es imposible saber si este texto, con-

siderado su epitalamio, data de esa época; pero gran parte del mismo se relaciona con un tiempo anterior y con la iconografía de la diosa madre, que pudo haber sido su «consorte», madre, hermana y novia, en un ritual de matrimonio sagrado muy parecido al sumerio. La riqueza de las imágenes sexuales y la abundancia de los «frutos» de la tierra sugieren que su origen no es judaico, sino que podría situarse en una época en la que la tierra y la sexualidad no habían sido separadas de lo divino. Aunque no se excluyese del canon de las escrituras judías y cristianas, pertenece a la tradición mística del judaísmo y el cristianismo; y este hecho podría ser indicio de que el aspecto de la vida rechazado por la tradición ortodoxa se desvía por caminos ocultos en el inconsciente y reaparece como misticismo, sólo para ser rechazado de nuevo por la ortodoxia.

Es posible que en Canaán se escribiesen letanías, hoy perdidas, para el ritual del matrimonio sagrado entre la diosa Astarté y su hijo-amante, el rey de la ciudad, que adoptaba el papel de Baal; o quizás se transmitieron de alguna manera de los templos sumerios y egipcios a los templos cananeos. Como no conocemos texto alguno que contenga el ritual del matrimonio sagrado en Canaán, a menos que se trate de este mismo poema, puede ser útil leerlo teniendo en mente el matrimonio de Inanna con el rey de una ciudad sumeria. Las palabras «¿Quién es esa que se asoma como el alba, hermosa como la luna, refulgente como el sol, imponente como ejércitos en formación?» (Ct 6, 10) evocan claramente la imagen de Inanna. En la poesía amorosa sumeria, Inanna invita al rey a su jardín; la leche y la miel, las manzanas y las granadas eran los frutos de su jardín, imágenes de su fertilidad y de la fertilidad de la tierra regenerada por el rito del matrimonio sagrado. Es posible que sus sacerdotisas se llamasen antaño «hijas de Uruk»; así, en las «hijas de Jerusalén» quizá podemos reconocer a las sacerdotisas de la diosa en Canaán. También en Egipto se celebraba el mismo rito en los templos de Isis y Osiris; Isis y Nefitís se regocijaban con el regreso de Osiris, su hermano y novio, expresándose con las mismas imágenes que el Cantar de los cantares³⁷.

El color negro siempre se asoció con la gran diosa: Isis, Cibele, Deméter y Ártemis. Simbolizaba la sabiduría inefable, el misterio de la vida y su poder de autorregeneración, en el sentido apuntado por Vaughan: «Hay en Dios, dicen algunos, una oscuridad profunda y deslumbradora»³⁸. En la visión de Apuleyo, Isis está vestida con una túnica negra. Pero durante la Edad del Hierro, a medida que el dios iba reemplazando a la diosa, la negrura se convirtió en un símbolo de la oscuridad entendida como el mal. Es evidente, sin embargo, que la iconografía del Cantar de los cantares pertenece a la tradición anterior. La novia se dirige aquí a su «hermano», el novio, diciendo:

Soy morena, pero hermosa,
muchachas de Jerusalén,
como las tiendas de Quedar,
como las lonas de Salmá.

Indícame, amor de mi alma,
dónde apacientas el rebaño,
dónde sestea al mediodía.
Yo soy un narciso de Sarón,
una azucena de los valles.
Como azucena entre cardos,
es mi amada entre las mozas.
Como manzano entre árboles silvestres,
así es mi amado entre los mozos.
Me apetece sentarme a su sombra,
su fruto me endulza la boca.
Me ha metido en la bodega,
Despliega junto a mí su bandera de amor.
Reponedme con tortas de pasas,
dadme vigor con manzanas,
porque estoy enferma de amor.
Su izquierda está bajo mi cabeza,
me abraza con la derecha.
Os conjuro, muchachas de Jerusalén,
por las gacelas y las ciervas del campo,
que no despertéis ni desveléis
a mi amor hasta que quiera.
Habla mi amado y me dice: (Ct 1, 5, 7; 2, 1-7, 10)

El novio le contesta:

Levántate, amor mío,
hermosa mía, y vente;
mira, ha pasado el invierno,
las lluvias cesaron, se han ido.
La tierra se cubre de flores,
llega la estación de las canciones,
ya se oye el arrullo de la tórtola
por toda nuestra tierra.
Despuntan yemas en la higuera,
las viñas en ciernes perfuman.
¡Ánimate, amor mío,
hermosa mía, y ven!
Paloma mía, escondida
en las grietas de la roca,

en los huecos escarpados,
déjame ver tu figura,
deja que escuche tu voz,
porque es muy dulce tu voz
y atractiva tu figura (Ct 2, 10-14).

Ella habla de nuevo:

Salid a contemplad,
muchachas de Sión,
al rey Salomón
con la diadema con la que su madre lo coronó
el día de su boda, gozo de su corazón (Ct 3, 11).

Él replica:

Toda hermosa eres, amor mío,
no hay defecto en ti.
Ven del Líbano, novia mía.
Ven, llégate del Líbano.
Vuelve desde la cumbre del Amaná,
de las cumbres del Sanir y del Hermón,
desde las guaridas de los leones,
desde los montes de leopardos.
Me has robado el corazón, hermana mía, esposa;
me has robado el corazón,
con una sola mirada,
con una vuelta de tu collar.
¡Qué hermosos son tus amores,
hermana y novia mía!
¡Son mejores que el vino!
¡La fragancia de tus perfumes
supera a todos los aromas!
Tus labios destilan miel virgen, novia mía.
Debajo de tu lengua
escondes miel y leche;
la fragancia de tus vestidos
parece fragancia del Líbano.
Eres huerto cerrado,
hermana y novia mía;

huerto cerrado,
fuente sellada.
Tus brotes, paraíso de granados
lleno de frutos exquisitos,
nardo y azafrán,
aromas de canela,
árboles de incienso,
mirra y áloe
con los mejores bálsamos.
¡Fuente de los jardines,
pozo de aguas vivas
que fluyen del Líbano! (Ct 4, 7-15)

Ella dice:

¡Despierta, cierzo,
llégate, ábrego!
¡Soplad en mi jardín,
que exhale sus aromas!
Entre mi amado en su huerto,
y coma sus frutos exquisitos (Ct 4, 16).

Y él responde:

He entrado en mi huerto,
hermana y novia mía,
a cosechar mi mirra y mi bálsamo,
a comer de mi miel y mi panal,
a beber de mi vino y de mi leche.
¡Comed, amigos, bebed
queridos, embriagaos! (Ct 5, 1).

Ella habla de nuevo:

Yo dormía, pero mi corazón velaba;
¡la voz de mi amado que me llama!
«¡Ábreme, hermana, amiga mía,
paloma mía sin tacha!
Mi cabeza está cubierta de rocío,
mis bucles del relente de la noche!».

Me levanté para abrir a mi amado;
mis manos destilaban mirra,
mirra goteaban mis dedos
en el pestillo de la cerradura.
Abrí yo misma a mi amado,
pero mi amado se había marchado.
El alma se me fue con su huida.
Lo busqué y no lo hallé,
lo llamé y no respondió.
Me hallaron los centinelas,
los que rondan la ciudad,
me golpearon, me hirieron;
me despojaron del chal
los guardias de las murallas.
Yo os conjuro, muchachas de Jerusalén,
si encontráis a mi amado,
¿qué le habéis de decir?
Que estoy enferma de amor (Ct 5, 2, 5-8).

Las hijas de Jerusalén dicen en el coro:

¿Adónde se fue tu amado,
tú, la más bella de las mujeres?
¿Adónde se volvió tu amado,
para que lo busquemos contigo? (Ct 6, 1).

Y la novia les responde:

Mi amado bajó a su huerto,
a las eras de las balsameras,
a apacentar en los huertos
y recoger azucenas.
Mi amado es mío y yo soy de mi amado
que pasta entre azucenas (Ct 6, 2-3).

El novio dice:

Eres bella, amiga mía, como Tirsá,
Encantadora, como Jerusalén
e imponente como ejército en formación.

Aparta de mí tus ojos
que me subyugan.
Tu melena es rebaño de cabras
que descienden del monte Galaad.
Tus mejillas, dos cortes de granada,
se adivinan tras el velo.
Sesenta son las reinas,
ochenta las concubinas,
(innumerables las doncellas),
pero única es mi paloma,
toda ella sin defecto,
única para su madre,
la predilecta de la que la engendró.
Las doncellas la felicitan al verla,
reinas y concubinas la elogian:
«¿Quién es esa que se asoma como el alba,
hermosa como la luna,
refulgente como el sol,
imponente como ejército en formación?».
¡Vuelve, vuelve, Sulamita,
vuelve, vuelve, que te miremos!
¡Qué lindos se ven tus pies
con sandalias, hija de príncipe!
Tus caderas torneadas son collares,
obra artesana de orfebre.
Tu talla es como palmera,
tus pechos son los racimos (Ct 6, 4-5, 7-10, 13; 7, 1, 7).

Y la novia dice:

¡Ah, si fueras mi hermano,
criado a los pechos de mi madre!
Podría besarte en plena calle
sin miedo a los desprecios.
Te llevaría, te metería
en casa de mi madre.
Te daría vino aromado,
Beberías el licor de mis granadas...
Os conjuro, muchachas de Jerusalén,

que no despertéis ni desveléis
a mi amor hasta que quiera (Ct 8, 1-2, 4).

No se ha descubierto ningún texto anterior que sea tan rico en imágenes como el Cantar de los cantares. Su presencia en la poesía y la literatura mística de los 2.000 siguientes años es clara, y allá donde su influencia se hace notar, como en la gran obra de Dante, se transforma en fuente de inspiración de una cultura. De este poema derivaron las imágenes que se acumulan en torno a la virgen María: el narciso de Sarón, el lirio de los valles, el huerto cerrado, la torre de marfil, la fuente sellada. En la Edad Media inspiró la idea del diálogo entre Cristo y su novia, la Iglesia, y entre Cristo y el alma humana personificada en María.

Un ejemplo temprano de su influencia lo constituye un texto siríaco gnóstico del siglo II d. C., llamado «El epitalamio de la Sabiduría», que refleja un ritual similar y quizás derive de un texto más antiguo, que celebrara tal vez el matrimonio de Astarté con su hijo-amante. Muestra que el matrimonio sagrado, antaño asociado con un ritual de templo que unificaba el cielo y la tierra, se ha convertido en la imagen de una experiencia íntima. El poema está dirigido a Sofía, la hija de la luz, y celebra la boda entre el alma y su novio, Cristo:

La doncella es la hija de la luz;
sobre ella descansa el fulgor de los reyes.
Como flores de primavera son sus vestiduras,
de ellas corre como un arroyo el aroma de un dulce aroma.
Sobre la corona de su cabeza se sienta el rey en su trono,
con alimento vivo alimentando a los que están bajo él.
La verdad descansa en su cabeza,
envía alegría desde sus pies.
Su lengua es como el velo de la puerta
que los que entran ponen en movimiento.
Como escalones se alza su cuello —una escalera,
la primera construida por los constructores.
Las dos palmas de sus manos
sugieren el coro de los eones.
Sus dedos secretamente
entrebren las puertas de la ciudad.
Su cámara nupcial brilla con luz,
derramando el aroma de bálsamo y de dulces hierbas,
exhalando el dulce perfume de mirra y de plantas sabrosas,
y multitudes de perfumadas flores.
Su interior está cubierto con ramas de mirto;

sus puertas correderas están adornadas con juncos.
Sus padrinos se agrupan alrededor,
siete en número, a los que ha invitado.
Sus damas de honor también son siete,
que guían la danza delante de ella.
Y doce son los sirvientes ante ella,
sus miradas buscando al novio;
para que, al verle, se llenen de luz.
Y entonces estarán con él por siempre
en eterna alegría imperecedera;
Y participarán de ese eterno banquete de boda,
en el que (todos) los grandes se reúnen;
y morarán en ese gozo
del cual son considerados dignos los inmortales.
Con regias vestiduras serán ataviados,
y se pondrán túnicas de luz³⁹.

Los místicos judíos y cristianos llegaron a entender el matrimonio sagrado como una imagen de la unión entre el alma y su equivalente luminosa o «celestial». En el misticismo judío el matrimonio sagrado se consideraba una imagen de la unión entre Yahvé y su consorte divina, la Sekiná, y entre el alma y la sabiduría. La iconografía del mito gnóstico tomó la unión de estos dos aspectos de la divinidad como metáfora de la unión del alma con su novio. Éstos, como hermano y hermana, eran la «hija» y el «hijo» de la madre y el padre trascendentes. En la Edad Media, los poetas del siglo XII trasladaron la imagen del matrimonio sagrado a las leyendas del grial. La alquimia, en relación con el matrimonio del sol y la luna, rey y reina, hizo del matrimonio sagrado uno de los logros fundamentales de la gran obra, un requisito ineludible: el nacimiento en su interior del oro filosofal, de valor inestimable, o del hijo divino, el «hijo de los filósofos», amantes de la sabiduría divina.

Este estudio histórico de la imagen de la divinidad desde el Paleolítico hasta la época judeocristiana muestra cómo dicha imagen cambia y evoluciona a medida que evoluciona la humanidad. La imagen de la diosa prevaleció, en relación con la imagen del dios, durante un período de tiempo mucho mayor; pero nuestra civilización, que sabe poco de esto, desdeña fácilmente el legado del pasado en el que se inserta esta experiencia. No podemos conocer, ni siquiera imaginar, la naturaleza de esa consciencia que es el universo. Lo único que podemos hacer es construir una imagen de lo que concebimos como divino en relación con las limitaciones de nuestra propia consciencia. No sabemos cómo o cuándo surgió por primera vez la imagen de la diosa o el dios, ni si surgió de un sueño nocturno o de una visión durante la vigilia. Todo lo que se

puede decir es que la experiencia de la divinidad existe en el alma, y que el alma insiste en hacer de ella una imagen porque siente que, a través de esa imagen, se relaciona con algo mayor que ella misma. La imagen es sagrada; esto es lo que, más que ninguna otra cosa, une la parte de la psique encarnada en el tiempo y el espacio con la dimensión invisible que la envuelve.

Jung se ha referido a la necesidad de distinguir entre cualquier «imagen de la deidad» (según su expresión) concreta y la incognoscible «verdad primera»:

La imagen de la deidad no es algo que se inventa, es una experiencia que asalta al hombre espontáneamente... La imagen inconsciente de la deidad puede alterar, por lo tanto, 'el estado consciente, de la misma manera que este último puede modificar la imagen de la deidad una vez que se ha hecho consciente. Obviamente esto no tiene nada que ver con la «verdad primera», con el Dios desconocido; al menos, no tiene nada que ver que pueda verificarse⁴⁰.

Como hemos visto, la imagen de lo divino puede ser femenina o masculina o las dos cosas a la vez. El mayor peligro de cualquier creencia religiosa, incluyendo el mono-teísmo, es la idolatría: esto es, el identificar cualquier imagen concreta de la deidad con la totalidad de la verdad divina; en último extremo, por lo tanto, adorar una imagen creada por la mente humana. Dado el estado de la consciencia al final de la Edad del Hierro, e incluso su nivel de desarrollo actual, ninguna imagen de un único dios o diosa ni todas las imágenes juntas pueden representar la «verdad última»; deben ampliarse y profundizarse continuamente a medida que el entendimiento humano evoluciona. Parece esencial que la imagen de la divinidad en un momento histórico particular se separe, en la práctica y en la teoría, de la naturaleza incognoscible de lo divino. Sólo así se puede dejar un espacio para que una nueva imagen pueda surgir con el menor conflicto y sufrimiento posible; en términos de Coleridge, según su concepción de la naturaleza del simbolismo, como una crisálida «deja sitio» para que surja la mariposa⁴¹.

Como resultado del largo proceso histórico esbozado en estos últimos capítulos, a finales de la Edad del Hierro se hizo patente una falta de relación entre los principios femenino y masculino en la imagen de la deidad, y se perdió la revelación implícita de la cultura de la diosa. Por una parte, la invasión de las comunidades gobernadas por la imagen de la diosa por parte de los arios y semitas, de cultura patriarcal, permitió un mayor desarrollo de la consciencia. La intrusión del concepto del tiempo lineal en culturas en las que había prevalecido el esquema cíclico creó un sentido de orientación y finalidad que rompió la recurrencia eterna de lo antiguo. La naturaleza perdió su soberanía suprema y la humanidad acaparó para sí lo que aquella había perdido. Pero esto sólo se pudo hacer a cambio del sacrificio de la antigua experiencia humana de pertenencia a una tierra sagrada y a un cielo sagrado.

Es necesario que el mito de la diosa se dé a conocer, no porque sea superior al mito del dios, sino porque lleva tanto tiempo perdido que parece que hemos olvidado lo

que significaba. A pesar de todas las limitaciones que debió a su identificación excesiva con el mundo natural, al menos consiguió expresar la relación indisoluble, o incluso la identidad, que existe entre la parte y el todo, entre lo visible y lo invisible en todos los órdenes del ser. Sobre todo, subrayó la maravilla y el gozo de la vida, porque situó toda las manifestaciones de la vida dentro de la esfera de lo divino. Lo que el estudio del mito de la diosa nos invita a considerar es si (y, entonces, cómo) podemos participar de esa relación con la totalidad de la vida sin sacrificar la consciencia, esa consciencia en aras a la que hemos sacrificado la imagen de lo divino en el mundo natural.

13

Eva: la madre de todo viviente*

Había un centro de lodo antes de que respiráramos.
Había un mito antes de que el mito comenzara,
venerable, articulado y completo.
De esto brota el poema: de que vivimos en un lugar
que no es el nuestro y, más aún, que no es nosotros.
Y duro es, a pesar de los blasonados días.

Wallace Stevens

Entonces Yahvé Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: «Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada» (Gn 2, 21-23).

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Y dijo a la mujer: «¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?». Respondió la mujer: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del jardín del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte». Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal». Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera, se hicieron unos ceñidores. Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvé Dios que paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahvé Dios por entre los árbo-

* Traducción de Pablo A. Torrijano e Isabel Urzáiz.

les del jardín. Yahvé Dios llamó al hombre y le dijo: «¿Dónde estás?». Éste contestó: «Te he oído andar por el jardín y he tenido miedo, porque estoy desnudo; por eso estoy escondido». Él replicó: «¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol que te prohibí comer?». Dijo el hombre: «La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí». Dijo, pues, Yahvé Dios a la mujer: «¿Por qué lo has hecho?». Contestó la mujer: «La serpiente me sedujo, y comí». Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar». A la mujer le dijo: «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apatencia, y él te dominará». Al hombre le dijo: «Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que te vuelvas suelo, pues de él fuiste tomado». Tras expulsar al hombre, puso delante del jardín del Edén querubines, y la llama de espada vibrante para guardar el camino del árbol de la vida (Gn 3, 1-24).

El mito de Eva inaugura un nuevo tipo de mito de creación que parece llevar, examinado desde la perspectiva de mitos más antiguos, la marca distintiva de la Edad del Hierro. Sin embargo, la imaginación occidental ha recibido este mito como si lo que expresa acerca de la naturaleza de la creación y la naturaleza del ser humano, especialmente de la mujer, fuese una afirmación atemporal. En el relato, son las acciones de Eva las que inician el cambio de estado, llevando de la unidad y la armonía con lo divino a la separación y la alienación. Este cambio provoca, a su vez, la emergencia de la condición específicamente humana de nacimiento y muerte en el tiempo. La figura de Eva, sin embargo, se ha extraído del marco del mito, y el mito se ha sacado de su contexto local e histórico y se ha llegado a considerar una afirmación eterna, como si realmente Dios lo hubiera escrito y no un ser humano. Los comentaristas cristianos posteriores, al interpretar el mito literalmente, adoptaron una postura generalizadora: partieron del «pecado» de Eva y lo aplicaron al carácter femenino. Esto ha influido de forma seria y profunda en actitudes hacia la materia, la tierra y la naturaleza, asimiladas al denostado principio femenino. Por el otro lado, si se restaura el mito a su contexto original, lo que emerge es una historia diferente: la diosa pierde su carácter mitológico y se asimila a una mujer humana. Por otra parte, si se va más allá de la historia y se llega al arte, leyéndose el mito simbólicamente, más allá de teologías de género, este relato de exilio se transforma en un relato sobre el nacimiento de la consciencia humana.

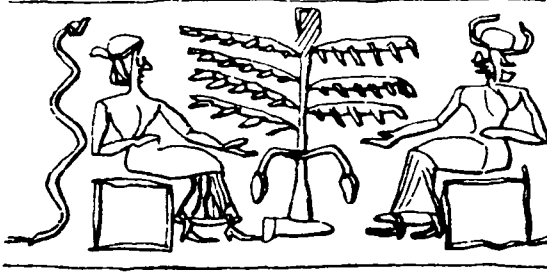
Con todo, en la doctrina cristiana, esta historia de expulsión se conoce como «la caída», una expresión que sugiere la caída de las hojas de los árboles en otoño, primera señal de que se acerca el invierno; la humanidad también interpreta la «caída» como el advenimiento de la muerte, o de la consciencia de la muerte, en el mundo. Al rea-

lizarse la analogía se pasa por alto que la hoja cae en una estación determinada, cuando la fuerza vital del árbol se retrae en sí misma para renovarse, revelando el brote del año próximo, que yacía oculto; mientras que la humanidad se considera culpable por el final de su vida sobre la tierra, y no se le permite coger el fruto del «árbol de la vida», no sea que, en palabras de Yahvé, «viva para siempre».

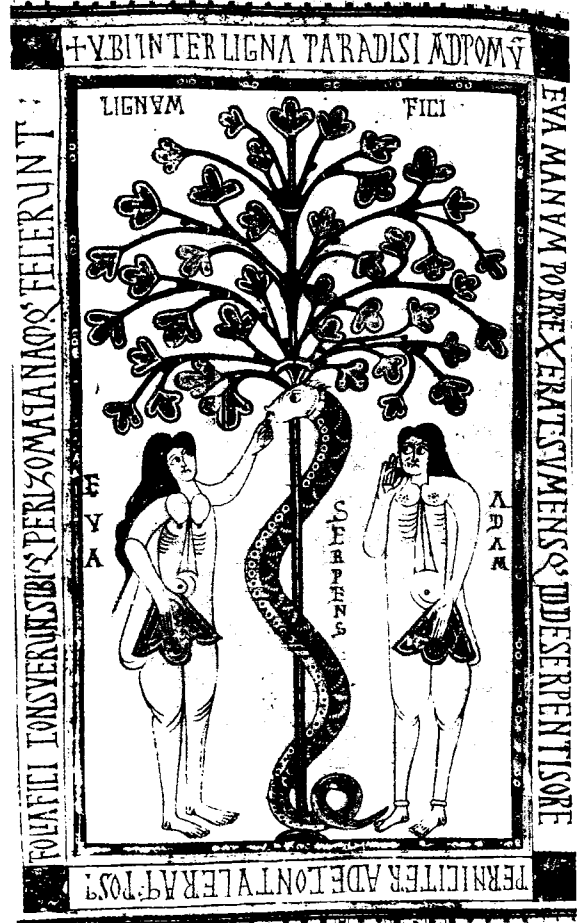
Al igual que en todos los mitos del comienzo del tiempo histórico, éste analiza la reacción humana ante el trabajo arduo, la enfermedad, la vejez y la muerte, final inexplicable de ese tiempo histórico. Pero en mitos anteriores, la reflexión sobre el misterio de la muerte lleva a una reflexión más profunda sobre el misterio de la vida, y de allí a una reflexión aún más profunda acerca del misterio último de la fuente del ser más allá de la vida y de la muerte. Guía así al corazón humano hasta su propia fuente, más allá de las categorías opuestas de tiempo y eternidad. El mito del Génesis es único en la medida en que toma de todos los mitos anteriores las imágenes que afirman la vida —el jardín, los cuatro ríos, el árbol de la vida, la serpiente y los padres del mundo— y hace de ellos el fundamento no de la alegría y la maravilla, sino del miedo, la culpabilidad, el castigo y el reproche. Y ¿a qué se culpa, o a quién, si no es a la mujer y a la serpiente, encarnaciones previas de la diosa y su poder, dadoras no sólo de muerte sino también de vida eterna?

Como hemos visto en las mitologías de Mesopotamia, Egipto y Grecia, el árbol, con la serpiente a su lado o enroscada en su tronco, era el árbol de la vida de la gran diosa madre. La serpiente era su forma manifestada en el tiempo, eternamente muriendo y eternamente renovada como la luna, que emerge de su forma oscura como la serpiente emerge de su piel. A cada lado de este árbol del mundo, el *Axis Mundi*, figuran, en numerosas obras de arte, las encarnaciones femenina y masculina de este misterio central, de pie o sentadas; se trata de la propia diosa en su forma humana reconocible y su consorte que, como la serpiente y la luna, muere como su amante y renace como su hijo, en un ritual que representa el proceso continuo que subyace a los ciclos visibles de la vida y la muerte.

Tanto la figura 1 como la figura 2 muestran una figura femenina y una masculina, un árbol central y una serpiente, pero sus significados son completamente diferentes. En la figura 1 la figura femenina sentada es la diosa madre sumeria de la Edad del Bronce, y la serpiente que se alza, enroscándose, hacia arriba detrás de ella es la imagen de su poder regenerativo. Al otro lado del árbol, en idéntica postura, se sienta su hijo-amante, llamado el «hijo del abismo, señor del árbol de la vida», cuyo papel como fertilizador de la fuente de la vida se manifiesta en los cuernos de toro sobre su cabeza. Tanto la serpiente como el toro, en extremos opuestos del sello, son imágenes de la manifestación de la vida y de la muerte de la diosa; de la unión de categorías opuestas en una única visión se crea, por lo tanto, una auténtica imagen especular. Más alejados de los extremos del sello, los gestos tanto de la diosa como el hijo-amante, que extienden la mano hacia los frutos del árbol de la vida, ofreciendo juntos los dones de



1. Diosa y dios junto a árbol de la vida (sello cilíndrico sumerio, c. 2500 a. C.)
2. La tentación de Eva (Codex Vigilianus, Aldebense, 976 d. C. España)



la inmortalidad y la iluminación: ella, la inmortalidad; él, la iluminación. Se trata de la historia eterna del matrimonio sagrado de *zoé* y *bíos*, representada bajo muchas formas —Inanna y Dumuzi, Istar y Tamuz, Isis y Osiris, Afrodita y Adonis, Cibeles y Atis—, todas ellas imágenes de reconciliación y de afirmación.

En la figura 2, la figura femenina de la izquierda, a cuyos ojos mira la serpiente, ya no es una diosa, sino una mujer mortal; ha nacido del cuerpo del hombre que está frente a ella, y es ahora la hija y la novia ni siquiera de un dios padre, sino de un hombre mortal. De acuerdo con esto el hombre, Adán, ya no lleva la corona de cuernos de la renovación, sino que observa con miedo la relación de su esposa con la serpiente y se lleva la mano al oído, como anticipando la palabra terrible de la maldición de Yahvé. La mano de la mujer, que todavía no ha recibido un nombre, toca la boca de la serpiente, como si, anticipándose al futuro, fuera incapaz de apartarse del acto de traicio-

nar a la raza humana que todavía no ha nacido de ella, condenándola a la muerte. Todo lo que queda de la diosa, antaño, efectivamente, la «madre de toda la vida», es el nombre, que la mujer recibe únicamente cuando su significado sagrado se ha vuelto profano. Sin embargo, el propio nombre de Adán proviene del término que designa la tierra, *adamah*, en otro tiempo el cuerpo de la madre diosa de cuya sustancia participaban todas las criaturas. De manera similar, la serpiente ha perdido su divinidad inmanente como guardiana del árbol y señora del renacimiento, y ha traicionado ambas funciones, que son una en esencia. La imagen es dramática: como revelan las hojas de la higuera, capta el momento de la toma de consciencia horrorizada, cuando los que son parte de la naturaleza, al percibir que están «desnudos», son separados por siempre de la misma. Esta percepción queda representada en la imagen como la percepción de que han infringido el mandato de Yahvé, y de que, como seres creados, quedarán a causa de ello por siempre separados de su creador. ¿Dónde está la imagen de la eternamente renovada fuente de vida en la que la humanidad puede confiar y hallar descanso? La naturaleza, y en concreto la naturaleza humana, van a recibir la maldición de aquel cuya palabra posibilitó su existencia, y para quien no hay expiación suficiente para el «pecado» de desear el conocimiento y la vida eterna.

En el capítulo 11, el significado de esta inversión del anterior punto de vista se analizó en relación con las necesidades de un nuevo pueblo en una tierra extraña, que se distanció de las creencias religiosas que encontró a su alrededor. Sin embargo, es curioso que los términos del mito hebreo de la creación no son los de una mitología propia del desierto, de donde provenían las tribus nómadas; son más bien los de la fértil tierra de cultivo que hallaron, la inmemorial mitología lunar de un pueblo que vivía cercano a las estaciones y a la tierra. Por otro lado, el jardín del Edén, con sus cuatro ríos que corren hacia los cuatro confines de la tierra, es muy parecido a la visión que un cansado y acalorado viajero, deseoso de agua y sombra, podría tener de un oasis. Aun así, sigue en el aire la pregunta de qué se ha conseguido al invertir el significado de estas imágenes que, evidentemente, podrían todavía conmover el corazón, aunque ya no puedan consolar la mente.

El cambio más fundamental desde estos mitos anteriores, como se sugiere en el capítulo 11, es la nueva y absoluta distinción entre creador y creación. Resultado de esto es que el «defecto» en la creación se asimila a un defecto en la naturaleza de las criaturas: la muerte es «su» culpa; de hecho, para ser doctrinalmente exactos, es culpa de «ella». Si lo comparamos con otros mitos de creación, parece como si, en lugar de luchar con la ambivalencia propia de los seres creados que imaginan su propia creación, se insistiera en la absoluta perfección de la deidad en detrimento de la naturaleza humana (del mismo modo en que un hijo que entra en conflicto con su padre crea la omnipotencia del padre, del que depende todo su mundo, al culparse a sí mismo).

También se plantea una pregunta más general, referente a si las imágenes y símbolos tienen un significado inherente y propio, de manera que no se pueden invertir sin



3. *Adán y Eva* (1526) de Lucas Cranach el Viejo

violentarlos. Para Yeats, las imágenes son «almas vivientes»¹: tienen una vida propia y específica. También para Jung los símbolos no pueden conscientemente crearse o destruirse, sino que son «productos espontáneos» del inconsciente colectivo². En consecuencia, las imágenes del mito de Eva tienen una vida propia pasada y presente, sea cual sea el relato que se entreteja en torno a ellas. Campbell señala que la oposición entre imagen y palabra conduce a un sentimiento de «desacuerdo nervioso», según su expresión:

Existe, en consecuencia, una ambivalencia inherente a muchos de los símbolos fundamentales de la Biblia que no se puede suprimir por mucho que se enfatice mediante la retórica la interpretación patriarcal. Dirigen un mensaje pictórico al corazón que invierte de forma exacta el mensaje dirigido al cerebro; y este desacuerdo nervioso existe en el cristianismo, el judaísmo y el islam, puesto que todos comparten el legado del antiguo Testamento³.

La exuberancia del manzano, los frutos que cuelgan y los animales que descansan felices en el cuadro de Cranach (figura 3) expresan toda la alegría propia de la diosa de la fertilidad, con su hijo-amante y sus criaturas. En otros cuadros Cranach pinta a la diosa Venus tocando el árbol y sosteniendo la manzana con el mismo gesto que Eva. Pero reaccionando no a la vida de propias imágenes, sino a su interpretación cristiana, llamamos a la escena «inocencia» antes de la «caída» (sólo entonces notamos lo improbable del león yaciendo junto al cordero, el ciervo y la cierva), y el sentimiento de emoción que el cuadro suscita tiene que atemperarse mediante el recuerdo de que no es «realista».

El derrocamiento de la diosa madre

La historia de Eva es en parte la historia del desplazamiento de la diosa madre por parte del dios padre. Tanto el nombre de Eva, *Hawwah*, como el de Yahvé provienen de una forma del verbo hebreo «ser», lo que indica una derivación común. El significado de su nombre es, por lo tanto, «vida» o «la que da vida», como queda reflejado en el hecho de que, después, Adán la llama «madre de toda la vida». Todavía puede discernirse claramente en la figura de Eva su papel anterior, de manera que su degradación de diosa madre a mujer mortal —de creadora a creada— se puede ver claramente a través de las imágenes. La desmitologización de una diosa es un proceso sutil, mediante el cual la numinosidad que antaño le perteneció se retira y pasa a revestir otra figura, en este caso la de Yahvé. Por un efecto de contraste, Eva se convierte en el opuesto de lo que era: ya no es dadora de vida, sino causa de la muerte. En la medida en que ella misma era también creación o naturaleza, esta desmitologización se extiende al conjunto de la naturaleza, que cae y es maldecida como ella. Por consiguiente, la



4. *La creación de Eva*, Lorenzo Maitani, 1310-1330. Duomo, Orvieto. El artista ha tallado los rostros y las figuras de Dios y Adán como si fueran dos hermanos, uno mayor y otro menor. Eva surge del costado de Adán, que duerme, con la ayuda de Dios como «partera»; y el árbol fálico, alineado con los genitales de Adán, florece como si éste hubiera dado a luz como una madre

5. *La creación de Eva* (siglo XII, catedral de Notre-Dame, portada oeste). Adán, hecho a imagen de Dios, se apoya en el árbol del la vida, descansando su mano sobre él en un gesto que recuerda al de la madre del Buda

muerte, antaño una fase en la totalidad del ser, por la que los muertos regresan al útero de la diosa madre para renacer, es ahora un castigo final y absoluto que la diosa, o más bien su rebajada equivalente terrenal, ha hecho caer sobre el mundo.

Regresando a la cuestión suscitada por Campbell, ¿cómo se enfrentan el «corazón» y el «cerebro» en el mito de Eva? ¿Cómo es de dañino para la unidad de la psique que, por ejemplo, cuando Yahvé forma a Eva de una costilla de Adán, este acto sea contrario al resto de la naturaleza, en la que el nacimiento tiene lugar a través de la hembra? Este relato de la costilla tuvo antaño el significado opuesto como mito de la diosa ma-

dre que crea vida; tras el significado de la manera en que nace Eva y de su nombre existe un relato sumerio que los relaciona.

La palabra sumeria que designaba la vida era *ti*, que también significa «costilla». Ninhursag, la diosa madre sumeria, sanó la costilla de Enki, el dios del agua dulce, creando a Nin-ti, una diosa del parto, que hacía los huesos de los niños en el útero a partir de las costillas de sus madres⁴. El nombre sumerio Nin-ti podría significar «la señora que da vida» (el título que tradicionalmente se otorgaba a una diosa) o «la señora de la costilla». El escritor yahvista de Génesis 2 y 3 indudablemente conocía este doble significado, puesto que al elegir la versión de la costilla todavía lo asocia con la magia del nacimiento. Pero en el relato sumerio, el acto de compartir los huesos está presente como analogía en la unidad de la madre y el hijo, imagen del nacimiento; mientras que en el mito hebreo, la naturaleza y la diosa se sacrifican en aras de ese milagro que es la mente inventiva de Yahvé (el relato griego del nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus contiene una inversión similar). Además, la palabra hebrea que designa la costilla, *tsela*, significa «tropezar»; da lugar, por lo tanto, a un jocoso juego de palabras, puesto que Eva recibe su nombre inmediatamente después de «tropezar» en nombre de toda la humanidad; la primera mujer caída, pero no la última.

«Y Adán llamo a su mujer Eva, porque era la madre de todos los vivientes.» El significado rebajado de este antiguo título implica que Eva será la madre de todos los seres humanos vivientes —la primera madre de la raza humana— y no la madre de todo lo que vive, como expresaba el título originariamente. Así, desde la perspectiva de la tradición mítica, la que dio todos los nombres recibe, en el momento de la expulsión, su nombre del hombre, cuya costilla tiene y cuya costilla es. Quizá no sería necesario subrayar la inversión de la historia si generaciones de intérpretes no se la hubiesen tomado de forma tan literal, hallando en ella el sello irrevocable de la intención divina.

La palabra original que designaba a la mujer en hebreo era *ishah*, que significa «sacada del hombre»⁵. Haciéndose eco de este orden bíblico de prioridad, incluso la palabra «wo-man», del inglés antiguo, significa «esposa del hombre». El uso por parte de Adán del título de la antigua diosa madre en aquel momento, sólo después de la maldición de Yahvé, sirve para transmitir la maldición de esta mujer, Eva, a todos los seres vivos de los que será madre; de manera que, a causa de lo que «hizo», da a luz, en última instancia, a la muerte: antes del «pecado» de Eva no había muerte; después y por su causa, vinieron al mundo la muerte, el dolor y el trabajo.

La historia de la costilla sugería también que la sutil serpiente no andaba errada al acercarse primero a la mujer: una vez totalmente perdido el antiguo simbolismo, es menos probable que la mujer, hecha de una costilla del hombre creado por Yahvé, obedezca el mandato divino de no comer del fruto prohibido. Éste era un tema expuesto con interminable detalle por los comentaristas cristianos y judíos, que tomaron el relato del nacimiento de Eva a partir de la costilla de Adán como una afirmación divina de que la mujer era una creación secundaria, hecha de una sustancia inferior, más ale-

jada de la imagen y semejanza de Dios, y en consecuencia menos capaz de efectuar una elección moral. Este aspecto será estudiado más tarde; pero, utilizando el lenguaje de la antigua mitología, merece la pena recordar que Adán, su marido, fue antaño su hijo y Yahvé (en cuya primera representación pictórica es un dios con serpientes por piernas; ver figura 9) es su propio hijo convertido en padre⁶.

Mientras las imágenes de Eva la sitúan en la tradición antigua como diosa madre, su historia —cómo nace, qué piensa, dice y hace— la define como mujer humana. Pero no es tan sencillo. Aunque sea sólo una mujer, el papel que se le otorga es mítico. De hecho, es una nueva versión del antiguo papel de la diosa madre que trae la muerte a la humanidad; pero con una diferencia crucial. En las mitologías anteriores, la diosa madre que traía la muerte era también la diosa madre que en el principio dio a luz a todas las criaturas, de manera que las dos fases de la existencia podían reunirse en la imagen una diosa que contenía ambas: la gran madre. Pero aquí la unidad anterior se ha dividido y los dos papeles se han polarizado, de manera que el dios padre asume el papel de la creación mientras que la mujer humana es la responsable de la destrucción. Es como si una imagen arquetípica —en este caso la de la diosa— no pudiera ser privada de su lugar sin que esto acarrearra consecuencias; como si tuviera que encontrar una expresión en otro sitio, esta vez en una mujer, un recipiente demasiado frágil como para contener su carácter numinoso. Puesto que Eva sólo puede encarnar una dimensión del arquetipo original, que es la introducción de la muerte, la humanidad queda sin una imagen de reconciliación con el todo, que originariamente reunía el nacimiento y la muerte míticamente a través del «cuerpo de la diosa».

En el Génesis, las actividades del nacimiento causado por la divinidad y la muerte causada por una mortal enfrentaron lo inmortal y lo mortal, la eternidad y el tiempo, que antes se percibían juntos y relacionados. Ahora el dios padre provoca el nacimiento a través de la palabra, y la madre mortal de la raza humana causa la muerte por su desobediencia a la palabra de Yahvé. ¿De qué otra manera podía entenderse el pecado que estaba ahí cuando nació la humanidad, es decir, que era inherente a la naturaleza de la misma, excepto como una traición humana de lo divino, como un «pecado original»?

John Phillips en su libro *Eve: The History of an Idea*, lo resume de la siguiente manera:

La historia de Eva comienza con la aparición de Yahvé en el lugar de la madre de todos los vivientes. Este trasvase de poder marca un cambio fundamental en la relación entre la humanidad y dios, el mundo y dios, el mundo y la humanidad, los hombres y las mujeres⁷.

Lo que entrañaba en último extremo, concluye Phillips, era «el rechazo de lo femenino como entidad sagrada»⁸.

El paraíso

Como se ha sugerido, la desposesión del carácter mitológico de la diosa fue un proceso que se extendió a toda la naturaleza en la que ella se había encarnado. Cuando Yahvé maldice a Eva y Adán, también maldice a la tierra y a sus ciclos de fertilidad: «Maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás las hierbas del campo» (Gn 3, 17-18). El hombre se colocó en el jardín con el fin de que «lo labrase y cuidase» (Gn 2, 15); después de la maldición tiene que «trabajar el suelo de donde había sido tomado» (Gn 3, 23). Se ha maldecido la relación de la humanidad con la naturaleza. Ya no se vuelve a mencionar el «jardín» o «la hora de la brisa»; de ahora en adelante la tierra se representa a través de la imagen del «suelo» o la imagen árida y reseca del «polvo», que ha de ser el alimento de la serpiente y la sustancia en la que la humanidad se desintegra: «porque eres polvo y al polvo tornarás» (Gn 3, 19). Los seres humanos se han de imaginar en su muerte como polvo sin vida del que ha huido el aliento vital; dejarán de participar de la santidad de toda la vida, visible o invisible. Ni siquiera ese pequeño aliento de vida ha de regresar al padre, parte de cuyo aliento fue antaño. Yahvé se ha convertido en el padre castigador, que expulsa a la vida que ha hecho cuando ve que no es buena.

En hebreo, Edén significa «lugar de placer», mientras que el término «paraíso», de origen persa, es más tardío. La precisión de la topografía del Edén y el jardín es interesante, porque obviamente no deben considerarse la misma cosa. Yahvé plantó el jardín «al este del Edén» y allí puso al hombre que había creado. Un río salía del Edén para regar el jardín, «y desde allí se repartía en cuatro brazos» (Gn 2, 10). El jardín está situado, por lo tanto, en la tierra del amanecer, símbolo exacto del despertar de la consciencia humana; pero ¿qué hay del norte, sur y oeste del Edén? ¿Ha de ser éste el mundo donde el hombre y la mujer están condenados a vagar, desterrados por siempre de la fuente? La imagen del jardín con los cuatro ríos y el árbol (o los dos árboles) en su centro constituye claramente una imagen de totalidad, con el árbol como pivote o eje de la creación, y los cuatro ríos marcando los cuatro puntos cardinales o, de modo más general, los cuatro puntos de orientación de la mente humana. Esta imagen de un jardín, cuidado y cultivado por el hombre, también es conocida en Sumer, donde al rey Sargón se le llamaba el amado jardinero de la diosa Istar. Pero en ese caso, el jardín era la propia diosa, inmanente como la naturaleza, mientras que aquí el jardín es creado por la palabra de Yahvé y su creación puede fácilmente deshacerse mediante una maldición.

El árbol de la vida y el árbol del conocimiento

El árbol de la vida era antaño una de las imágenes primarias de la propia diosa, en cuya presencia inmanente todas las parejas de opuestos se reconcilian. El árbol crecía

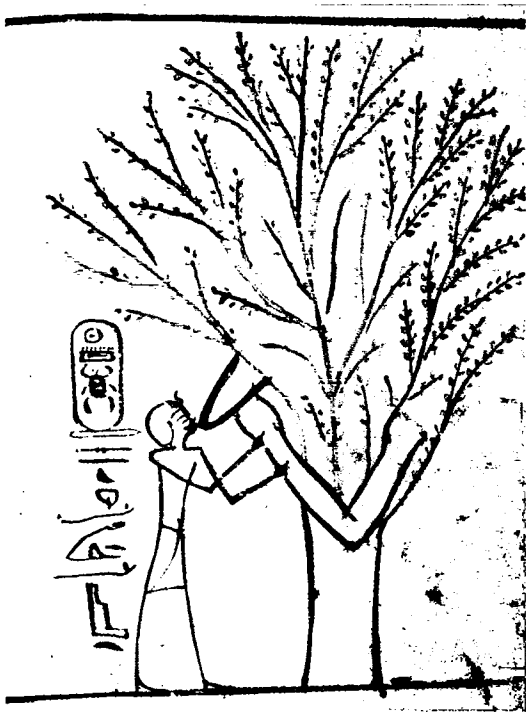
sobre la superficie de la tierra, sus raíces se hundían por debajo y las ramas se alzaban por encima; era el gran pilar que unía la tierra con el cielo y con el inframundo, a través del cual las energías del cosmos fluían continuamente para desembocar en la creación terrena. El espíritu de vida que se movía en su interior era la serpiente, guardiana también del fruto o tesoro del árbol, que era la epifanía de la diosa, esto es, la experiencia de unidad.

Por todo Próximo Oriente, Egipto, Creta y Grecia, el árbol se plantaba en los templos de la diosa, en especial la higuera, la palmera, el ciprés, el manzano, el sicómoro y el olivo. En Egipto, las diosas Hathor e Isis eran ambas conocidas como «señora del sicómoro», y el jugo lechoso de su fruta se bebía como si fuera la leche de sus pechos; así ocurre en el dibujo sobre la superficie de una columna en una cámara sepulcral de la tumba del rey (figura 6). En la pintura del siglo XI a. C. de la figura 7, Hathor, Nut o Isis aparece dibujada surgiendo del árbol, ofreciendo el alimento y el agua de la vida.

El árbol de la vida también se relacionó con la serpiente o el dragón (serpiente alada), durante más de 1.000 años antes de escribirse el Génesis. En el 2025 a. C. el cáliz del rey sumerio Gudea de Lagash (ver capítulo 5, figura 22) mostraba dos dragones alados sosteniendo un par de puertas abiertas para revelar un caduceo de serpientes entrelazadas; éstas eran la encarnación del dios Ningizzida, uno de los nombres dados al consorte de la diosa madre, en nombre de quien figura en el cáliz esta inscripción: «señor del árbol de la verdad».

En un mito griego de entre el 700 y el 500 a. C. se hablaba de un árbol sagrado llamado el árbol de las manzanas doradas de las Hespérides. Crecía en el borde del mundo, en la tierra del sol poniente, y sus manzanas se dieron a Hera como regalo de boda. La diosa las puso bajo la protección de un gran dragón (figura 8). Las propias Hespérides eran ninfas nacidas de la diosa Noche, que aparecen sosteniendo unas urnas llenas de las aguas de la vida, de las que el árbol crece. Jasón también debe enfrentarse a una gran serpiente que guarda un árbol sagrado sobre el que está colgado el vellocino de oro (ver capítulo 7, figura 9), de manera que aquí reaparece el motivo de la serpiente, el árbol y el tesoro del árbol. Las dos serpientes entrelazadas que forman el caduceo vuelven a aparecer como vara de oro o cayado de transformación de Hermes, el dios que puede cruzar el umbral entre la vida y la muerte. La serpiente como figura aislada corresponde a Esculapio, dios de la curación.

Como hemos visto en capítulos anteriores, la serpiente fue la guardiana del árbol, la fuerza vital de la savia que asciende y desciende y, como consorte de la diosa, una imagen de los aspectos alternantes de la vida y la muerte, que conforman el principio eterno, encarnado en el propio árbol. Dependiendo de qué fase de la vida se representaba, los hijos-amantes nacían del árbol (como Adonis), vivían dentro de él (como Tamuz), o eran enterrados en él (como Osiris en su sarcófago de cedro cubierto de brezo). Los sumerios de Eridu hablaban de un árbol maravilloso con raíces de cristal blanco que «se alargaban hacia el abismo; su asiento era el lugar central de la tierra, sus



6. (arriba, izquierda) Hathor o Isis como el árbol de la vida dando de mamar a Tutmosis III (c. 1479-1425 a. C. Tumba de Tutmosis III, valle de los Reyes)



7. (arriba, derecha) Hathor, Isis o Nut como árbol de la vida, ofreciendo el agua de la vida eterna a los muertos (viñeta del Libro de los muertos, XXI dinastía, c. 1000 a. C.)

8. (abajo, derecha) El manzano de oro de las Hespérides (c. 700-400 a. C.)



hojas el lecho de la madre primigenia. En su centro estaba Tamuz»⁹. El ritual de talar el árbol simbolizaba la etapa de muerte de la totalidad del ser, celebrado en su estación como la «caída»; lejos de impedir el renacimiento, reconocía su perpetua posibilidad.

Si volvemos al Génesis, teniendo esto en consideración, el árbol o los dos árboles y la serpiente toman matices distintos. Cuando descubrieron su propia desnudez, y no el agua de la vida, Adán y Eva cosieron hojas de higuera para cubrirse con ellas; es posible, por lo tanto, que este árbol fuera también una higuera sicómoro, con sus grandes hojas, el mismo árbol consagrado a la diosa Aserá en Canaán, como también lo era en Egipto y en Creta. Sólo en la Edad Media, cuando los textos latinos de la Biblia se hicieron disponibles, se desarrolló la tradición de que el árbol del conocimiento era un manzano: según otro de esos juegos de palabras, la palabra que designa la manzana en latín, *malus*, tenía la misma raíz que malo, *malum*. (*Bonum*, como era de esperar, se quedó en el camino.)

En el norte de Babilonia la diosa del árbol de la vida se llamaba la «divina señora del Edén» o Edin, y en el sur era llamada «la señora de la viña», un cambio de nombre comprensible, dado que el símbolo sumerio de la «vida» era originariamente una hoja de viña¹⁰. Sin embargo, en el mito del Edén, donde no hay una imagen unificadora de una diosa, tampoco hay un árbol sino dos; o, podríamos decir, el árbol se ha convertido en dos, y ahora el fruto de ambos está prohibido. En las mitologías anteriores, un sólo árbol ofrecía a la vez «conocimiento» y «vida», o «sabiduría» e «inmortalidad» (como la figura 1). Aquí el conocimiento del bien y del mal se ha escindido de la vida eterna, de manera que la percepción de dualidad se vuelve totalmente contraria a la percepción de la unidad de la vida¹¹. Campbell observa que «el principio de la disociación mítica, por el que son separados en la Biblia Dios y su mundo, la inmortalidad y la mortalidad, se expresa en una disociación entre el árbol del conocimiento y el árbol de la vida eterna»¹².

De manera que una vez más se confunde la imagen tal y como la vemos con la historia tal y como la oímos. La imagen que nos llega es la de ambos árboles colocados en el mismo lugar en el centro del jardín, mientras que la historia toma su significado del hecho de que son diferentes, y por ello necesitan, podría pensarse, estar en dos sitios diferentes:

Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal (Gn 2, 9).

Esto pone el árbol de la vida en el centro —«en el interior»— y el árbol del conocimiento en algún otro lugar. Pero cuando Eva habla a la serpiente, le dice: «mas del fruto del jardín del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte» (Gn 3, 3). Aquí el árbol del conocimiento es el ár-

bol que está en medio del jardín, de manera que en el plano de las imágenes, los dos árboles son, como siempre lo fueron, uno. De manera significativa, Yahvé no prohíbe el fruto del árbol de la vida hasta después de haber sido comido el del árbol del conocimiento, como si la dimensión más profunda del árbol se desvelara sólo entonces. Sólo cuando sus ojos se abren ven lo que no tienen, pues entonces conocen la distinción entre mortal e inmortal, categorías que antes no existían. Es de una lógica tentadora pero primitiva concluir que el (árbol del) conocimiento los despoja del (árbol de) inmortalidad, que la consciencia de la falta de algo es la que lo arrebató. Sin embargo, como en todos los dualismos, lo que más bien ocurre es que los dos términos surgen juntos y no existen por separado. En adelante sólo una epifanía, una revelación de la fuente del ser más allá de ambos términos, podrá disolver dicho dualismo.

Una manera de encontrar cierto sentido en la separación de los dos «árboles» quizá sea la siguiente: percibir la vida en el tiempo, iniciada por la consciencia, como la oportunidad que se nos brinda para entender el significado de eternidad, fruto del otro árbol que, ahora que se ha convertido en centro de atención, está guardado por los querubines. La imagen de los querubines sosteniendo una espada llameante que se volvía en todas las direcciones para «guardar el camino del árbol de la vida» recuerda a la vez a los querubines guardando el arca de la Alianza y las imágenes míticas más antigua de Mesopotamia y Asiria, en las que a cada lado del árbol de la vida también se erguían dos seres alados, de forma humana, o bien leones o dragones alados. Sólo en el arte cristiano los querubines eran representados exclusivamente como ángeles de forma humana.

La serpiente

La serpiente aparece por primera vez como diosa madre serpiente en el Neolítico (ver el capítulo 2, figura 18), y también se la representa enroscándose alrededor del vientre y del falo como principio de regeneración. En las ciudades sumerias de Ur y Uruk, en el estrato más bajo de excavación, se han encontrado dos antiquísimas imágenes de la diosa madre y de su hijo, ambos con cabeza de serpiente¹³. Cuando se diferenció el aspecto masculino de la diosa, la serpiente se convirtió en el falo fertilizador, imagen del dios que era a la vez su hijo y consorte, que nacía de ella, se unía en matrimonio con ella y al morir retornaba a ella para renacer en un ciclo interminable.

Como hemos visto, en las imágenes de la diosa de las distintas culturas la serpiente nunca anda muy lejos; está detrás de ella, comiendo de su mano, enroscada en su árbol, o incluso, como Tiamat, es la forma misma de la diosa. El Génesis no es una excepción en este sentido, si obviamos el hecho de que formalmente no hay diosa; sólo una mujer del mismo nombre. Sin embargo, si tomamos la historia y no la imagen, la serpiente, antaño señora del renacimiento, se ha convertido ahora en su opuesto: la instigadora de la muerte aliada con Eva. En esta inversión existen algunos ecos débiles del

Poema de Gilgamesh, puesto que allí la serpiente roba la hierba de la inmortalidad que la humanidad podía haber tenido, y en el Génesis, desde esta perspectiva, la serpiente engaña a los primeros padres de la raza y los lleva a la muerte: «porque el día que comieres de él, morirás sin remedio» (Gn 2, 17). Pero una vez que la diosa se ha convertido en una mujer, y el dios serpiente se ha convertido en un reptil, cualquier unión significativa entre ellos es imposible, y las imágenes ya no pueden servir como medios de exploración metafísica.

La serpiente es la primera en recibir la maldición de Yahvé, y es de notar que en unos términos que sugieren que hasta ese momento marchaba erguida, tal y como se la representa en los sellos antiguos: «Sobre tu vientre caminarás y polvo comerás todos los días de tu vida» (Gn 3, 14). La serpiente deja de ser la savia siempre ascendente del árbol de la vida, ser supremo sobre todos los otros seres; ahora, maldita, se halla por debajo del ganado y toda bestia del campo. Alguien se ha apropiado de su anterior postura vertical, como parece deducirse de acontecimientos posteriores.

Hay, por lo tanto, una ambivalencia constante respecto de la serpiente en el antiguo Testamento, que puede reflejar en parte la continuación de la antigua religión de los cananeos y lo difícil que les resultaba a los sacerdotes hebreos apartar de ella a su pueblo. En el relato de Moisés y la serpiente de bronce, por de pronto, la serpiente trae tanto la vida como la muerte: cuando el pueblo se quejó a Yahvé y a Moisés de que les habían sacado de Egipto a las llanuras salvajes sólo para morir, «envió entonces Yahvé contra el pueblo serpientes abrasadoras, que mordían al pueblo; y murió mucha gente de Israel» (Nm 21, 6). Cuando se arrepintieron, Moisés rezó por ellos:

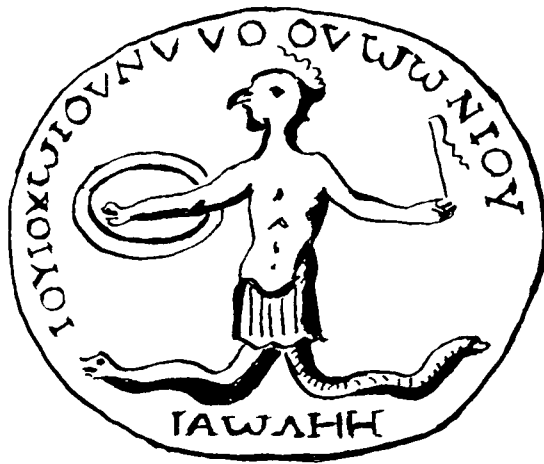
Y dijo Yahvé a Moisés: «Hazte una serpiente abrasadora y ponla sobre un mástil. Todo el que haya sido mordido y la mire, vivirá». Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso en un mástil. Y si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce, quedaba con vida (Nm 21, 8-9).

Esta serpiente de bronce estuvo en el templo de Jerusalén junto con la Aserá o imagen de la diosa madre durante aproximadamente 200 años, hasta que el rey Ezequías «hizo lo recto a los ojos de Yahvé» (2 R. 18, 3).

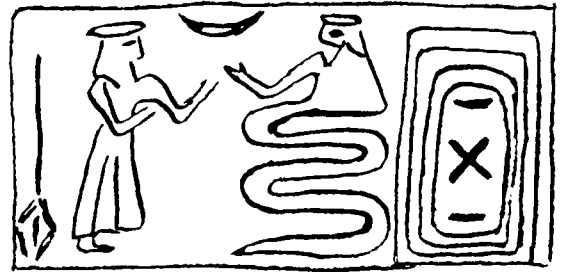
Estrictamente antes Yahvé no se había aparecido a Moisés como una serpiente, pero en el preciso lenguaje de la trascendencia, su apariencia se había manifestado en la forma de una serpiente. Moisés pide al Señor una señal, diciendo:

...dirán: «No se te ha aparecido Yahvé». Entonces Yahvé le preguntó: «¿Qué tienes en tu mano?». «Un cayado», respondió él. Yahvé le dijo: «Tíralo al suelo». Él lo tiró al suelo y se convirtió en una serpiente; y Moisés huyó de ella. Yahvé dijo a Moisés: «Extiende tu mano y agárrala por la cola». Extendió su mano, la agarró y volvió a ser cayado en su mano (Ex 4, 1-4).

a



b



9. (a) Yahvé con serpientes por piernas (inscripción en amuletos judíos de los períodos helenístico y romano, entre el siglo II y I a. C.) y (b) dios serpiente sumerio (sello cilíndrico babilónico temprano, c. 2300-2150 a. C.)

Ésta es la misma vara con la que Yahvé ordenó a Moisés golpear las aguas de Egipto y convertirlas en sangre, hacer que las ranas salieran del agua y que el polvo de la tierra se tornara en piojos. Pero el duro corazón del Faraón cedió sólo cuando Moisés mismo «alzó su vara hacia el cielo» para hacer caer el granizo. Más tarde, en el desierto, el Señor ordenó a Moisés golpear la roca con su vara para que de ella brotase agua y que su pueblo bebiera (Ex 17, 5-6)¹⁴.

La relación entre Yahvé y la serpiente es algo desconcertante, dada en primer lugar la prohibición contra las imágenes grabadas y, en segundo lugar, los persistentes intentos de los profetas de erradicar todo rastro de la religión cananea, en la que las serpientes pertenecían a las sacerdotisas como signos de su poder de profecía. Sin embargo, en los siglos II y I a. C. aparecieron sellos de Yahvé en los que el todopoderoso tenía serpientes por piernas. «Los dioses serpiente», explica Campbell, «no mueren»¹⁵.

De mito a doctrina

A pesar de la falta de coherencia del punto de vista de este mito, en el que constantemente imagen y palabra de desmienten mutuamente, ha habitado en la imaginación occidental durante más de 2.000 años, de manera que merece la pena preguntarse si esta discordancia tiene en sí misma significados distintos a los que afirma

la doctrina ortodoxa. Nos enfrentamos inmediatamente a la dicotomía radical entre el relato tomado literalmente como la divina palabra de Dios –lo que «Dios piensa» de la humanidad– y el relato tomado simbólicamente, como intento de escenificar una dimensión de la experiencia humana para entender lo que no puede conocerse a través del intelecto sólo; se trata, en otras palabras, de un relato como cualquier otro. Pero es fácil minusvalorar la facilidad con la que un relato escrito para analizar una idea metafísica compleja se convierte, en las mentes de los que necesitan certezas, en una doctrina concreta de fe; y su escala de significados cambia completamente.

Cuando en la tradición judeocristiana esta historia se acepta como revelación divina, alberga una concepción de la naturaleza humana como tendente de forma innata a corromper y a traicionar todo lo mejor de sí misma; de la naturaleza humana como antítesis de la sacralidad de la vida en la que, de forma paradójica, también se siente contenida. Si se interpreta de forma literal, lo que la historia cuenta, en efecto, es que Eva y Adán merecen morir porque rompieron la promesa que hicieron a Dios. Si se concibe, ajustándonos todavía a la lectura literal, a Adán y Eva como paradigmas de los hombres y las mujeres en su conjunto, lo que la historia dice es que la raza humana está condenada a la vida dentro del devenir temporal, de manera que el pasaje del nacimiento a la muerte es y debe ser una expiación del pecado original. La idea de «pecado original» es una concreción de esta posición, que predispone a la raza humana a adoptar una postura de justificación, postura desesperada porque está condenada a fracasar. Con una entrada de estas características en el mundo, no basta con «ser» de forma espontánea y despreocupada.

Hablando claro, ¿quién se va a tragar esta lectura? Sin embargo, como Frye nos ha recordado, no vivimos en contacto directo o desnudo con el universo como (suponemos) hacen otras formas de vida, sino dentro de un universo mitológico; esto es, de un corpus de suposiciones y creencias, en su mayor parte inconscientes, o al menos invisibles¹⁶. Somos a la vez los beneficiarios y las víctimas de nuestra tradición mitológica, como lo somos de nuestras tradiciones lingüísticas y sociales, con la diferencia, entre otras cosas, de que nuestro condicionamiento mitológico es más difícil de percibir porque supera fronteras; si del otro lado de las mismas no existiese el mismo condicionamiento mitológico, desde ellas se nos desafiaría y se nos haría dudar de nuestros propios presupuestos¹⁷.

El mito de Adán y Eva constituye el punto de partida de nuestra herencia cultural y, sean cuales sean nuestros antecedentes religiosos, suele presentarse a los niños en una edad en la que todas las historias son verdaderas. Adán y Eva no viven felices para siempre, pero tampoco es dios el malvado brujo, de manera que no hay razón para que el final sea infeliz, a menos que se vuelva infeliz cuando uno crece¹⁸. Incluso si más tarde la retomamos y la consideramos una historia que intenta comprender el significado del sufrimiento y la muerte, inmediatamente caemos en la cuenta de que es la primera his-



10. *Eva* (1881) de Auguste Rodin (escultura de mármol, 139 x 550 x 642 cm)

toria que introduce la idea de que hay que culpar a alguien de uno y otra. La serpiente tiene la culpa de lo de Eva, que tiene la culpa de lo de Adán, al que se culpa por hacerles caso a ambos. La tristeza y la muerte son el castigo por el mal comportamiento, una idea a la que Job se resistió a pesar del consuelo que trataron de brindarle quienes le rodearon.

Además, el relato presenta el deseo de conocimiento e inmortalidad —«seréis como dioses»— como algo malo en sí mismo. Sin embargo, cuando Gilgamesh viaja a «la tierra de Dilmun en el jardín del sol» buscando la vida eterna, no se le censura. Dice a Utnapishtim, el único de toda la humanidad que vivirá por siempre: «Entonces, tuve miedo y, evitando la muerte, ando errante por la estepa; la suerte de mi amigo me obsesiona... ¿Cómo callarme? ¿Cómo guardar silencio? Mi amigo, al que yo amaba, ahora es como el barro, Enkidu, mi amigo... ¿No iré a conocer la misma suerte, a acos-

tarme para no levantarme nunca jamás?»¹⁹. Como a Adán y Eva, a Gilgamesh no se le da lo que busca; pero no es su culpa, sino «su destino».

Si se compara el mito de la «caída» con este y otros mitos que tratan de la paradoja del alma «encadenada a un animal moribundo», en palabras de Yeats²⁰, surge una pregunta: si quien pretende alcanzar el conocimiento debe aceptar como guía el pecado que se le atribuye, la culpa y el reproche; y, más aún, si estas categorías, que se alojan en nuestra mente, enturbian nuestra lucha diaria con el dolor, el daño, la inseguridad y la pérdida. Añádase a esto que Eva y Adán no son presentados como personajes de un relato, como Gilgamesh y su amigo Enkidu, de manera que no podemos ponernos en su lugar y tratar de sentir lo que sienten, sino que debemos verlos a distancia, como un espejo que refleja la naturaleza humana y su defecto.

Sobre Eva y su género, como veremos más adelante, han recaído casi todas las consecuencias de esta visión, interpretada como una historia verdadera acerca de cómo son las cosas. A Eva, doctrinalmente hablando, se la ha acusado de ser una mujer real que cometió un crimen real, lo que hace que todas las mujeres reales como ella sean capaces de comportarse de la misma manera. El hecho de que se asuma que la «palabra de Dios» no alberga ningún tipo de ironía, paradoja, simbolismo y todas las demás excelencias literarias que pueden atribuirse a sus criaturas no es, claramente, susceptible de debate teológico; «Él» escribe con total claridad, de forma literal y acerca de hechos concretos. Revelación y literalidad se combinan de manera ominosa. La mente que encuentra un motivo de culpa y que lanza reproches —especialmente la que se acusa de un «pecado» que de hecho no se ha cometido, y que por ello no puede ser expiado— encuentra alivio, de forma inevitable, cuando se encuentra un chivo expiatorio, porque con ello se devuelve una apariencia de orden a una situación incomprensible. Quizá podríamos ir más lejos y afirmar que la persona o el grupo inconscientemente sometido a esa idea tiende a buscar un chivo expiatorio sobre el que proyectar ese sentimiento de culpabilidad para poder liberarse de él. Según las interpretaciones literales de este relato, el chivo expiatorio era Eva, y el motivo no era difícil de encontrar: era una mujer. Así funciona el silogismo patriarcal del pensamiento cristiano ortodoxo, algunos siglos después de que Aristóteles nos diera la definición de tautología.

En realidad, quizá no sea excesivo afirmar que este mito, interpretado como narración de hechos verdaderos, ha configurado de forma implícita nuestras presuposiciones culturales acerca de la relación entre hombres y mujeres, del lugar de la sexualidad en la vida humana y de la relación de la humanidad con la naturaleza y lo divino; en definitiva, como mínimo ha contribuido a configurar nuestra visión de la propia naturaleza humana. Liberarnos por un momento de nuestras estructuras mitológicas de percepción debería al menos permitirnos suponer que ha quedado excluida toda una gama de posibilidades imaginativas.

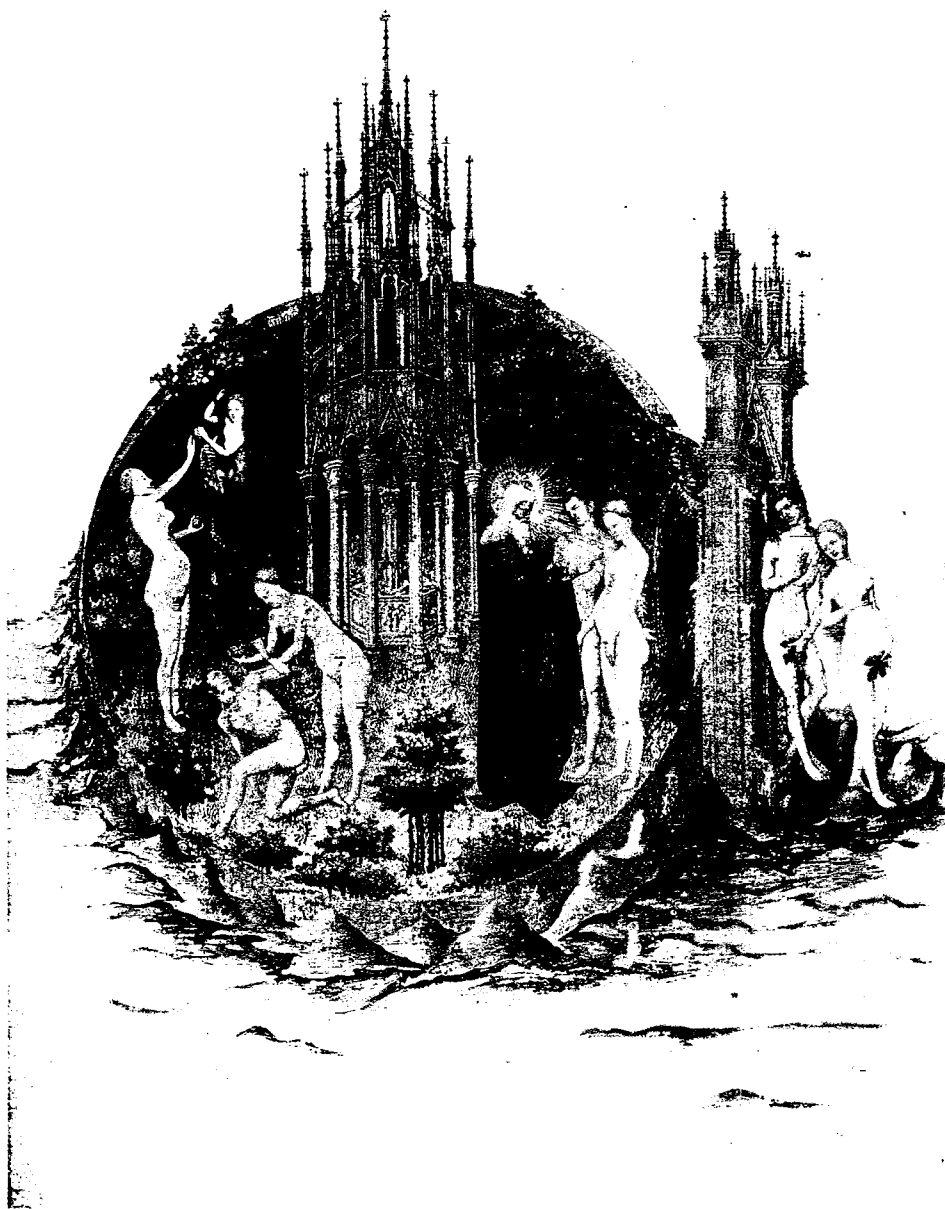
Si consideramos la psique humana como un todo, desde la perspectiva de la idea

junguiana del subconsciente colectivo, se podría decir que a los estratos más profundos del alma se los privó repentinamente de una vida de participación con la creación y de una percepción instintiva de la unidad de la vida gobernada por la ley divina; algo que se había comprendido durante miles de años a través de la imagen de la diosa.

La caída como mito del nacimiento de la consciencia

Sin embargo, si el mito se entiende simbólicamente —no como afirmación indiscutible acerca de la naturaleza humana, sino como expresión de la propia experiencia de sí misma que tiene la humanidad en el momento en que comienza a ser consciente—, el significado cambia totalmente. Toparse con el conocimiento del bien y del mal significa, según esta perspectiva, apartarse para siempre del estado de unidad inconsciente en el que toda la vida es una. De repente hay dos cosas, dos términos: yo y tú, yo y ellos, yo y ello. La división polariza; la distinción —esto no es aquello— trae consigo la valoración: esto es mejor que aquello; esto es bueno, esto no es bueno (es malo). La percepción de estas categorías opuestas termina desencadenando un conflicto porque o bien se desean ambas y sólo se puede tener una, o bien sólo se desea una pero ambas están ahí. La vida nos viene ahora con la muerte, el placer con el dolor, la alegría con la pena; o el yo viene sin el otro: el hombre sin la mujer, el espíritu sin la naturaleza, y el ser humano sin el ser divino.

El estado anterior a esta consciencia se ha imaginado siempre como una edad dorada de la felicidad, una época «anterior» que se recuperará cuando se recupere la felicidad «eterna», conocida también como cielo. «En el comienzo» no había un hombre y una mujer, sino que ambos eran uno; así lo expresan las figuras del hombre redondo originario de Platón y del Adán hermafrodita, sustancia primaria de la tierra de la que emergieron tanto el hombre como la mujer, a imagen de su andrógino creador. El jardín de cuento de los cuatro ríos y el árbol central es tan perfecto como el de una fantasía pastoral en la que todo deseo se hace realidad. Nadie habría dicho que nos arriesgábamos a perder tanto cuando, desde los impulsos más profundos de la intuición, apareció una voz que preguntó: «¿por qué?». «¿Por qué no comes esa fruta?», «No debemos, moriremos», «No moriréis, será mucho mejor»; y el conflicto ha comenzado. «Triste de mí, dos almas habitan en mi pecho», grita Fausto²¹. Inevitablemente, la primera «cosa» que ven es ellos mismos, y en esa mirada cuerpo y mente se dividen; ése es el significado de la frase «y comprendieron entonces que estaban desnudos». Al sucederse después todos los dualismos, ¿no surgiría primero una sensación de pérdida, luego de arrepentimiento, y por fin el anhelo de regresar a lo que nunca podrá volver a ser lo que fue? ¿Y no sería amarga la fruta al paladar? La consciencia se consideraría una maldición, y un crimen la pregunta fatal, «¿por qué?». Igual



11. *El paraíso terrestre* (c. 1410), en *Les très riches heures du Duc de Berry*, Hermanos Limbourg. Aquí el jardín del Edén es imaginado como un círculo. Y la armonía original se expresa en la imagen arquetípica de la totalidad, un mandala. Éste es el estado anterior a la separación de la consciencia de su fundamento, simbolizado por el jardín, en el que Adán y Eva, deteniéndose un momento en su puerta con miradas llenas de nostalgia, desean permanecer



12. *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (c. 1425) de Masaccio (Santa Maria del Carmine, Florencia)

que si, como si fuésemos Prometeo, hubiéramos cogido algo que no nos pertenece. Además, este «¿por qué?» que nos expulsa del paraíso está siempre con nosotros hasta que aceptamos el reto de la consciencia e intentamos dar con alguna respuesta. Erich Fromm escribe:

La existencia humana hace que se formule una pregunta. Al hombre se le arroja a este mundo sin su consentimiento, y se le arrebatada de él de nuevo sin su consentimiento... Tiene que vivir su vida, no es vivido por ella. Está en la naturaleza, pero trasciende la naturaleza... El mero hecho de nacer supone un problema. En el momento de nacer, la vida le hace al hombre una pregunta, y él debe responder a esa pregunta. Debe responderla a cada instante; no su mente, no su cuerpo, sino él, la persona que piensa y sueña, duerme y come y llora y ríe —el hombre todo— debe responderla²².

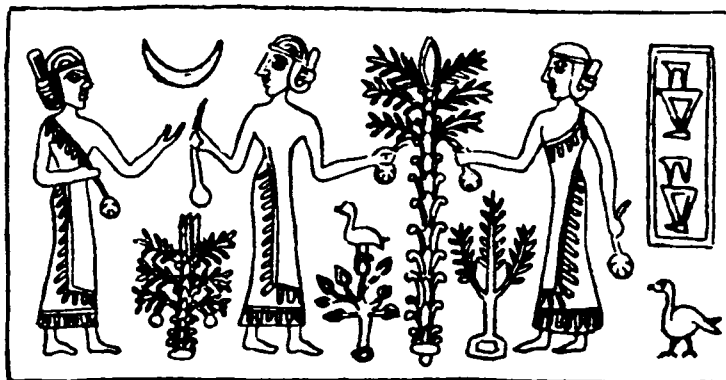
En otro libro, *Y seréis como dioses*, Fromm se refiere de forma específica al mito de Adán y Eva:

Adán y Eva, al comienzo de su evolución, están ligados a la sangre y a la tierra; todavía son ciegos. Pero sus ojos se abrieron luego que adquirieron el conocimiento del bien y del mal. Con este conocimiento se rompió la armonía originaria con la naturaleza. El hombre comienza el proceso de individualización y corta sus vínculos con la naturaleza. De hecho, el hombre y la naturaleza se convierten en enemigos, que no se reconciliarán hasta que el hombre se torne plenamente humano. Con este primer paso de cortar los vínculos que unen al hombre con la naturaleza, comienza la historia —y la alienación—. Como hemos visto, ésta no es la historia de la «caída» del hombre, sino de su despertar y, por consiguiente, del comienzo de su elevación²³.

Es posible, por lo tanto, que una lectura simbólica del relato lo devuelva a su legítimo lugar en el comienzo de nuestra tradición cultural, como un mito del nacimiento de la consciencia (compárese en la cultura griega con el mito de Prometeo). El sentimiento de culpabilidad que sufren Adán y Eva, y que reaparece de forma característica cada vez que se alcanza un nuevo plano de consciencia, no debe considerarse culpabilidad moral, en el sentido de haber hecho algo malo, sino como culpa trágica, en el sentido de que se ha hecho lo que tenía que hacerse, porque sus raíces últimas se hunden en la estructura de la propia existencia. En la tragedia una necesidad interior impulsa a la destrucción de las formas, y la dinámica inherente a esa tensión hace que se adquiera un nuevo valor. En consecuencia, no hay nadie a quien culpar y nada de lo que ser culpado. La consciencia trae consigo la pérdida, como muestra la pintura de Masaccio sobre el pesar de Adán y Eva cuando se les expulsó del jardín (figura 12). El drama de Adán y Eva es un símbolo de esta dimensión particular de la condición humana.

Pero la tragedia sólo ofrece una perspectiva. El otro término de la totalidad del ser a menudo se llama comedia; no la comedia que nada sabe de la visión trágica, sino la comedia que nace de ella como su resolución extrema y lúdica. Sigue entonces la restauración de esas formas fragmentadas a través de la participación gozosa con la fuente, que a veces se conoce como visión mítica. Éste es el fruto del árbol de la vida, el

13. El árbol de la vida y del conocimiento en el jardín de la inmortalidad (sello sumerio cilíndrico, c. 2500 a. C.)



árbol que parece inalcanzable cuando se ve por primera vez como diferente del árbol del conocimiento, pero cuyo don está esperando que llegue el momento en el que las disputas de la vida y la muerte se disuelvan, y los dos árboles sean de nuevo uno. «Sólo con tiempo se vence al tiempo²⁴.» Ésta es la escena de los sellos mesopotámicos más antiguos cuando las imágenes de vida infinita se manifiestan por derecho propio en vez de ser vistas a través de la lente deformante del remordimiento. Si el «dios» inicia a la humanidad en la dualidad y las leyes del tiempo, «la diosa» redime esa visión al liberar la mente de la identificación con la mortalidad, reuniéndola con la vida universal inagotable de la cual surge y a la que retorna cada vida individual. En la metáfora de la mitología en eso consiste el matrimonio sagrado: *bíos*, antaño el hijo y ahora el consorte, pasa a ocupar su sitio al otro lado del árbol del mundo de manera que, por fin, los frutos de la inmortalidad y la sabiduría pueden ofrecerse juntos.

Sin embargo, en el triste relato que sigue, regresamos, a través de un sorprendente cambio de categoría, a la interpretación literal de la sagrada palabra de Dios, en cuyo nombre impronunciable se libran todavía guerras que provocan muertes supuestamente santas, y cuya primera (pero no última) maldición sobre la raza humana recayó sobre la mujer, Eva.

Eva en la cultura hebrea

«Por la mujer empezó el pecado, y por su culpa todos morimos» (Ecl 25, 24). Esta interpretación del relato bíblico de Adán y Eva, con su sutil generalización de Eva a «la mujer», se extiende tanto a la literatura judía como también a numerosos comentarios teológicos de la Biblia. Un texto griego acerca de la vida de Adán y Eva²⁵, traducido del Midrás judío, un corpus de comentarios sobre el antiguo Testamento, contiene el siguiente pasaje, un discurso de Eva al morir Adán:

Entonces Eva se alzó y salió, y cayó por tierra y dijo: «He pecado, oh, Dios; he pecado, oh, padre de todo; he pecado contra ti, he pecado contra tus ángeles elegidos, he pecado contra los querubines, he pecado contra tu firme trono; he pecado, señor, he pecado mucho; he pecado ante ti, y todos los pecados de la creación se han cometido por mi culpa»²⁶.

Adán fue enterrado en el paraíso y Dios le prometió la resurrección, pero cuando llegó el momento de la muerte de Eva, fue enterrada con su hijo Abel, en vez de con Adán, tal y como ella le había implorado a Dios:

Mi señor, señor y Dios de toda excelencia, no me separes del cuerpo de Adán; pues me hiciste de sus miembros. Más bien considérame, indigna y pecadora, digna de ser enterrada cerca de su cuerpo. Y de la misma manera que estuve con él en el Paraíso, y no me separé de él ni después de la transgresión, no permitas que nadie nos separe ahora²⁷.

En otra historia más desenfadada, de las *Legends of the Jews* de Ginzberg, Eva también es paradigma de la naturaleza de la mujer. Se señala que las mujeres son superficiales y poco dignas de confianza, como Eva, o como mínimo que sólo sirven para bromear. Porque cuando el Todopoderoso quiso crear a Eva no sabía de qué parte del cuerpo de Adán debía formarla:

Cuando Dios se disponía a hacer a Eva, dijo: «No la haré de la cabeza del hombre, para que no lleve alta la cabeza con arrogante orgullo; no la haré del ojo, para que su mirada no sea lujuriosa; tampoco del oído, para que no sea una cotilla; tampoco del cuello, para que no sea insolente; tampoco de la boca, para que no sea una charlatana; tampoco del corazón, para que no sea envidiosa; tampoco de la mano, para que no sea una entrometida; tampoco del pie, para que no sea una azotacalles. La formaré de un parte casta del cuerpo», y a cada miembro y órgano a medida que los formaba Dios les decía: «¡Sé casto, sé casto!». No obstante, a pesar de todas sus precauciones, la mujer tiene todos los defectos que Dios intentó evitar. Las hijas de Sión eran altivas y caminaban con los cuellos estirados y miradas llenas de lujuria; Sara fue una cotilla en su propia tienda, cuando el ángel habló con Abrahán; Miriam fue una acusica, acusando a Moisés; Raquel tenía envidia de su hermana Lía; Eva alargó la mano para coger la fruta prohibida, y Dina era una azotacalles²⁸.

Profundizando en esta cuestión, añade (de forma más seria): «La mujer cubre su bello como señal de que Eva trajo el pecado al mundo; intenta ocultar su vergüenza; y las mujeres preceden a los hombres en los cortejos funerarios porque fue la mujer quien trajo la muerte al mundo»²⁹.

Eva, la diosa desposeída de su carácter mitológico, ahora no es más que el ancestro primigenio femenino en forma meramente humana; pertenece a todo un proceso de revaloración patriarcal, cuya intención se hace meridianamente clara en los nuevos mi-

tos de la luna y el sol. Las siguientes palabras, escritas en fecha tan tardía como el siglo XIII a. C., todavía expresan la manera en que la luna y el sol –simbólicamente la diosa y el dios– se redefinen en una nueva relación más acorde con las cambiantes prioridades de hombres y mujeres en la Edad del Hierro:

Dios hizo dos grandes luces. Las dos luces ascendieron juntas con la misma dignidad. La luna, sin embargo, no estaba cómoda con el sol, y de hecho se mortificaban mutuamente... Entonces dios le dijo a ella: «Ve y hazte más pequeña»... Entonces se hizo más pequeña para ser la cabeza de las categorías inferiores. Desde aquel tiempo no tiene luz propia, sino que toma su luz del sol. Al principio eran iguales, pero después se hizo más pequeña y se acercó a los miembros de su propia categoría, aunque todavía sigue siendo su cabeza. Cuando la luna estaba vinculada al sol, era luminosa, pero tan pronto como se separó del sol y le fue asignado el cuidado de sus propias huestes, redujo su estatus y su luz³⁰.

Edward Whitmont, en su libro *The Return of the Goddess*, señala que las culturas occidentales no son las únicas que han rechazado lo femenino. Cita la ley de Manu, que forma la base de la cultura hindú:

«La mujer por su naturaleza está siempre intentando tentar y seducir al hombre... La causa de la deshonra es la mujer, la causa de la enemistad es la mujer, la causa de la existencia mundana es la mujer; en consecuencia, la mujer deber ser evitada.» Al contrario, «no importa cuán malvado, degenerado o carente de cualquier virtud sea un hombre; una buena esposa debe también reverenciarlo como si fuera un dios»³¹.

Lilit

Si a Eva se la acusó de haber traído la muerte, el pecado y la tristeza al mundo, Lilit ya era demoníaca desde que fue creada. Lilit surgió del intento de comprender la diferencia entre los dos mitos de creación de Génesis, puesto que en la primera historia, en Génesis 1, hombre y mujer son creados igual y conjuntamente, mientras que en la segunda historia, en Génesis 3, la mujer es creada después del hombre y a partir de su cuerpo. Según la sencilla lógica propia de las leyendas, Lilit era la primera esposa, que era peor que la segunda. Sin embargo la figura escogida para desempeñar este papel en la leyenda judía era originariamente sumeria, la resplandeciente reina del cielo, cuyo nombre «Lil» significaba «aire» o «tormenta». A menudo se trataba de una presencia ambigua, amante de los «lugares salvajes y deshabitados»³², asociada también con el aspecto oscuro de Inanna y con su hermana, Ereshkigal, reina del inframundo. Aparece por primera vez en un poema sobre Inanna, cuando el héroe Gilgamesh tala el árbol de Inanna:

Gilgamesh golpeó a la serpiente que no podía ser encantada.
El pájaro Anzu voló con sus crías a las montañas;
y Lilit pulverizó su hogar y huyó a los lugares salvajes y deshabitados³³.

Lil también era la palabra sumeroacadia que designaba la «tormenta de polvo» o «nube de polvo», un término que se aplicaba también a los fantasmas, cuya forma era como una nube de polvo y cuyo alimento era supuestamente el polvo de la tierra. En la lengua semítica *lilatu* era entonces «la criada de un fantasma», pero pronto se confundió con la palabra *layil*, «noche», y se convirtió en una palabra terrorífica que designaba a un demonio nocturno. En el mito hebreo, Lilit, por lo tanto, acumuló sin descanso todas las asociaciones de noche y muerte. Es posible que la imagen hebrea de Lilit se basase en las imágenes de Inanna-Istar como diosa de las grandes alturas y de las grandes profundidades (ver capítulo 5, figura 30), pero comprensiblemente rebajada al ser percibida desde el punto de vista de un pueblo deportado a Babilonia.

Sólo hay una referencia a Lilit, como búho o lechuza, en el antiguo Testamento. Se halla en medio de una profecía de Isaías. En el día de la venganza de Yahvé, cuando la tierra se vuelva un desierto, «y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilit y en él encontrará descanso» (Is 34, 14)³⁴. Inanna e Istar eran llamadas «divina señora búho» (*Nin-nnina* y *Kilili*). Esto puede explicar de dónde proviene Lilit y por qué era representada como una lechuza.

Una versión de la creación de Lilit en la mitología hebrea cuenta que Yahvé hizo a Lilit, como a Adán, de la tierra, pero en lugar de usar tierra limpia, «tomó suciedad y sedimentos impuros de la tierra, y de ellos formó una mujer. Como era de esperar, esta criatura resultó ser un espíritu maligno»³⁵. Lilit se convirtió a posteriori en la primera esposa de Adán, cuya presencia original nunca terminó de eliminarse totalmente de su segundo matrimonio. Lo que «falló» en el primero fue obviamente la independencia de Lilit y su igualdad con Adán, puesto que esto fue lo que se rectificó en Eva. En consecuencia, la leyenda tacha de insubordinación la asunción por parte de Lilit del papel de compañera igual; según cuenta la historia, se negaba a aceptar su «lugar apropiado», que aparentemente era yacer debajo de Adán durante la relación sexual: «¿Por qué tendría que yacer debajo de ti cuando soy tu igual, ya que ambos fuimos creados del barro?», pregunta ella. Adán no sabe contestar a esa pregunta, de manera que, pronunciando el nombre mágico de Dios, ella huye a las llanuras del mar Rojo. Allí da a luz a más de 100 demonios al día. Dios envía tres ángeles en su búsqueda para traerla de vuelta, pero ella no quiere regresar. Los ángeles tratan de convencerla e incluso amenazan con ahogarla, pero ella les advierte de que tiene el poder de matar niños. Al final, cede: «Dondequiera que os vea a vosotros, a vuestros nombres o a vuestras imágenes sobre un amuleto no haré daño al niño»³⁶. Desde entonces vaga por todo el mundo, buscando a los niños que merecen ser castigados «por los pecados de sus padres... y ella les sonríe y los mata»³⁷. La muerte se concibe aquí como un castigo por el pecado.

Yahvé intenta entonces dar de nuevo a Adán una esposa, pero esta vez asegurándose de que es una creación hecha a partir de Adán, sin entidad propia. Eva, sin embargo, no supone un éxito mayor que Lilit; casi tan pronto como es creada, rompe el único mandamiento existente. Como observa Phillips, «una mujer independiente sólo puede representar una conmoción fundamental en una situación divinamente ordenada»³⁸.

En consecuencia, la imagen de este fallo en el orden divino se convirtió en el centro de todas las fantasías terroríficas que provoca la sensación de indefensión. Lilit podía aparecer en cualquier momento de la noche; ella o alguno de sus demonios podía entonces llevarse a un niño, aterrorizando a los padres de los pequeños. Podía también poseer a un hombre durante el sueño. Éste constataría que había caído bajo su poder si encontraba restos de semen al despertar; entonces sabría que Lilit había tenido trato sexual con él. Es difícil evitar concluir que Lilit se convirtió en una imagen de deseo sexual no reconocido, reprimido y proyectado sobre la mujer, que se convierte en la seductora. Por todas partes se han encontrado amuletos contra el «poder» de Lilit.

A través de la figura de Lilit, en la cultura hebrea, la división y polarización propias de la Edad del Hierro de la gran madre en sus dos aspectos —de diosa que da la vida y de diosa que trae la muerte— se llevan un poco más lejos. A lo terrorífico del sufrimiento inexplicable que puede manifestarse sin previo aviso se le añade la dimensión nueva de la demonización de la sexualidad. El mito en el Génesis, incluso leído con la más seria de las intenciones doctrinales, establece que es la infracción del mandamiento de Yahvé, y no la sexualidad, la causa de expulsión del Edén a la condición humana; y el conocimiento del bien y del mal, que alcanzaron a través de su desobediencia, tampoco se puede explicar del todo en términos de conocimiento sexual. Sin embargo, tanto la desobediencia como el conocimiento se asociaron muy pronto con la sexualidad porque la primera cosa que Adán y Eva «vieron» cuando «sus ojos se abrieron» fue que estaban desnudos. Antes de esto, estaban desnudos y sin vergüenza; pero el texto implica que después se avergonzaron porque supieron que estaban desnudos, no porque hubieran roto la palabra del señor, su Dios. La desnudez vergonzante pronto se convirtió en sexualidad pecaminosa, especialmente cuando la serpiente fálica hizo su entrada en la especulación teológica. En ocasiones se identificaban la serpiente y Lilit, y se dibujaba a la serpiente con un cuerpo de mujer, interpretándose que dicha criatura era Lilit. Otras veces, la serpiente tiene un rostro como el de Eva. Por esta razón, la sexualidad, o más bien una percepción de la sexualidad como algo «no divino», invade las leyendas sobre Lilit como aspecto oscuro de Eva, y de una manera sutil también mina la figura de la propia Eva.

Tanto en la literatura ortodoxa como en la apócrifa, la sombra de Lilit sigue cerniéndose sobre las mujeres hasta una fecha tan tardía como el siglo XV d. C. En esa época, y utilizando las mismas imágenes empleadas para Lilit, miles de ellas fueron acu-



14. Lilit alada y coronada, con cola de serpiente, ofrece la manzana a Eva (según una talla de madera de Holzschmitt, 1470. *Speculum Humanae Salvationis*, Augsburgo)

sadas de copular con demonios, matar niños y seducir hombres; en definitiva, de ser brujas. El siguiente pasaje es un comentario sobre los esenios del filósofo judío Filón de Alejandría, del siglo I d. C., cuya filosofía se ha sometido, aparentemente sin protesta en este caso, a sus prejuicios:

Ningún esenio toma una esposa, porque una esposa es una criatura egoísta, excesivamente celosa y una experta en engañar la moralidad de su esposo y en seducirlo con sus continuas imposturas. Pues con las palabras aduladoras que utiliza y sus otras formas de actuar como una actriz sobre el escenario, primero engaña la vista y el oído, y luego, cuando estas víctimas han sido embaucadas, por así decirlo, engatusa a la mente soberana³⁹.

Filón tuvo una considerable influencia sobre el pensamiento cristiano temprano, y en su relato de la caída, no era sólo la desobediencia de Eva lo que representaba la «caída» del «hombre», su alejamiento del superior principio espiritual masculino; era su mera existencia. A causa de ella se vio atrapado en el inferior principio material femenino. Eva era, por lo tanto, no sólo la instigadora de la caída en el pecado; era la imagen paradigmática de la materialidad concebida como un estado de esclavitud. Lilit, llamada en el Zohar «la ruina del mundo»⁴⁰, se concibe como una imagen de materialidad definida en términos totalmente sexuales.

En ocasiones parece como si, para las mentes de sus comentaristas, Lilit y Eva se hubieran convertido en una sola figura. Textos de literatura judía de fuentes apócrifas,

no incluidos en el canon ortodoxo del antiguo Testamento, contienen pasajes como el siguiente:

Las mujeres son el mal, hijos míos: como no tienen el poder ni la fuerza para enfrentarse al hombre, usan tretas e intentan engañarlo con sus encantos; la mujer no puede dominar por la fuerza al hombre, pero lo domina mediante la astucia. Pues ciertamente el ángel de Dios me habló sobre ellas y me enseñó que las mujeres se entregan más fácilmente al espíritu de fornicación que el hombre, y que traman conspiraciones en su corazón contra los hombres: con su forma de adornarse primero les hacen perder la cabeza, y con una mirada inoculan el veneno, y luego durante el propio acto los hacen cautivos; pues una mujer no puede vencer a un hombre por la fuerza. Así que evitad la fornicación, hijos míos, y ordenad a vuestras esposas e hijas que no se adornen sus cabezas y sus rostros, pues a toda mujer que usa tretas de este tipo le ha sido reservado el castigo eterno⁴¹.

Bastan estos ejemplos para mostrar cómo un mito, si se concibe y entiende de forma literal, puede crear un prejuicio (o santificar uno ya existente) y convertirse en una doctrina que se declara a sí misma una verdad divinamente revelada. Al escritor del Sirácida, cuya devoción por la sabiduría abstracta y femenina de Sofía era, a su vez, extrema, se le debe atribuir su parte de responsabilidad en este proceso:

¡Cualquier herida, menos la del corazón! ¡Cualquier maldad, menos la de la mujer! Prefiero vivir con un león o dragón que convivir con una mujer malvada. Toda malicia es poca junto a la de la mujer, ¡que la suerte del pecador caiga sobre ella! Por la mujer empezó el pecado, y por su culpa todos morimos (Ecl 25, 13, 16, 19, 24)⁴².

La idea de que Eva fue responsable de la expulsión del jardín, conservada y reforzada en el texto y en la leyenda hebrea, se convirtió en la justificación para someter a las mujeres judías a sus padres y maridos de manera que se les desposeyese de toda independencia religiosa, política, social y sexual normal, independencia de la que sí disfrutaban las mujeres de otras culturas cercanas. Como explica Ginzberg: «Y como la mujer extinguió la luz del alma del hombre, se le ordena encender la luz del Sabat»⁴³. Sin embargo, es esencial recordar que Jesús no aprobó ni el mito ni sus implicaciones, ni las costumbres patriarcales referentes a las mujeres, al contrario. Fueron transmitidas del antiguo al nuevo Testamento a través de los escritos de Pablo, y así hicieron su entrada en la doctrina formal cristiana.

Eva en la cultura cristiana

El libro de John Phillips, *Eve: The History of an Idea*, es un análisis magistral del mito de Eva y de su legado, es decir, de los esquemas destructivos de nuestra cultura que el mito refleja y apoya, sobre todo en relación con el principio femenino. Como él mismo señala, «la historia humana y las relaciones sociales están ordenadas de tal manera que ciertas posibilidades quedan excluidas, por estar caracterizados Adán y Eva como lo están»⁴⁴. Muestra cómo el desalentador motivo que abunda en la pecaminosidad de Eva y de la mujer puede rastrearse por toda la cultura cristiana, incluso hasta llegar al teólogo moderno Karl Barth. Su investigación nos ha sido de gran ayuda en este capítulo, y reconocemos nuestra deuda con él.

El cristianismo no sanó la herida que la lectura literal del relato de Génesis 2 y 3 infligió en la imagen de la mujer. De los textos se deduce que Adán era perfectamente feliz solo en el paraíso hasta que llegó Eva. Con su aparición comenzaron sus problemas. Como señaló Lutero, siguiendo una tradición bien asentada, si la serpiente hubiera asaltado a Adán la victoria hubiera sido de Adán⁴⁵.

A pesar del hecho –aparentemente crucial– de que en los evangelios Jesús no menciona el pecado original ni asimila la sexualidad con el pecado, estas ideas se convirtieron en uno de los pilares de la enseñanza cristiana. Los hombres que lo erigieron fueron en primer lugar Pablo, y después los padres de la Iglesia, sobre todo Agustín, que declaró que las mujeres no tienen alma⁴⁶.

Pablo no apoya su admirable afirmación de que judío y cristiano, esclavo y hombre libre, hombre y mujer, «todos vosotros sois uno en Cristo Jesús» (Ga 3, 28). En otros lugares distingue con firme autoridad entre el valor de los hombres y el de las mujeres ante los ojos de Dios. De nuevo, la razón por la que se dominan las criaturas de Dios es la palabra sagrada de Dios en el Génesis:

Asimismo que las mujeres, vestidas decorosamente, se adornen con pudor y modestia, no con trenzas ni con oro o perlas o vestidos costosos, sino con buenas obras, como conviene a las mujeres que hacen profesión de piedad. Que la mujer oiga la instrucción en silencio, con toda sumisión. No permito que la mujer enseñe ni que domine al hombre. Que se mantenga en silencio. Porque Adán fue formado primero y Eva en segundo lugar. Y el engañado no fue Adán, sino la mujer que, seducida, incurrió en la trasgresión (1 Tm 2, 8-14).

Y en una de sus cartas a los efesios afirma lo siguiente:

[Se someterán] las mujeres a sus maridos, como al señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia, el salvador del cuerpo. Como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo (Ef 5, 22-24).

La esposa cristiana adoptó el mismo papel que la esposa judía, como la Iglesia adoptó en relación con Cristo el papel que Israel tenía en relación con Yahvé. En la epístola a los colosenses se exhorta a los maridos a que amen a sus esposas, mientras que a éstas se les dice: «mujeres, sed sumisas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» (Col 3, 18). En la primera epístola a los corintios, a los hombres se les permite profetizar a «todos por turno para que todos aprendan y sean exhortados» (1 Co 14, 31), pero las mujeres tienen que guardar silencio:

Las mujeres cállense en las asambleas, que no les está permitido tomar la palabra; antes bien, estén sumisas, como también la Ley lo dice. Si quieren aprender algo, pregúntenlo a sus propios maridos en casa; pues es indecoroso que una mujer hable en la asamblea (1 Co 14, 34-35).

De esta manera la práctica judía se perpetuó, aunque a los hombres y las mujeres cristianas se les permitía sentarse juntos en la iglesia en vez de separados, como en la sinagoga. Las contorsiones teológicas se desarrollan más en otra de las epístolas de Pablo, que versa sobre el que las mujeres lleven velo en la iglesia. De nuevo toma como argumento de autoridad el relato de la costilla, con su idea de la mujer como creación secundaria. Arguye que «la cabeza de todo hombre es Cristo; y la cabeza de la mujer es el hombre; y la cabeza de Cristo es Dios» (1 Co 11, 3). De aquí se sigue que las mujeres han de cubrir sus cabezas, igual que los hombres deben llevarla descubierta:

El varón no debe cubrirse la cabeza, pues es imagen de la gloria de Dios, pero la mujer es gloria del varón. En efecto, no procede el varón de la mujer, sino la mujer del varón. Ni fue creado el varón por razón de la mujer, sino la mujer por razón del varón (1 Co 11, 7-9).

Sea o no Pablo el autor de estos pasajes, reflejan las actitudes del sacerdocio cristiano primitivo hacia la mujer, y son esos pasajes los que se han citado en el pasado (y en el presente) para mantener a las mujeres en su «sitio»⁴⁷.

Eva y Pandora

Al formular los primeros padres la doctrina cristiana, bebieron de tres fuentes aparte del Génesis: los escritos de Pablo, los textos judíos no canónicos —como el libro secreto de Henoc, el apocalipsis de Moisés y los libros de Adán y Eva— y el mito griego de Pandora. Aunque era un mito pagano y por ello, estrictamente hablando, irrelevante, no se pudo evitar trazar el evidente paralelismo entre Eva y Pandora.

Resulta extraño que un mito griego, puesto por escrito en una época cercana al momento en que surgió el mito de Eva, tenga su mismo tono. Hesíodo en *Trabajos y días* y en *Teogonía*, escritos alrededor del 700 a. C., nos cuenta la historia de cómo Zeus

creó a Pandora como castigo para la raza humana, porque Prometeo le había llevado el don del fuego, robado de manos de los dioses:

«Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia.» Así dijo y rompió en carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarla de una mente cínica y un carácter voluble... Y puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan⁴⁸.

Hermes toma esta «trampa» y se la lleva a Epimeteo, cuyo nombre significa «capacidad de análisis retrospectivo», como regalo de Zeus. Epimeteo la acepta, olvidando la advertencia de su hermano Prometeo, cuyo nombre significa «capacidad de previsión». Antes de esto, la humanidad no conocía el trabajo, la enfermedad ni la muerte; pero al abrirse la misteriosa jarra o urna de Pandora, se abalanzó todo eso sobre el mundo:

Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes. Sólo permaneció allí dentro la Espera [Esperanza según otras interpretaciones], aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra, y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra... Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar⁴⁹.

A Pandora, igual que a Eva, se la culpó de la mortalidad humana y de todos los problemas que afligen a la humanidad; pero ella no es «la madre de todos los vivientes», sino sólo la madre, «pues de ella desciende la estirpe de femeninas mujeres»⁵⁰. Zeus, como Yahvé, castigó a la raza humana a través de la mujer. Como en la historia de Eva, no es difícil detectar la misma inversión de valores al establecer los dioses patriarcales su supremacía en una cultura previa de la diosa. Una inversión similar se halla en la imagen de la diosa original que hay detrás de la imagen de Pandora: el nombre de Pandora, «todos los dones» (*pan*, todos, *dora*, dones) trasluce el significado más antiguo de «la que da todas las cosas». Harrison comenta que Zeus «hace suya hasta la creación de la madre tierra que existía desde el comienzo»⁵¹. La descripción de Hesíodo del vestido plateado y del velo bordado con los que Atenea vistió a Pandora, y de la exquisita corona que Hefesto le hizo, confirma esto:

La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias ma-

nos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea. En su cabeza colocó una diadema de oro que él mismo cinceló con sus manos, el ilustre Patizambo, por agradar a su padre Zeus. En ella había artísticamente labrados, maravilla verlos, numerosos monstruos, cuantos terribles cría el continente y el mar; de ellos grabó muchos aquél, y en todos se respiraba su arte, cual seres vivos dotados de voz⁵².

Sin embargo, la belleza de esta creación sólo sería una trampa para la humanidad. Hefesto, tras moldear a Pandora con tierra y después de adornarla, la llevó ante los dioses:

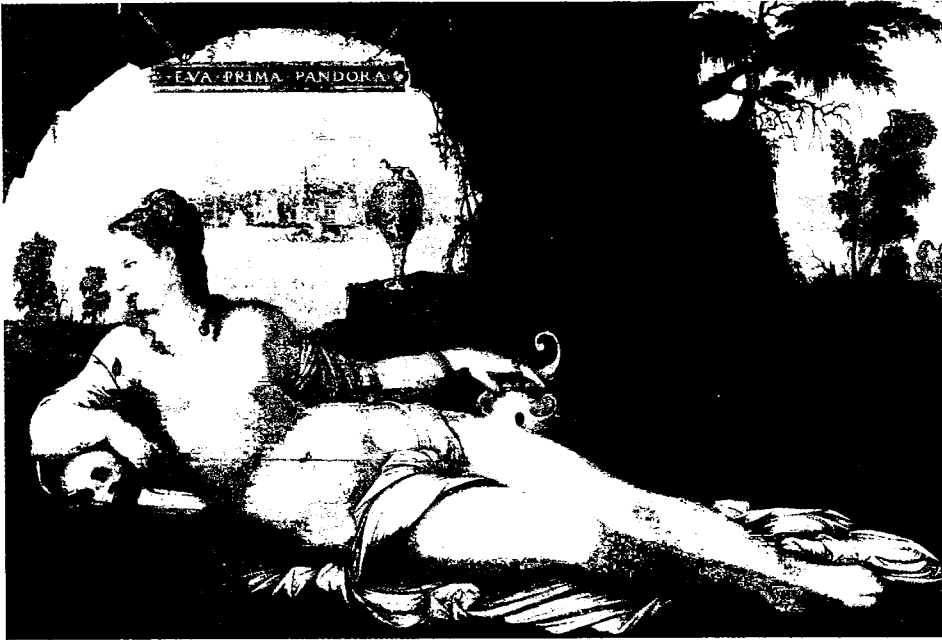
Luego que preparó el bello mal, a cambio de un bien [el fuego], la llevó donde estaban los demás dioses y los hombres, engalanada con los adornos de la diosa de ojos glaucos, hija de poderoso padre; y un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres⁵³.

Orígenes y Tertuliano, padres de la Iglesia, mencionan el mito de Pandora. La manera en que Tertuliano la asocia con Eva es digna de mención:

Si alguna vez hubo una tal Pandora, a quien Hesíodo llama la primera mujer, su cabeza fue la primera en ser coronada de gracias con una diadema; pues recibió dones de todos y por ello se le llamó «Pandora»; Moisés, sin embargo, al describir a la primera mujer, Eva, señala que su cintura estaba rodeada de hojas, lo que es más conveniente que llevar flores en las sienes⁵⁴.

En la figura 15 el desnudo sugerente de la mujer, con una mano en la calavera de la muerte y la otra en la urna de todos los males, claramente apunta a la sexualidad como la causa de ambas. El legado de los dos mitos, combinado en la prosa antitética de Juan Crisóstomo en el siglo IV d. C., muestra cuán influido estaba por la idea de Hesíodo acerca de la mujer como un «hermoso mal» (en griego *kalón kakón*): «¿Qué es la mujer sino un enemigo de la amistad, un castigo ineludible, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un deleitoso detrimento, una naturaleza malvada pintada con hermosos colores?»⁵⁵.

Phillips señala que existe un «indicio tentador» que apunta a que una versión del relato anterior a la historia de Hesíodo «presentaba a un hombre y a una mujer con dos jarras; una contenía el *kalón*, el bien, y la otra, el *kakón*, el mal; y que se dejó que la humanidad escogiese. Ya en tiempos de Hesíodo, o quizá por su propia mano, las dos jarras se habían transformado en una y Pandora se había convertido en *kalón kakón*»⁵⁶. La imagen de la figura femenina con dos jarras o urnas puede significar lo mismo que la diosa minoica de las dos serpientes; la urna usada para almacenar aceite o vino, e incluso utilizada en los sepulcros, se ha encontrado por toda Creta y toda la Grecia antigua⁵⁷. El contraste preciso entre la «capacidad de análisis retrospectivo» y la «capaci-



15. *Eva Prima Pandora* (c. 1550)
de Jean Cousin

dad de previsión» de los nombres de los dos hermanos apunta de forma aún más insistente a una elección hecha entre dos categorías opuestas; de hecho, Orígenes compara de forma explícita el relato de la urna prohibida con el de la fruta prohibida⁵⁸. Hermes, guía de las almas y dios tramposo de la imaginación y de la curiosidad divina, da a Pandora su nombre, su voz y su naturaleza taimada; tiene un papel similar al de la serpiente, pues ambos perturban el estado de las cosas y precipitan el cambio. Sin embargo, en ninguno de los dos casos se subraya la iniciación a la consciencia moral de la elección (aunque quizá lo fue en el relato griego original), sino la aparición de la tristeza y la muerte por culpa de la mujer.

Erasmus, anticipándose con gran precisión a la idea del lapsus freudiano, cambió *pitthos*, jarra o urna, por *pyxis*, caja (en argot, los genitales femeninos); cargó, por lo tanto, de una connotación innegablemente sexual a la vasija original, antaño el cuerpo sagrado de la diosa que contenía y confería todos los dones de la vida y de la muerte⁵⁹. Dora y Erwin Panofsky plantean la interesante idea de que el «error» de Erasmus consistió en realidad en fundir o confundir a Pandora con Psique, la novia de Cupido (el Eros griego), hijo de Venus (la Afrodita griega), en el relato de Cupido y Psique que figura en *El asno de oro* de Apuleyo⁶⁰. A Psique, en la última de las tareas que Venus le encomienda, se le da una *pyxis*, que ha de llevar al Hades y llenar con un poco de la belleza de Perséfone. Obtiene la *pyxis*, «sellada y llena», pero no puede resistir la tentación de abrirla. Los vapores que emanan de ella la embriagan y se desmaya, y Cupido

la rescata. La analogía que posiblemente interesó a Erasmo, ya inmerso en la tradición de Eva, fue la capacidad de las mujeres de sucumbir a la tentación, y anteponer el deseo subjetivo a la orden objetiva. En cualquier caso, el movimiento que nos traslada de la urna de la vida y la muerte a la caja, y la insensatez que supone abrirla, común a ambos relatos, hace posible una vez más que se lleve a cabo sutilmente esa cruda analogía entre el sexo de una mujer y su inferioridad moral. La simpatía que los padres de la Iglesia sentían por esta idea explica, sin duda, que se desviasen por sendas paganas con el fin de conseguir pruebas que fundamentasen su postura.

Eva como creación secundaria

Las implicaciones del relato de la costilla fueron, como hemos visto, muy importantes para el pensamiento cristiano: Eva fue una creación secundaria, no hecha a la imagen de Dios, y por ello de sustancia inferior; es un receptáculo más débil; es menos racional, más inclinada a sucumbir a la tentación de la serpiente; en definitiva, es un ser humano moralmente inferior. Así dice santo Tomás de Aquino, ajustándose a las afirmaciones de Pablo: « En un sentido secundario, la imagen de Dios se encuentra en el hombre, y no en la mujer; pues el hombre es el comienzo y el final de la mujer, de la misma manera que Dios es el comienzo y el final de toda criatura»⁶¹. De esto se deduce, partiendo de la concepción de Dios como razón suprema, que «merced a una especie de sometimiento, la mujer está naturalmente sometida al hombre, porque en el hombre predomina el criterio de la razón»⁶². Como dice Milton en *El paraíso perdido*: «Él es sólo para Dios, ella para Dios en él»⁶³. Esto ha sido tomado directamente de la maldición de la mujer por Yahvé. En primer lugar ha de sufrir «los pesares» del parto, y en segundo lugar ha de relacionarse principalmente a través de Adán: «hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará» (Gn 3, 16). Esto implica que su primera acción independiente ha de ser la última. Por otro lado, Adán es maldecido por dos razones, la primera de la cual se expone de forma sencilla: «por haber escuchado la voz de tu mujer (Gn 3, 17). Sorprende que la segunda razón, comer del árbol del que Dios le había ordenado no comer, no aparezca en primer lugar para alguien cuya una relación con su creador es tan directa. Una vez más, queda implícito que el mero acto de escuchar —esto, es oír y asentir— a su mujer equivale a transgredir el mandamiento divino.

James Hillman, en su libro *El mito del análisis*, resume la historia psicológica de la relación hombre-mujer como una «serie de notas a pie de página al relato de Adán y Eva», ajustándose al esquema de «primero Adán, después Eva»:

Lo que es divino en Eva le es transmitido de forma mediata, a través de la sustancia de Adán... En primer lugar, el hombre es anterior en el tiempo, porque fue creado primero. En segundo lugar, el hombre es superior porque se afirma que sólo él es creado a imagen de Dios.



16. La creación de Eva (c. 1415-1416), en *Les Heures de Rohan*, del Maestro de Rohan

En tercer lugar, el hombre es superior en consciencia, porque Eva fue extraída de Adán mientras éste dormía profundamente; esto es, Eva fue extraída de su estado inconsciente... Su sueño dio a Eva como fruto; Eva es el «sueño» del hombre. En cuarto lugar, Adán es sustancialmente superior, porque a Eva se le da una forma inicial en Adán como parte de un todo... La existencia, esencia y sustancia material de Eva dependen de Adán. Él es su causa formal, puesto que ella está hecha de su costilla; y él es su causa final, porque la finalidad y el propósito de la existencia de ella es ser una ayuda para él. El hombre es la condición previa de la mujer y el fundamento de la posibilidad de su existencia⁶⁴.

De esta imagen proviene el argumento que afirma que, como Adán y Eva, el hombre y la mujer tienen una relación fundamentalmente diferente con su divino creador. La relación del hombre es directa, como la de Adán; la de la mujer es indirecta y dependiente de su «Adán», como la de Eva. (Cabe preguntarse, entre paréntesis, qué pasa si no tiene un «Adán» a través del cual relacionarse.) Incluso un teólogo moderno, Claus Westermann, es capaz de escribir sobre el orden fijado de la relación como si fuera «dado por Dios»: «La mujer siempre ha hallado la realización personal y su respetabilidad en la comunidad en la pertenencia al hombre y en la maternidad»⁶⁵.

La idea de que la mujer pertenece al hombre antes que a sí misma y a Dios, aparece aquí tan profundamente enraizada que parece situarse más allá de la historia. Sin embargo, data sólo de la Edad del Hierro, originándose en concreto a partir de las creencias y la estructura tribal de los arios y los semitas nómadas.

En la imagen, realizada con ternura, de *Les Heures de Rohan*, en la figura 16, Dios extrae con delicadeza a Eva del costado de Adán; ella es tan diminuta como un niño pero a la vez es una mujer completamente desarrollada, imagen exacta de la ambivalencia a la que Hillman se refiere.

Eva como sustancia inferior

Como fue creada en segundo lugar, a partir de Adán, se creía que la sustancia de Eva era inferior. Lo divino se reflejaba en ella sólo a través del reflejo de Adán. Creación secundaria y sustancia inferior son, por lo tanto, una misma cosa. Eso se extendía no sólo al carácter moral de Eva y, por lo tanto, al de todas las mujeres, sino también a Eva en su papel de hembra, y por ello a todas las hembras.

La idea de la inferioridad femenina, que derivó a partir de Eva en la tradición judeocristiana, sesgó inevitablemente las hipótesis e interfirió en la observación empírica de ese misterio fundamental de la naturaleza: la creación de nueva vida a partir de la antigua. La mujer fue considerada inferior al hombre en su capacidad para contribuir al nacimiento de un niño. El primero en formular este punto de vista fue Aristóteles, cuyas obras llegaron a Europa en el siglo XII y tuvieron una gran influencia en Tomás de Aquino. Aristóteles, en su obra *Reproducción de los animales*, propone que «la hembra no aportaría semen» a la generación sino sólo la sangre de la menstruación, esto es, sangre que no es transformada. Por otro lado, el semen es sangre que ha sufrido un proceso de transformación llamado *pepsis*: «Si el macho es una especie de motor y agente, y la hembra, en cuanto hembra, paciente, al semen del macho la hembra no aportaría semen sino materia. Lo que efectivamente parece que ocurre: pues la naturaleza de las menstruaciones se corresponde con la materia prima»⁶⁶.

Para Tomás de Aquino, que se ajusta a lo establecido por Aristóteles, la mujer no era la creadora del niño sino sólo el vehículo pasivo que posibilitaba su nacimiento; el macho constituía la función activa y vital en la procreación. La creación de una niña era, además, el resultado de un proceso defectuoso, que se podía deber incluso a condiciones meteorológicas:

Pues el poder activo presente en la semilla del hombre tiende a producir algo igual a sí mismo, perfecto en masculinidad; pero la procreación de una mujer es el resultado o bien de la debilidad del poder activo, de la inadecuación del material, o bien de algún cambio debido a influencias externas, como el viento del sur, por ejemplo, que es húmedo⁶⁷.

La combinación de Aristóteles y el mito del Génesis influyó de forma decisiva en Tomás de Aquino. En sus escritos, fundamentales para la teología católica, situaba a la mujer en un estrato inferior al del hombre, *ignobilior et vilior*, según su expresión. Esto es comparable a la enseñanza brahmánica de India que establece que la mujer está destinada a reencarnarse en un nivel inferior al del hombre a causa de su inferioridad innata⁶⁸. Esta idea también se encuentra, sorprendentemente, en el *Timeo* de Platón⁶⁹. En Occidente esta idea se manifestó en el desconcertante debate medieval «*Habet mulier animum?*», ¿tiene alma la mujer?

Restos de estas ideas persistieron en la medicina hasta el siglo XIX, cuando el semen todavía se consideraba superior a la sangre, y el papel del macho en la procreación superior al de la hembra, que sólo aportaba el útero. De forma análoga a la relación de la virgen María con el Espíritu santo, la mujer era el recipiente que contenía la semilla divinamente activa. El óvulo femenino no se buscaba porque no había razón alguna para que existiese; o mejor dicho, había muchas razones por las cuales no existía. La asunción de la inferioridad femenina ha perdurado de tal forma que ha estructurado la percepción hasta llegar a ser casi imposible de percibir.

En uno de los últimos libros de Freud, *Compendio del psicoanálisis*, la idea de la inferioridad femenina se atribuye a todas las niñas en lo que constituye la ausencia total de argumentación seria. Freud señala que una comprensión de la psicología femenina ha de basarse en la creencia de que todas las niñas, al compararse con los niños, llegan «naturalmente» a la conclusión de que su anatomía es inferior, y, por desgracia, la visión que de sí mismas tienen desde ese momento nunca recupera su anterior inocencia:

Una niña no tiene, por supuesto, necesidad de temer la pérdida de un pene; sin embargo, tiene que reaccionar ante el hecho de no haber recibido uno. Desde el primer momento envidia a los niños su posesión: puede afirmarse que todo su desarrollo tiene lugar bajo la influencia de la envidia del pene. Ella... se esfuerza en compensar su defecto, esfuerzos que pueden llevar al final a una actitud femenina normal. Si durante la fase fálica intenta obtener placer como un chico mediante la manipulación de sus genitales, ocurre que a menudo no consigue obtener suficiente gratificación y extiende su valoración de inferioridad de su pene atrofiado a todo su yo⁷⁰.

Según la acertada observación de Hillman, «la fantasía de Freud sobre la mente de una niña se convierte en una fantasía freudiana en la mente de la niña»⁷¹. Esta definición única de una actitud femenina como resultado final del intento de compensar un defecto «físico», llega a presentarse como un hecho observado, una «observación» que no sólo asume la superioridad de los genitales masculinos, sino también un modelo jerárquico de relación entre los sexos. Quizás la sardónica observación de Jung no constituya una ilustración totalmente irrelevante de este estado de cosas: «Uno ve lo que

uno mejor puede ver uno mismo»⁷². Como contraste, una leyenda africana, como un soplo de aire fresco, dice lo siguiente:

Dios hizo al hombre y a la mujer y los puso juntos.
Cuando se vieron, comenzaron a reír.
Entonces Dios los envió al mundo⁷³.

Eva, la serpiente y el diablo

Si se aceptan los conceptos de creación secundaria y de sustancia inferior, Eva se convierte necesariamente en la imagen de un defecto en la creación. Si nos atenemos a la larga historia de chivos expiatorios y sacrificios, lo lógico es que recaigan sobre ella las acusaciones de imperfección que los seres humanos con exigencias inconscientes de perfección no pueden lanzar sobre sí mismos; las proyectan en una figura que pueda ser culpada en su lugar, y cuanto más negativa es la impresión que se forma de dicha figura, tanto mejor se sienten, por contraste, los acusadores: «¿Cómo es que miras la brizna que hay en el ojo de tu hermano, y no reparas en la viga que hay en tu ojo?» (Mt 7, 3).

En otras palabras, se ha asociado a Eva tan frecuentemente con la serpiente y con el diablo (como si los tres estuviesen en el mismo plano referencial –sentados, por decirlo de alguna manera, juntos a la mesa–) que empieza a hacerse necesaria algún tipo de explicación.

El primer vínculo entre Eva y la serpiente se produce por la semejanza entre sus nombres: el vocablo hebreo *Hawwah* es muy similar a la expresión utilizada en árabe y en arameo para designar a la serpiente, como observaron los exegetas judíos más antiguos. Señala Phillips:

La asociación entre Eva y la serpiente, y entre la serpiente y Satán (el *Samael* de la leyenda judía y el *Shaitan* o *Iblis* del Corán), se efectúa repetidamente en las interpretaciones de la historia de la creación y la caída de los primeros hombres... Se la considera portavoz del diablo, pariente de Satán. A veces a ella misma se la percibe, de algún modo, como la fruta prohibida, o la serpiente en el paraíso, o incluso la caída⁷⁴.

Una vez efectuada la asociación entre Eva y la serpiente en sentido peyorativo, se suceden tarde o temprano –probablemente de forma inevitable– la asociación de la serpiente con el diablo y la del diablo con Eva (mientras que hasta entonces la relación entre la diosa y la serpiente había sido símbolo de fuente de vida). La serpiente aparece a menudo tentando a Eva de modo erótico, y a Satán se le termina por representar en la pintura europea como una serpiente cuya cabeza es la de Eva; se trata de una ima-



17. *Adán, Eva y la serpiente* (1460-1470) de Hugo van der Goes. La serpiente es Eva con un cuerpo de animal, incluso se parece la expresión de sus rostros

gen que sugiere implícitamente que Eva ha asumido el papel tentador de la serpiente en relación con Adán. Además, tras estas representaciones se ocultaba la insinuación de que la relación de Eva con la serpiente no era del todo como debería ser.

La presteza con la que algunos escritores de fe cristiana adoptaron esta iconografía como real exige que se haga un intento por comprender lo que ocurre cuando espiritualidad y sexualidad se polarizan. El instinto sexual, cercenado del espíritu y debilita-

18. *La tentación y caída de Eva* (1808) de William Blake (ilustración para *Paradise Lost* de Milton)



do por la represión, parece haber encontrado en esta imagen concreta una expresión de lo que se temía y deseaba a la vez: el genital disociado de la mujer. En palabras de Jung: «Lo que es inconsciente se proyecta; ésa es la norma»⁷⁵.

Milton parodia de forma admirable las premisas generales de esta convicción teológica cuando, en *El paraíso perdido*, Adán identifica a Eva con la serpiente:

Fuera de mi vista, serpiente, el nombre que mejor
te cuadra, con ella aliada, tú misma igual de falsa
y odiosa; sólo falta que tu forma,
como la suya, y tu serpentino color muestren
tu encubierto engaño, para prevenir a toda criatura contra ti
de ahora en adelante; no sea que tu forma, celestial en exceso,
unida a infernal falsedad, les engañe.

y concluye:

...todo era apariencia
más que recia virtud: una costilla
torcida por esencia...⁷⁶

Phillips lo resume en estos términos:

Se consideraba a la serpiente, consciente o inconscientemente, como un poderoso símbolo de conexión entre el mal y la sexualidad. La transgresión original se relacionó desde muy temprano con la consciencia sexual. Eva se convierte así en el vehículo para la intrusión de la lujuria en el orden creado... De los genitales de la mujer provienen todos los varones, y a los genitales de la mujer retornan la mayoría de ellos. Desde un punto de vista psicológico, por lo tanto, las mujeres deben ser consideradas como aquellas que confrontan perpetuamente al varón con la amenaza de la no existencia. Ellos evitan este terror invirtiendo el curso natural (son realmente las mujeres quienes nacen de los varones) o negando que deseen sexualmente el placer consolador del éxtasis (las mujeres son seductoras). Por consiguiente, no debería sorprendernos la asociación de la primera mujer con el diablo serpiente de la leyenda y del arte. Eva tiene que ser la creación de Satán, o creada por Dios a partir de la sustancia de Satán, o colocada en la tierra para cumplir los deseos de Satán⁷⁷.

Eva como tentadora y como pórtico del diablo

«La mujer es como una manzana, bella por fuera y podrida por dentro.» Así lo expresaba, en el siglo XV, el ciclo del misterio de York. La fruta prohibida, que por entonces era ya la manzana, se convirtió en símbolo de la relación sexual; además Eva fue la instigadora de todo el asunto, ya que a través de su belleza y sus artimañas sedujo a Adán para que probase la fruta prohibida. La aceptación de todo esto, asumida sin objeciones, es común a la mayoría de los escritos cristianos; era más probable que fuese Eva y no Adán quien cediese ante la tentación: debido a su creación secundaria y a su sustancia inferior, era un receptáculo más débil para la palabra de Dios. De manera que

19. *Adán y Eva*,
(1598) de Petrus
Paulus Rubens



Eva es retratada como moralmente débil, menos racional, menos disciplinada, presumida, codiciosa, ingenua, astuta y taimada como la serpiente. Más instintiva y menos obediente a la ley, es más sexual. Por aquel entonces la sexualidad era contraria a Dios y favorable al diablo; sólo había que dar un pequeño paso para considerar tanto a Eva como al resto de su sexo el pórtico por el que hacía su entrada este último.

En la figura 19 las piernas cruzadas son símbolo de sexualidad. Rubens otorga a la invitación de Eva a comer de la manzana un carácter sexual; una pequeña serpiente se enrosca alrededor del tronco del árbol, casi convirtiéndose su cola en un rizo del cabello de Eva, y su cuerpo roza la mano de ella, que también se curva, como una serpiente, alrededor de una rama. Eva es, aquí, la serpiente del sexo:

El diablo tentó a Eva para que pecase; Eva, sin embargo, sedujo a Adán. El pecado de Eva no habría traído la muerte a nuestra alma y a nuestro cuerpo de no haber pasado luego a Adán, a quien Eva, y no el diablo, indujo a pecar. Ella es, por lo tanto, más amarga que la muerte⁷⁸.

Y de nuevo:

Quizá la mujer podría expiar más completamente por medio de una imagen total de penitencia aquello que le es transmitido por Eva: me refiero a la ignominia del primer pecado y al oprobio de la perdición humana... ¿Sabéis que sois, cada una de vosotras, una Eva?... Sois el pórtico del diablo; sois la que rompió el sello de aquel árbol prohibido; sois la primera desertora de la ley divina; sois aquella que persuadió a quien el diablo no fue lo suficientemente valeroso para atacar. Destruisteis tan fácilmente la imagen de Dios, el hombre. A causa de vuestra desertión —es decir, la muerte— incluso el hijo de Dios tuvo que morir⁷⁹.

Así se expresaba Tertuliano en el siglo III d. C. Cada mujer es «una Eva» y, por lo tanto, cada hombre es un Adán. Más aún, Eva es el medio a través del cual el diablo alcanza a Adán y, a través de Adán, a la raza humana.

Tras colocar a Dios y a la humanidad en polos opuestos, Tertuliano tiene que encontrar bueno a Dios y malvada a la humanidad. Argumenta que, puesto que la malicia no tiene cabida en la naturaleza de Dios, tuvo que comenzar a existir como resultado de algo; «y ese algo es, sin lugar a duda, la materia»⁸⁰, siendo lo peor de la materia la naturaleza carnal del cuerpo. Eva y las mujeres, con su mayor sexualidad (tal y como lo interpretaban los abstinentes padres de la Iglesia), tenían el poder de crear el mal atrayendo a los hombres hacia el pecado de la lujuria y de sus prácticas: «El hombre», continua, se «solidificó en el útero, entre toda impureza», y «emerge por las partes de la vergüenza»⁸¹.

Las implicaciones de este tipo de juicios no quedaban confinadas al ámbito de la Iglesia, ni tampoco se limitaba su finalidad a un enfrentamiento teológico con la muerte. De manera mucho más dañina, impregnaron tan radicalmente una forma de pensar generalizada que llegaron a adquirir la capacidad de convertirse en una manera de expresar amor por Dios. Un antiguo lamento irlandés tiene toda la cadencia de la devoción:

Soy Eva, la mujer del noble Adán; fui yo quien desobedeció a Jesús en el pasado; fui yo quien arrebató el cielo a mis hijos; soy yo, en honor a la justicia, quien debería haber sido crucificada. Tenía el cielo a mi disposición: ¡funesta la nefasta elección que me avergonzó! ¡Funesto el castigo por mi crimen, que me ha envejecido! ¡Desdichada de mí, mi mano no es pura! Fui yo quien cogió la manzana; pasó por la estrechez de mi garganta; por ello, mientras vivan a la luz del sol, las mujeres no cesarán en su inconsciencia. No habría hielo en lugar alguno; no habría invierno, su resplandor y sus vientos; no habría infierno, no habría codicia, no habría terror si no es por mí⁸².

El carácter inconsciente de estas proyecciones es tan singular como su existencia continuada en la sociedad cristiana. Sólo muy recientemente se ha cuestionado la ley sobre violación, que asumía de forma implícita que la mujer era en gran medida responsable de la misma: o bien se daba por sentado que ella había «incitado» de alguna manera al hombre a que creyese que estaba invitándole a que la asaltara, o se concluía que (al carecer de voluntad propia) cuando la mujer decía «no», no era eso realmente lo que quería decir. Sólo recientemente se ha considerado que la paliza a una mujer por parte de su marido es una ofensa contra la persona, antes que un castigo aceptable impuesto por un marido a su mujer. El mito de la «seducción» de la obediencia de Adán hacia Dios por parte de Eva y la idea de que ella es «culpable» por lo que ambos «hicieron» podrían subyacer a estos fenómenos, de otra forma incomprensibles.

Los tapices que muestran las figuras 20 y 21 están relacionados entre sí. En la figura 20 Dios saluda a Adán, que acaba de ser formado de la tierra, como a un hermano, la imagen de sí mismo. En la figura 21 la sustancia primaria, hecha a imagen de Dios, y sintiéndose en su pleno derecho, procede —y esto, dada su educación, es altamente probable— a culpar a Eva, sin sensación alguna de haber contribuido él mismo a la vulneración del mandamiento de su creador.

En el siglo XV el Papa autorizó a dos dominicos, Sprenger y Kraemer, a formar una comisión de investigación para casos de brujería y a entregar a las mujeres que considerasen culpables a la Inquisición. Sprenger fue un hombre que, a pesar del odio que sentía hacia las mujeres, profesaba la más profunda veneración por la Virgen; formó la primera confraternidad laica para la oración del rosario en 1475⁸³. El terrorífico documento que estos dos dominicos redactaron, llamado el *Malleus Maleficarum* (El martillo de las brujas; literalmente, El martillo de las malhechoras) se publicó entre 1487 y 1489 y se convirtió en el manual de la Inquisición; se editó diecinueve veces y se utilizó muy frecuentemente durante los siguientes trescientos años. Fue responsable de la persecución, tortura y asesinato en la hoguera o la horca de miles de mujeres, incluida Juana de Arco, consideradas brujas que habían tenido trato con el diablo.

La Inquisición fusionó en una tres categorías de personas perseguidas: brujas, herejes y dementes. Muchas de las mujeres acusadas eran enfermas mentales y, dado que en la época se consideraba que los enfermos mentales pertenecían a la categoría de los poseídos por el diablo, la causa de su posesión era, inevitablemente, preocupación por el sexo. Los autores escribieron:

Toda brujería proviene del deseo carnal, que en las mujeres es insaciable. Hay tres cosas que nunca son saciadas; más aún, una cuarta cosa que nunca dice: Ya es suficiente; y ésta es la boca del útero. Razón por la cual para satisfacer su lujuria tienen tratos hasta con diablos⁸⁴.

Como Lilit, a la que un amuleto podía mantener a distancia, estas brujas no atacan



20. *La creación de Adán* (tapiz, c. siglos XVI-XVII. Florencia)
21. *Adán acusando a Eva* (tapiz, c. siglos XVI-XVII. Florencia)



a aquellos que han sido bautizados ni a los que llevan el signo de la cruz. Lilit ya no es un espíritu incorpóreo; se ha «encarnado» en las mujeres, y aquellos cuya santidad sea suficiente pueden reconocerla.

Zilboorg, en su *Historia de la psicología médica*, al reconstruir la historia del tratamiento de enfermedades mentales desde Grecia hasta la modernidad, escribe:

El Viejo Mundo parece haberse levantado contra la mujer y escrito este horrible certificado de su propia locura. Aun después de haber sido torturada y golpeada en el cuerpo y en el espíritu, no se le concedía a la mujer el privilegio de afrontar el mundo de una manera directa. La bruja, con sus ropas desgarradas, con sus heridas y marcas expuestas a la curiosidad, su cabeza y órganos genitales afeitados para que ningún diablo pudiera ocultarse en su pelo, era conducida de espaldas al tribunal para que sus ojos malignos no pudieran posarse sobre el juez y hechizarlo.

En la historia de la humanidad nunca se degradó tan sistemáticamente a la mujer. Ella pagó por la caída de Eva siete veces, y la ley asumía un tono de orgullo y engreimiento, abrigando la ilusoria certidumbre de que la voluntad del Señor se había cumplido⁸⁵.

Esto no fue, sin embargo, labor exclusiva de los católicos; Lutero, Calvino, Jaime I y los puritanos en Massachusetts la prosiguieron con la muerte en la horca de las brujas de Salem. La última bruja fue decapitada en Suiza en 1782. No eran, por otro lado, sólo mujeres las que morían en la hoguera, sino cualquiera de quien se pudiese «demostrar» que era hereje. Cualquiera que, como Giordano Bruno, amenazase las creencias establecidas con una afirmación que «contradijese» las escrituras, podía ser exterminado. La compasión por el acusado se consideraba prueba de complicidad con el diablo. El intelecto no constituía protección alguna contra las exigencias de la fe. Calvino fue felicitado por Melancton (considerado un humanista en la época) por la muerte en la hoguera del gran médico Servet, que había descubierto la circulación pulmonar de la sangre. Su «herejía» había consistido en viajar a tierra Santa y describirla como yerma en vez de bañada por manantiales de leche y miel; por esto se le arrancó la lengua antes de quemarle.

Debemos dejar a Montaigne el último comentario: «Se otorga», escribió, «un alto valor a las propias conjeturas, si por su causa uno está dispuesto a quemar vivo a un ser humano»⁸⁶.

Eva y el cuerpo

Eva vino a representar el cuerpo y la materia; Adán, en consonancia con ello, se convirtió en la mente y el espíritu, o (con Tomás de Aquino) en el alma racional. Eva era la carnalidad, y Adán, la espiritualidad. A causa de la larga herencia patriarcal, tanto judía como griega, debió de parecerles a los padres de la Iglesia «muy natural» el asociar al hombre con la mente y a la mujer con el cuerpo. Esta división entre mente y cuerpo puede considerarse una más de aquellas oposiciones que derivan de la separación primaria entre creador y creación que caracterizó la mitología de la Edad del Hierro. La creencia en que el cuerpo debe ser controlado, mortificado, llevado al sufrimiento por sus deseos y en general sometido a la mente está muy profundamente

enraizada en la psique cristiana. Sólo la alquimia trabajaba a partir de la premisa de que espíritu y materia son dos aspectos de una única matriz de energía. Los alquimistas y los místicos siempre estuvieron familiarizados con la idea de que cuerpo y mente pueden ser dos aspectos o perspectivas del alma, o de que el cuerpo es el templo del alma y su expresión física; los descubrimientos de la física moderna están proponiendo dicha idea ahora. Las antiguas distinciones deben dejar paso a la idea de que toda materia, por «sólida» que aparentemente sea, es, de hecho, energía; sin embargo, la relevancia de estos descubrimientos en relación con la teología y la medicina sólo está comenzando a estudiarse ahora⁸⁷.

La oposición entre cuerpo y mente en la doctrina cristiana bebió de la idea del «pecado de Eva», pecado que se convirtió en la pecaminosidad inherente de la carne; en particular la de aquellos órganos corporales relacionados con la excreción de materia desechable, trato sexual y alumbramiento. Marina Warner, en su libro sobre la virgen María, *Alone of All Her Sex*, comenta lo siguiente:

En las heces y en la orina —la frase es de Agustín— del alumbramiento, se resumió la cercanía de la mujer a todo lo que es vil, bajo, corruptible y material; a través de la «maldición» de la menstruación se acercaba más a las bestias; lo atractivo de su belleza no era sino un aspecto de la muerte que trajo consigo el seducir a Adán en el jardín. San Juan Crisóstomo lo avisó: «El conjunto de su belleza corporal no es más que flema, sangre, bilis, reuma, y el fluido de los alimentos digeridos»⁸⁸.

Compárese con Yeats:

Amor es todo lo
insatisfecho
que no puede tomar la totalidad
de cuerpo y alma;
y eso fue lo que dijo Jane⁸⁹.

Warner ha perfilado el argumento teológico cristiano de que «la mujer era útero y el útero era el mal»:

Cuando Agustín, Ambrosio y Jerónimo ensalzaron la virginidad por su especial santidad, lo hicieron como herederos y representantes de gran parte del pensamiento vigente en el imperio Romano de su época. Y en esta batalla entre la carne y el espíritu, el sexo femenino se colocaba sin lugar a dudas en el lado de la carne. Porque siendo el dar a luz la función específica de la mujer, y sus tormentos el castigo específico decretado por Dios tras la caída, y como el pecado manchaba a la criatura que llevaba en las entrañas desde el momento de su concepción, las maldades del sexo fueron particularmente identificadas con la hembra. La mujer era útero y

el útero era el mal: este conjunto de ideas endémicas a la cristiandad no son sino la extensión de la argumentación de Agustín acerca del pecado original⁹⁰.

Hillman defiende que mientras el cuerpo físico y la materia representen, en general, el principio femenino, cualquier entidad física continuará recibiendo proyecciones antifemeninas, de forma que materia, mal, oscuridad y hembra continuarán siendo conceptos intercambiables. El cuerpo femenino en particular tendrá una «tinte doblemente negativo»:

El aspecto material de lo femenino, «su cuerpo humano, la cosa más tendente a la crasa corrupción material» (redacción textual papal de la bula que declaró la asunción de la virgen María como dogma, 1950), tendrá un tinte doblemente negativo. Cuanto más femenino sea el material, tanto más mal encerrará; cuanto más materializada sea la hembra, tanto más oscura será. Las fantasías acerca de la inferioridad femenina se hacen más elaboradas cuando se centran en el cuerpo físico de lo femenino, ya que precisamente en este punto se cristaliza el «lado abismal del hombre corpóreo con sus pasiones animales y su naturaleza instintiva»⁹¹.

Otro aspecto del rechazo hacia el cuerpo lo constituía el comportamiento de los santos cristianos, que le infligían toda clase de torturas y de miserias, desde la desnudación hasta la flagelación. Ascetismo, castidad y celibato se convirtieron en las señas de identidad de los virtuosos, de hombres y mujeres dedicados a una vida de santidad. La virginidad se convirtió en el «umbral» hacia la inmortalidad: «Amemos la castidad sobre todas las cosas», escribió Agustín, «porque fue para mostrar que ésta era agradable a sus ojos que Cristo escogió la modestia de un útero virgen». Agustín, como señala Warner, entrelazó de esta manera tres ideas en una cadena causal: lo pecaminoso del sexo, el nacimiento de una virgen, y las virtudes de la virginidad⁹².

De esta manera la vida espiritual quedó irrevocablemente separada de la vida natural; el amor por Dios no podía nacer del amor por la vida. Por el contrario, la virgen y los mártires ofrecieron sus cuerpos a Cristo creyendo que tanto virginidad como martirio los acercarían a Dios. El cuerpo debía ser sacrificado al espíritu; de esta manera se vencería el mal: «La raíz y, también, la flor de la virginidad, es una vida crucificada», escribió Juan Crisóstomo⁹³.

Por otro lado, el ascetismo de ciertos santos cristianos debe situarse en el contexto de la experiencia chamánica, en el sentido de que el objeto de ambos es trascender las limitaciones que mantienen a las personas atadas a necesidades y preocupaciones terrenas; se cierran a ellas para abrirse a otro tipo de percepción que siempre se ha conocido como «visionaria»⁹⁴. El retiro a la naturaleza salvaje, que Jesús instauró como modelo, o el ayuno autoimpuesto de los ascetas cristianos, pueden interpretarse como recreaciones del sacrificio o la muerte ofrecidos a la costumbre antigua que, en todas

las tradiciones místicas, marca la entrada a una comprensión más profunda. La iniciación en los misterios más ocultos de la vida requiere de las personas, en todas las tradiciones, que lleven a cabo un ritual que las separe de la vida cotidiana «en el mundo»; esto les permitirá experimentar un «segundo nacimiento» a una nueva forma de visión y de oído, resultado de lo que los alquimistas conocían por *Opus contra naturam*, la obra contra la naturaleza.

La distinción de género entre, por un lado, la denigración del cuerpo y de toda vida física, instintiva, y, por otro, la construcción, ordenación y vinculación de la vida corpórea y física con los fines del individuo en su conjunto es, lógicamente, crucial. Quizá nunca haya sido de gran ayuda el distinguir los elementos de esta cuestión asociándolos con términos tales como «espíritu» y «materia»; no ayuda en absoluto, desde luego, el polarizar los dos lados de un conflicto en entidades diferentes para después poner a uno por encima del otro. Incluso si aceptamos provisionalmente una distinción entre «espíritu» y «materia» —al menos en nuestro lenguaje— la labor de conciliación de estos «conceptos» se hace casi imposible si existe un prejuicio inherente contra cualquiera de los dos. Quizá sea, por otra parte, menos evidente que son las imágenes de lo masculino y lo femenino en la psique las que yacen, a menudo invisibles, tras afirmaciones más grandilocuentes sobre lo que es, o no es, una vida valiosa. La argumentación de Hillman es fundamental:

La relación materia espíritu y las dificultades que su armonización conlleva reflejan, desde un punto de vista psicológico, dificultades previas en la armonización de esos contrarios que llamamos cuerpo y mente o, más profundamente, masculino y femenino... En otras palabras, una imagen uniforme del mundo dependerá de las imágenes masculinas y femeninas de la psique, porque incluso las imágenes del mundo son en parte, también, fenómenos psicológicos... La transformación de la imagen de lo femenino es requisito necesario para la transformación de nuestra imagen del mundo. Una imagen uniforme del mundo en metafísica requiere de una uniformidad de la propia imagen en psicología, una conjunción de espíritu y materia representados por lo masculino y lo femenino. La idea de la inferioridad femenina es, por lo tanto, paradigmática respecto de un conjunto de problemas que se manifiestan al mismo tiempo en las áreas psicológica, social, científica y metafísica⁹⁵.

El pecado original

Es posible que la idea de la inferioridad femenina también sea paradigmática respecto del concepto de «pecado original». ¿Qué nos cuenta la visión del mundo del Génesis sobre la relación entre las imágenes masculinas y femeninas de la psique? Que las imágenes masculinas son valoradas y las femeninas no lo son. La valoración primaria es, claro está, Dios padre, que hace los cielos y la tierra mediante su palabra, como entidades

separadas de sí mismo. El mundo creado adopta, acto seguido, la imagen femenina de la inferioridad, dado que la creación no está hecha de la misma sustancia que el creador. Ni la naturaleza ni la naturaleza humana como parte de la creación son divinas; la divinidad las trasciende. Son imperfectas en relación con lo divino. Adán es femenino en relación con Dios: fue formado a partir de la tierra y recibió el aliento que da la vida; pero es masculino en relación con Eva, que fue extraída de su cuerpo sin recibir dicho aliento. Eva es, por lo tanto, femenina en relación con Adán y «doblemente femenina» en relación con Dios. El ser humano hembra es doblemente imperfecto, como señaló Hillman, de forma que a través de él se expone la imperfección inherente a toda la creación. El aliento que da la vida es masculino porque proviene de Dios y es recibido por Adán, no por Eva, y la arcilla que proviene de la naturaleza es femenina.

La palabra «aliento» se dice en latín «espíritu», *spiritus* (que proviene del padre); «naturaleza» proviene de «nacimiento», *natus*; y materia proviene de madre, *Matrix*: madre naturaleza. El espíritu es masculino y la naturaleza o la materia es femenina: es inferior, ha caído. La naturaleza humana, femenina respecto de Dios, implica una caída, es pecaminosa. Eva, doblemente caída y doblemente pecaminosa, no puede obedecer a Dios. Adán podría pero, a causa de Eva, no lo hace.

Sugerimos que este razonamiento falaz tiene por causa el hecho de que en la psique humana las imágenes femeninas están desequilibradas en relación con las imágenes masculinas. En determinados momentos están en oposición directa las unas con las otras. No es posible conjunción o armonía alguna entre ellas desde el momento en que se trasladan a una imagen del mundo que a continuación se toma por cierta; la falta de armonía entre trascendencia (masculino) e inmanencia (femenino) no se experimentará como un desequilibrio sobre el cual reflexionar, sino como el orden necesario de las cosas. Puede, pues, tenerse presente el drama subyacente de las imágenes femeninas y masculinas al estudiar los escritos de todos aquellos que formularon la doctrina del pecado original.

Al entender la divinidad de Cristo en términos de la redención de la humanidad, el pensamiento doctrinal cristiano mantuvo la oposición entre lo humano y lo divino, y entre naturaleza y espíritu. Cristo sería el segundo Adán, el que hizo desaparecer, con su muerte y resurrección, la maldición que recayó sobre el primero. En palabras de Pablo: «Porque, habiendo venido por un hombre la muerte, también por un hombre viene la resurrección de los muertos. Pues del mismo modo que por Adán mueren todos, así también todos revivirán en Cristo (1 Co 15, 21-22).

La idea de la caída, junto con la idea, con ella relacionada, del pecado original, fue por lo tanto fundamental para el cristianismo en un sentido que no se dio en el mundo judío; aportó el punto para el contrapunto, que es la redención. La doctrina del pecado original es básicamente creación de los padres de la Iglesia, que o bien consideraban a Eva la pecadora original, o bien alguien absolutamente incapaz de pecar, en vista de su incapacidad para realizar elecciones morales. Formularon esta doctrina en los siglos III y IV d. C, construyendo sus teorías a partir de los capítulos segundo y ter-

cero del Génesis; y desarrollaron no las ideas de Jesús, sino las de Pablo, que escribió sobre el pecado en el mismo tono que sobre la muerte: «Por tanto, como por un hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, ya que todos pecaron (Rm 5, 12). Llegaron a creer que el «pecado» de Adán al desobedecer el mandamiento de Dios (Eva queda excluida de este razonamiento) dañó un mundo que había sido creado perfecto.

Orígenes (siglo III d. C.), el más culto y prolífico escritor de entre los padres, creía, sin embargo, que la caída no dañó un mundo ya existente, sino que, de hecho, hizo que comenzara a ser. A la zaga de Filón, mantuvo que las pieles con las que Dios vistió la desnudez de Adán y Eva eran, en realidad, los cuerpos que cubrieron las almas expulsadas de su reino suprasensible. Tal y como puede apreciarse a continuación, sin embargo, esto le llevó a considerar el mundo material en su conjunto como inherentemente contaminado⁹⁶:

Se dice que todo el que hace su entrada en el mundo está afectado por cierto tipo de contaminación. Por el mismo hecho de ser colocado en el útero de su madre, y de que la fuente de la que toma el material de su cuerpo es la semilla de su padre, puede decirse que está contaminado respecto de su padre y su madre... Así, todo hombre está contaminado en padre y madre y sólo Jesús, mi señor, vino a este mundo sin mancha. No estaba corrompido respecto de su madre, porque hizo su entrada en un cuerpo que no estaba contaminado⁹⁷.

Quizá la afirmación definitiva acerca del pecado original pueda atribuirse a Calvino, que en 1559, aproximadamente 1.300 años después que Orígenes, afirmó:

Así, se concibe el pecado original como una depravación hereditaria y una corrupción de nuestra naturaleza, difundida hacia todas las partes de nuestra alma... Porque nuestra naturaleza no sólo carece de todo bien, sino que es una productora tan prolífica de todo tipo de mal que no puede permanecer inactiva. Aquellos que lo han llamado concupiscencia no se han excedido en absoluto con el término, si se añadiese (y esto es lo que muchos no aceptan) que todo lo que hay en el hombre, desde el intelecto hasta la voluntad, desde el alma hasta la carne, todo está envilecido y repleto de concupiscencia; o, por resumirlo brevemente, que el hombre en su conjunto y de por sí no es nada más que concupiscencia...⁹⁸

Fue Agustín (354-430 d. C.), sin embargo, el principal formulador de la doctrina del pecado original⁹⁹. Tal y como argumenta Elaine Pagels en su obra *Adam, Eve and the Serpent*, Agustín transformó de forma efectiva muchas de las enseñanzas de la fe cristiana: «En vez de subrayar la libre voluntad y la real dignidad original de la humanidad, Agustín hace hincapié en su situación de esclavitud respecto del pecado. La humanidad está enferma y sufre, indefensa, irremediabilmente dañada por la caída, por ese «pecado original»¹⁰⁰.

Como resultado de las reflexiones de Agustín, los teólogos creyeron que la vida en la tierra era una maldición transmitida por Adán a todas las futuras generaciones mediante el proceso de la herencia, siendo el infausto medio el impulso involuntario de deseo que llevaba al acto sexual de la procreación. La lógica implacable de Agustín llegó a calificar el impulso sexual –la lujuria– de maligno, y no el acto en sí mismo, que era difícilmente tolerable incluso dentro del matrimonio: «No deberíamos condenar el matrimonio a causa del mal que es la lujuria, como tampoco debemos ensalzar la lujuria a causa del bien que es el matrimonio»¹⁰¹.

Warner aclara la posición de Agustín:

Agustín sugirió que o bien la mancha hereditaria se transmitía a través de los propios genitales masculinos durante el acto sexual, y que la caída dañó genéticamente el cuerpo en sí, y no el alma, o bien que, dado que un niño no puede ser concebido sin que haya una relación sexual –que implica necesariamente el pecado de la pasión–, el niño queda mancillado desde ese momento. La premisa para esta asociación literal entre contacto sexual y pecado original era el nacimiento virginal de Cristo. El hijo de Dios escogió nacer de una madre virgen porque ésta era la única manera en la que un niño podía venir a este mundo sin pecado¹⁰².

Parece ser característico del pensamiento de Agustín el no poder concebir lo divino sin concebir, de forma simultánea, lo que él denomina «el diablo»:

Merced a un tipo de justicia divina la raza humana fue depositada en manos del poder del diablo, dado que el pecado del primer hombre pasó, mediante el nacimiento, a todos los nacidos del contacto entre los dos sexos, y la deuda de los primeros padres vinculó a toda su posteridad... El método por el que el ser humano fue entregado al poder del diablo no debe ser entendido como un acto proveniente de Dios, o el resultado del mandato de Dios; más bien él simplemente lo permitió, pero lo hizo con justicia. Cuando Dios abandonó al pecador, aquel que instiga a pecar se presentó inmediatamente¹⁰³.

Prosiguiendo en su intento por explicar cómo entraron la muerte y el mal en un mundo creado por un Dios bueno y omnipotente, Agustín hace recaer sobre la humanidad la culpa por el pecado. (Así lo hace también el autor yahvista del relato del diluvio en el Génesis, cuando describe cómo Yahvé levanta la maldición que había lanzado sobre el suelo, manteniendo, sin embargo, que «las trazas del corazón humano son malas desde su niñez» [Gn 8, 21].)

La doctrina del pecado original privó a la humanidad de cualquier forma de divinidad innata, calificando en su lugar a mujer y hombre como innatamente corruptos y condenados a pecar por siempre. No existía bien intrínseco ni en el mundo natural ni en la naturaleza humana. Pero los seres humanos no pueden desconfiar de sus pro-

pias naturalezas y confiar, al mismo tiempo, en lo divino; lo divino, transmita lo que transmita el término a aquellos para los que tiene significado, es al menos el calificativo que damos a la fuente de nuestro ser, y si nuestro ser está manchado, también lo está nuestra divinidad. Así, Agustín actúa en consonancia con la premisa de la que parte; una vez que ha calificado nuestra naturaleza como corrompida «desde el útero materno»¹⁰⁴, no puede imaginársela redimida gracias a ninguna presencia divina que en ella habite; porque, ¿cómo reconoceríamos su voz?

No se espera de nosotros, por lo tanto, que prestemos oído a las profundidades de nuestro propio ser y emprendamos la estimulante labor de discriminar lo verdadero de lo falso, sino que dirijamos nuestra devoción hacia una autoridad externa, la Iglesia, que nos vinculará con lo que no somos. Para que esto pueda ocurrir, debemos creer en sus doctrinas y acatar sus rituales, limpiando, para empezar, nuestro pecado mediante el bautismo, ya al nacer. Si ésta es la premisa de la que partimos, la humanidad, inevitablemente, requiere de un intermediario entre su pecaminosidad innata y la bondad de Dios; la abstracción de «la Iglesia» reemplazó, en consecuencia, la inmanencia del Espíritu santo, que había habitado de forma mediata (y sin necesidad alguna de interpretación) en toda forma de vida.

Si la humanidad está corrompida, la mujer, a causa de Eva, lo está en mayor grado. La posición de Agustín queda aquí desvelada en lo que no expresa:

Eva no habría creído a la serpiente, ni habría Adán preferido el deseo de su mujer al mandato de Dios... La transgresión tuvo lugar porque ya son malvados de antemano; ese fruto malvado sólo podía provenir de un árbol malvado, un árbol que se había vuelto antinaturalmente malvado a través de la maldad antinatural de la voluntad... Lo dañoso de la caída de Adán fue equivalente a lo elevado de su posición. Su naturaleza era tal que habría sido capaz de alcanzar la inmortalidad si se hubiese negado a pecar; su naturaleza era tal que no habría manifestado signo alguno de lucha de la carne contra el espíritu; su naturaleza era tal que no habría dejado ver señal alguna de forcejeo contra el vicio, no por haberse rendido ante éste, sino porque no había vicio en él... El pecado con el que Dios cargó a Adán era un pecado del que podía haberse abstenido... y un pecado que fue tanto peor que los pecados de todos los demás hombres, por cuanto él era tanto mejor que ellos. En consecuencia, el castigo que inmediatamente siguió a su pecado fue tan severo como para hacer inevitable que muriese, aunque había estado en su poder el librarse de la muerte... Ahora bien, cuando esto ocurrió, toda la raza humana estaba «en su costado». De acuerdo, por lo tanto, con las misteriosas y poderosas leyes de la herencia, ocurrió que aquellos que se hallaban en su costado y estaban llamados a venir al mundo a través de la concupiscencia de la carne fueron condenados con él... Y así los hijos de Adán fueron infectados con la contaminación del pecado y sometidos a la ley de la muerte. Aunque son infantes, incapaces de acción voluntaria, buena o mala, a causa, sin embargo, de su relación con aquel que pecó por propia voluntad, adquieren de él la culpa del pecado y el castigo de la muerte; de la misma manera que aquellos que están relacionados con Cristo, aunque no han hecho

nada por voluntad propia, reciben de él una porción de rectitud y la recompensa de una vida eterna¹⁰⁵.

El papel de Eva a la hora de engendrar a la raza humana no aparece, sorprendentemente, en este pasaje, ya que sólo en el «costado» de Adán existe, *in potentia*, la totalidad de la raza humana. Como observa el historiador médico Edelstein, «la teoría del cuerpo humano siempre es parte de la filosofía»¹⁰⁶. Además, Eva es culpable de haber escuchado a una «serpiente», mientras que Adán «cayó» de «lo elevado de su posición» de ser, aparentemente, el único de los dos con capacidad para ser inmortal. Eva es colocada en comunión con un reptil de la tierra (visualizado de forma concreta), mientras que Adán entra en comunión con su mujer —se le ha inducido, comprensiblemente, a creer (sólo por esta vez) que ella es moralmente su igual— y entra, también, en comunión con Dios, que le hizo a él, pero no a ella. Adán pone nombre a los animales, al igual que hace con su mujer, pero no conversa con ellos. Una vez más, la implicación no es difícil de deducir: Eva es más cercana a, es decir, más «parecida a», los animales carentes de alma, y está alejada al máximo de la condición específicamente humana de consciencia y autoconsciencia que Adán encarna. La iconografía del Génesis la retrata como un ser instintivo, no moral. Le gustó el aspecto del árbol, era «bueno para comer» y «apetecible a la vista», y era algo «deseable» para adquirir sabiduría; como si (como mujer que era) asumiese que la sabiduría es algo que se puede adquirir instantáneamente sólo con desearlo. Tomemos, sin embargo, la historia de forma simbólica, en vez de literalmente, y los significados se convierten en sus contrarios. Simbólicamente, el principio femenino en los seres humanos de ambos sexos es más receptivo a la sabiduría instintiva e intuitiva que trasciende los límites de cualquier enfoque consciente, y es, por lo tanto, «más cercana a Dios». Aquí, la serpiente es el símbolo de esa curiosidad divina que trastorna el orden establecido, de forma que somos arrastrados hacia un conocimiento más profundo. Por lo tanto, como el caduceo de serpientes entrelazadas, la vara mágica de Hermes, dios de la imaginación, la serpiente transforma y sana las limitaciones que trae consigo un punto de vista exclusivamente consciente y dogmáticamente mantenido. Desde una interpretación literal, sin embargo, como mujer que pone la palabra de una serpiente por encima del mandato de Dios, es más cercana al diablo (doblemente femenina).

Las anomalías de la argumentación de Agustín adquieren sentido cuando leemos, en otro lugar: «La imagen de Dios está en el hombre y es una. Las mujeres fueron formadas del hombre, que tiene la jurisdicción de Dios como si fuese su vicario, porque tiene la imagen del único Dios. Por lo tanto, la mujer no está hecha a imagen de Dios»¹⁰⁷.

Philip Sherrard sitúa el legado de Agustín en su lugar, adquiriendo sobre él cierta perspectiva. Es, señala,

una de las paradojas, y también una de las tragedias, de la tradición occidental cristiana que el hombre que afirmó tan rotundamente la presencia de Dios en las profundidades de su propio ser y, por lo tanto, la independencia última de la personalidad humana respecto de toda categoría terrena, haya sido, como teólogo dogmático, responsable en mayor medida que, quizá, cualquier otro autor cristiano, de «consagrar» en el seno del mundo cristiano la idea de la esclavitud e impotencia del hombre debido a la perversión radical de la naturaleza humana a través del pecado original. Ha sido la teología de san Agustín la que en Occidente ha velado, hasta el día de hoy, el resplandor absoluto de la revelación cristiana de la filiación divina: la revelación total de quién es, esencialmente, el hombre¹⁰⁸.

Aunque la idea de la pecaminosidad innata de la humanidad ha sido mantenida en la psique inconsciente durante muchos siglos, puede ser evaluada de nuevo de la misma manera en que puede serlo cualquier idea una vez que se convierte en consciente. En cualquier otra disciplina podríamos preguntarnos: «¿por qué necesitamos esta idea?» Viene al caso explicar lo que Antonio, en relación con el asesinato de Julio César, llama «el mal que hacen los hombres» que «pervive tras ellos»¹⁰⁹. Sin embargo, dentro de que lo explica, no explica, sin embargo, el bien que hacen los hombres, que también pervive tras ellos. Por el contrario, como cualquier idea negativa, es más probable que cree y sostenga aquello que condena. Las palabras de Blake «El Error, o la Creación, es Abrasado en el Momento en que los hombres cesan de contemplarlo»¹¹⁰ posiblemente puedan ponerse en relación con la idea de que al perpetuar la creencia en el pecado primordial, provocamos la existencia de las condiciones en las que se engendra el «pecado», dado que nos privamos del hábito de confiar en nosotros mismos y de buscar la orientación moral dentro de nosotros. La convicción fundamental de Blake, sin embargo, era que «todo lo que vive es Sagrado». Es triste que las intuiciones que Agustín dejó escritas al final de su vida no le llegaran a tiempo para salvarle de su convencimiento acerca de su propia pecaminosidad y la de la humanidad: «¡Tarde te amé, hermosa tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Tú estabas dentro y yo fuera, y fuera de mí te buscaba»¹¹¹.

María como la segunda Eva

La enseñanza de que al igual que Cristo fue el segundo Adán, María fue la segunda Eva, y de que María, a través de su virginidad, redimió el pecado de Eva, fue fundamental en la doctrina cristiana a partir del siglo IV d. C. El paraíso que se había perdido fue entonces recuperado, ya que el inmaculado nacimiento de Cristo interrumpió, por fin, la transmisión del pecado original. Como Jerónimo señaló: «Ahora la cadena de la maldición se ha roto. La muerte vino a través de Eva, pero la vida ha venido a través de María»¹¹². Ireneo, a su vez, declaró: «Eva, con su desobe-

diencia, trajo la muerte sobre su cabeza y sobre toda la raza humana; María, por su obediencia, trajo la salvación»¹¹³.

Es fundamentalmente la virginidad de María lo que constituye la piedra angular de la teología cristiana, ya que sin ella no podría existir ningún «hijo de Dios», ni suspensión alguna de esas leyes de la naturaleza que se manifiestan en el ser humano bajo la forma del pecado original, con el que cargamos «desde el útero de la madre», tal y como especifica san Agustín. Jesús habría sido un hombre como cualquier otro, y habría sido imposible convertirlo en Cristo, el redentor del pecado. De forma que para la tradición cristiana se hizo esencial el formular una doctrina de la inmaculada concepción de Jesús; más tarde, llegó a ser igualmente esencial extender la idea de la inmaculada concepción hasta la propia María, de forma que fuese, ella también, totalmente libre de cualquier rastro del «pecado original», para entonces, indudablemente, la sexualidad humana. También a la madre de María, Ana, se la debería, lógicamente, haber liberado de la mancha; y así, también a toda la línea de antepasadas, llegando hasta, e incluyendo, a Eva. La divinidad en el parentesco y el nacimiento milagroso constituyen en todas las tradiciones una forma común de reconocer a aquel que se convierte en el héroe o en el salvador de la comunidad¹¹⁴, pero el mito que nos ocupa carga con el peso único de la redención de la naturaleza en su totalidad.

La virginidad de María se definió a través de una iconografía de la que se excluyeron la sexualidad y el nacimiento, que no podían ser símbolos de un aspecto de la divinidad. Ella se convierte en la madre del redentor y en la madre de todo creyente, pero ya no es la madre de todos los vivos, como lo era Eva. Los procesos naturales de nacimiento a través de los cuales viene al mundo toda criatura viviente son rechazados, de esta forma, por ser eslabones en la cadena corruptora del pecado original. Ni la fecundación humana ni los procedimientos humanos del nacimiento corrompen el vientre de María, al contrario que el de Eva. En las imágenes del Cantar de los cantares es «huerto cerrado..., huerto cerrado, fuente sellada» (Ct 4, 12).

La presencia de María sólo sirvió para empeorar la situación de Eva. Como el propio Tertuliano explica, «Eva se hace más malvada porque María es la mujer perfecta». La afirmación es aclarada en estos términos:

Eva creyó a la serpiente, María creyó a Gabriel. La una pecó por creer; la otra, al creer, borró el pecado. Pero ¿no concibió Eva nada en su vientre por la palabra del diablo? Ciertamente lo hizo. Porque la palabra del diablo fue semilla para ella, de forma que a partir de ese momento dio a luz como marginada, y dio a luz con sufrimiento. Y, de hecho, trajo al mundo un diablo que asesinó a su hermano; mientras que María trajo el mundo a uno que, llegado el momento, traería la salvación a Israel¹¹⁵.

María se convirtió en virgen antes, durante y después del nacimiento de su hijo (*aei-párthenos*). No podía existir «rito de paso» alguno ni para la entrada ni para la salida de



22. *La Anunciación* (c. 1432-1433) de Fra Angelico. Las alas naranjas del ángel, cuyas puntas reposan en el jardín del Edén en el momento de la expulsión de Adán y Eva, fragmentan el enfoque del cuadro. La mirada no puede posarse ni sobre María ni sobre Adán y Eva; alternando entre la anterior y estos últimos, finalmente reconoce la vinculación existente entre ellos a través del ángel

su vientre, que permaneció, por lo tanto, limpio tanto del acto sexual como de la sangre, «orina y heces» del nacimiento. Se debía impedir que nada que fuese «natural» se asociase con ella, porque lo que era natural estaba condenado a la corrupción de la se-

xualidad y la podredumbre de la muerte. La mujer, a través de quien se producía el nacimiento, era, por lógica inversa, aquella a través de la que acaecía la muerte. El coito, señala Phillips, se convirtió en «el medio a través del cual los pecados de los padres y las madres se transmiten a los hijos y las hijas. Pecado, sexualidad y muerte eran de esta manera entretrejididos en el tapiz que representaba a Eva; obediencia, virginidad y vida eterna se convirtieron en los refulgentes atributos de María»¹¹⁶.

La virginidad se identificó con la liberación del pecado, lo cual convirtió, de forma implícita, a la sexualidad en el pecado primario. Sin embargo, la asociación de la virginidad con la liberación del pecado y, por lo tanto, con la promesa de vida eterna, hizo caer a los padres de la Iglesia en una contradicción: sólo se podía vencer a la muerte mediante la negación de los procesos naturales de entrada a la vida. ¡Evidentemente, la forma de alcanzar la inmortalidad era no ser traído al mundo en absoluto! El presupuesto teórico de que la cristiandad no ha devaluado a la naturaleza y de que sus enseñanzas no albergan dualismo alguno queda completamente minado por la «lógica» implícita en estas imágenes.

¿Qué efecto tuvo sobre las mujeres en particular esta polarización absoluta de espíritu y naturaleza, por la cual se identificó al «espíritu» con la inmaculada María y «naturaleza» con la pecadora Eva? Si no podían emular la virginidad de María, quedaban condenadas a alinearse junto a Eva. No había modo alguno en que pudiesen combinar dentro de sí mismas los papeles opuestos de virgen y madre, ya que su maternidad jamás alcanzaría la virginidad perpetua de María (el himen intacto), ni su virginidad la afortunada maternidad de ésta. Podían, por lo tanto, identificarse únicamente con Eva. En la tradición de imágenes míticas judeocristianas las mujeres no encontraron esa variedad de modelos que se dio en Grecia con las figuras de Atenea, Ártemis y Afrodita, así como con Deméter, Perséfone, Hera y Hestia, diosa del hogar y de la casa familiar. En vez de ello, o bien como María o bien como Eva, la realidad de la mujer, como conjunto, se imaginaba en términos sexuales o de parentesco: era madre, o esposa, o virgen, o prostituta. Incluso María Magdalena, que podría haber escapado a una definición convencional, fue llamada «ramera penitente». ¿Dónde está la imagen de la mujer independiente, no relacionada ni con marido ni con hijo, a menos que, cerrando el círculo, sea ésa la imagen de Lilit?

Eva en la teología protestante

La Reforma podría haber traído la esperanza de una nueva interpretación del mito del Génesis y, con ella, un cambio de actitud hacia las mujeres y los hombres. Sin embargo, no sólo perduraron las antiguas ideas, sino que además fueron nuevamente confirmadas por Lutero y sus sucesores. Tanto Lutero como Calvino comenzaron, en el siglo XVI, por atenerse al primer capítulo del Génesis, declarando a la mujer igual al

hombre. Más adelante, empero, al reflexionar acerca de las razones de la caída, ambos llegaron a la conclusión de que fue la independencia de Eva lo que hizo posible que fuese capaz de hacer que Adán cayese en el pecado. Determinaron, por lo tanto, que la mujer debía ser la compañera dócil de Adán, sujeta a su voluntad en todas las cosas. Este sometimiento viene a cabo como castigo por su pecado y como expresión de la justicia divina; cualquier resistencia por parte de la mujer a aceptar el orden social debe entenderse como un pecado ulterior: la resistencia a aceptar la sentencia de Dios¹¹⁷. El lugar de la mujer en relación con el del hombre iba a basarse, por lo tanto, en el lugar de Eva en relación con el de Adán. Ella es, señala Lutero, en su acto de clavar, como «un clavo que es hundido en la pared»:

Ahora bien, a estas penurias de la gestación y del alumbramiento se añade la penuria de ser colocada bajo el poder de su marido... Este castigo también surge del pecado original, y la mujer carga con él con tanta desgana como carga con los dolores e inconveniencias que han recaído sobre su carne. El marido conserva el poder, y a ella se le exhorta a obedecerle por mandato de Dios. Él manda en el hogar y administra las tierras, hace la guerra, defiende sus posesiones, ara el campo, construye, planta, etc. La mujer, por otro lado, es como un clavo que es hundido en la pared. Se queda sentada en casa y... no va más allá de sus deberes más personales... Las mujeres, en general, no desean soportar esta carga, y naturalmente tratan de ganar lo que han perdido a través del pecado. Si no pueden hacer nada más, al menos muestran su impaciencia refunfuñando. Sin embargo, no pueden realizar las funciones del hombre: enseñar, mandar, etc. En la procreación y en alimentar y criar a sus crías son maestras. De esta forma se castiga a Eva; pero, como ya mencioné al principio, es un castigo gozoso si consideráis la esperanza de vida eterna y el honor de la maternidad que le han sido conservados¹¹⁸.

Esta actitud, esencialmente la misma que la del ideal del cristianismo temprano y medieval, encontró su lugar en las enseñanzas luteranas, calvinistas y puritanas. «No puede negarse», escribió Calvino reticentemente, «que la mujer fue creada a imagen de Dios, pero en el segundo grado»¹¹⁹. Lutero, en sus comentarios al Génesis, se apoyó en la iconografía de la Edad del Hierro para hacer la misma aseveración: «Porque como el sol es más excelente que la luna, así la mujer, aunque fue la obra más bella de Dios, no fue, sin embargo, la igual del macho en gloria y prestigio»¹²⁰. La idea de la mujer se asimila, de esta manera, a la idea de la mujer caída, de forma que su persona se convierte en un reproche viviente a la pecaminosidad de su naturaleza, por la que mereció el castigo del sometimiento.

Para Calvino, la subordinación de las mujeres respecto de los hombres se justificaba a partir del orden jerárquico que Dios tenía en mente. Reflejaba el orden social establecido por la divinidad, orden en el que el hombre mandaría y la mujer obedecería. Tal y como se señalaba en las santas Escrituras: «Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará».



23. *Adán y Eva* (detalle tomado de *El cordero místico*, en el altar de Gante, de Hubert y Jan van Eyck, 1432. St Bavo, Gante, Bélgica)

Porque esta frase, «Hacia tu marido irá tu apetencia», significa en realidad lo mismo que si él le niega a ella la libertad y el poder estar sola; estará sujeta al mandato de su marido, y dependerá de su voluntad y deseo; como si él dijese: «No desearás otra cosa que lo que desee tu marido». De esta manera la mujer, que perversamente había excedido sus límites, es reprimida y controlada¹²¹.

Estos sentimientos informaron la obra de sucesivos teólogos protestantes, hasta que en este siglo, en los escritos de Karl Barth, un «claveteo» final fija en su lugar a las descendientes de Eva: «La mujer no tiene ni una sola posibilidad aparte de la de ser la ayudante del hombre... Al completar ella misma la humanidad del hombre no tiene más necesidad de una ulterior compleción de la suya propia»¹²². Desde su punto de vista, el «mandato del señor» no deshonra ni humilla a nadie. Antes bien, «coloca tanto al hombre como a la mujer en su lugar correspondiente», lo cual, para la mujer, consiste en ser mujer: «La idea esencial es que la mujer debe, siempre y en toda circunstancia, ser mujer; que debe verse a sí misma y comportarse como tal, y no como hombre»¹²³. No se hace referencia alguna a que el hombre complete, él mismo, la humanidad de la mujer, ni se concibe que hombre y mujer encuentren, cada uno, la compleción de su humanidad en su individualidad, propia y única, o en su relación con su propia divinidad; y menos aún a la idea herética de que los seres humanos puedan explorar «la humanidad de Dios» a través de sí mismos. En contraste con esto, en la imagen de Van Eyck de Adán y Eva (figura 23) no se emite juicio alguno sobre sus diferencias, y son retratados como compañeros en el viaje del alma.

El resultado del desequilibrio entre los principios masculino y femenino que fue ratificado en el relato del *Enuma elish* puede localizarse en la historia continuada de Eva. El mito, con sus interpretaciones judías, cristianas e islámicas, ha persistido, pero la situación histórica original y la experiencia humana que provocó su existencia se han olvidado. Más aún, el significado simbólico del mito como nacimiento de la consciencia queda completamente oscurecido para aquellos que lo consideran revelación divina. Las frases inocentes que exploran el momento que más duramente puso a prueba a la humanidad se han abstraído de la narración, se han generalizado y se han situado fuera de contexto, y se han retorcido hasta apoyar el orden social dominante. La «discrepancia nerviosa» entre imagen y palabra puede superarse si el mito se lee simbólicamente como un mito trágico que versa sobre una dimensión de la existencia humana, la *káthodos* o bajada, pero no la *ánodos*, la subida hacia la visión mítica. Sin embargo, leído de forma concreta, se sacrifica la imagen a la interpretación de la palabra y, por lo tanto, el gozo inherente a las imágenes, que existen para conmover, no puede alcanzar a los sentimientos. Cualquier mito tomado de forma literal confunde dos modos de comprensión o dos modos de discurso y es, por lo tanto, probable que destruya la vida para cuyo descubrimiento fue concebido. En este sentido el Génesis no es ninguna excepción.

Eva y la naturaleza

Nos enfrentamos ahora a una serie de deducciones, de mayor gravedad, derivadas de una lectura persistentemente errónea de este mito a lo largo de 2.000 años de nuestra tradición mitológica. Éstas afectan de forma crucial nuestra actitud presente hacia la naturaleza y hacia el «cuerpo» de la tierra. Nunca ha existido en la cristiandad, como existió en las culturas de la diosa, la concepción de la tierra como un «ser vivo», y menos aún la consciencia de que todo era sagrado, ya que la creencia en la inmanencia divina se descartaba doctrinalmente como creencia en los espíritus. Las diosas y dioses de las culturas paganas se consideraban demonios, y los valores expresados a través de ellos se tachaban de demoníacos. El manuscrito de Oxirrinco, sin embargo, da testimonio de palabras de Jesús que demuestran que la visión más temprana del carácter sagrado de la naturaleza era parte integral de sus enseñanzas:

¿Quiénes, entonces, son aquellos que nos eligen, y cuándo vendrá el reino que está en los cielos?

Las aves del aire y, de entre las bestias, las que habiten bajo la tierra o sobre la tierra, y los peces del mar, éstos son los que os eligen. Y el reino de los cielos está dentro de vosotros y quien se conozca a sí mismo lo encontrará. Y, habiéndolo encontrado, sabréis vosotros mismos que sois hijos y herederos del Padre, del todopoderoso, y sabréis vosotros mismos que estáis en el Padre y el Padre en vosotros¹²⁴.

Si no se cree que la naturaleza es intrínsecamente divina, sino que la deidad la «hace» como algo separado del todo, y si los procesos físicos de nacimiento y de concepción se experimentan como una transmisión del pecado de generación en generación, no puede sorprendernos que lleguen a considerarse actos mecánicos. En consecuencia, la naturaleza ha venido siendo progresivamente desacralizada desde Agustín, a través de Aquino, hasta el desarrollo de la ciencia desde el siglo XVI hasta el día de hoy. Francis Bacon fue quien afirmó que a la naturaleza se le debería «dar caza mientras merodea... someter a servidumbre... convertir en esclava». Tomando prestado el lenguaje de la Inquisición, la naturaleza debía ser «constreñida», siendo el objetivo del científico «torturarla» hasta que revelase sus secretos¹²⁵. Descartes también afirmó que el fin último de la humanidad era convertirse en los «señores y amos de la Naturaleza»¹²⁶. Este tipo de expresiones serían inconcebibles en una cultura que creyese en la inmanencia divina.

Hasta muy recientemente la materia se consideraba tan carente de espíritu que se concebía como «inerte», «muerta», incluso. Afirmaba Jung:

Hoy en día hablamos de «materia». Describimos sus propiedades físicas. Realizamos experimentos de laboratorio para demostrar algunos de sus aspectos. Pero la palabra «materia» sigue siendo un concepto seco, inhumano y puramente intelectual, sin significado psíquico alguno

para nosotros. Cuán diferente era la imagen anterior de la materia –la gran madre– que podía abarcar y expresar el significado profundo y emocional de la madre tierra¹²⁷.

La ciencia sugiere hoy en día que no existe cosa tal como la «muerte» en la materia, ya que hasta el cuerpo descompuesto, reducido a átomos y a moléculas, está «vivo». A pesar de que la doctrina cristiana enseñaba que los seres humanos tenían alma y que eran una unidad compuesta de cuerpo y alma, no enseñaba, en la tradición occidental, que lo divino habitaba, por lo tanto, en ellos. Además, la identificación del cuerpo con el mal, y del alma con un estado de pecado primordial y heredado, privó de forma efectiva tanto a la naturaleza humana como a la naturaleza de divinidad intrínseca alguna.

Las enseñanzas de Aristóteles constituyeron un elemento vital en este proceso, ya que sus obras, traducidas al latín desde comienzos del siglo XII, tuvieron un efecto radical sobre la doctrina de la cristiandad a través de su influencia sobre Tomás de Aquino. Fue entonces cuando se perdió la imagen platónica de la gran cadena del ser, que emana de la fuente de la vida en la esfera superior del pleroma y que desciende a través de una sucesión de fases jerárquicas, infundiendo vida en la emanación jerárquicamente más baja del mundo manifiesto. Fue reemplazada por la idea aristotélica de que lo universal no puede estar presente en una sustancia o entidad particular. La misma noción se encuentra en los escritos de Tertuliano: «La carne no se vuelve espíritu ni el espíritu carne»¹²⁸. A través de la influencia de Aristóteles sobre Tomás de Aquino se desarrolla la idea de que existen dos órdenes, uno sobrenatural y otro natural, y que la humanidad pertenece al orden natural antes que al sobrenatural. El alma se reduce, en los seres humanos, al principio racional, que no puede conocer a Dios a través de la participación en esa vida que emana de la fuente; sólo puede aprender acerca de Dios. En su conocimiento no habita la inteligencia activa y la intuición de la sabiduría divina que está presente en ella o que es inherente a ella y con ella; antes bien, dicho conocimiento se acerca más al intelecto o a la capacidad de razonamiento, creada por Dios sin ser parte de Dios.

El alma, y en mayor medida el cuerpo, no es, por lo tanto, una emanación de su creador; éste se mantiene separado tanto del cuerpo como del alma de la misma manera en que se mantenía separado de su creación en el Génesis. Esta doctrina tuvo por efecto separar una vez más el espíritu de la naturaleza, y la vida no manifiesta de la vida manifiesta. El pensamiento de Tomás de Aquino, impregnado de la distinción rígida entre lo universal y lo particular realizada por Aristóteles, agravó el impacto de la doctrina del pecado original, ya que afirmó una vez más que no podía existir espíritu divino alguno que habitase en la naturaleza o la humanidad. La enseñanza de Jesús de que la humanidad, como el hijo, era parte del Padre (de la misma manera en que la humanidad fue hija de la madre en la cultura de la diosa) podría haber salvado esta gran división. Sin embargo, la doctrina de la encarnación de Cristo que desarrolló la Iglesia

no podía permitir esto: se interpretó que el divino acontecimiento tuvo lugar de forma única, sobre un hombre en representación de la humanidad entera, pero no en toda la humanidad, como tampoco en toda la creación. De modo que se perdió la intuición contenida en las palabras de Jesús que figuran en el evangelio gnóstico de Tomás, y la herida infligida en el alma no se sanó, sino que se agravó.

Jesús, en el texto que sigue, crea una imagen que supera la dualidad, uniendo de forma significativa y en total armonía las imágenes masculina y femenina del alma:

Quando seáis capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino y lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra... entonces podréis entrar [en el Reino]¹²⁹.

Una vez más, ofrece una imagen inolvidable de la inmanencia divina:

Partid un leño y allí estoy yo; levantad una piedra y allí me encontraréis¹³⁰.

La forma en que miramos a la naturaleza refleja ideas sobre la naturaleza que reflejan, a su vez, la forma en que miramos la naturaleza humana. Podríamos preguntarnos si la noción de pecado original fue concebida por quienes no podían amar la vida en su totalidad, ya que ningún místico de tradición alguna excluye una parte de la vida del conjunto. ¿No será la «maldición» de Yahvé (tomada literalmente) más bien la maldición del yahvista? ¿No será la maldición de los que le siguieron la ira de la humanidad contra lo que percibe como su propia aniquilación? En contraste, Blake dirige nuestros pensamientos hacia el interior: «A los Ojos del Hombre de Imaginación, la Naturaleza es la propia Imaginación. Como un hombre es, de esa manera ve. Como el Ojo es formado, esos son sus Poderes»¹³¹. Como en toda cultura, la visión del poeta es una visión de unidad:

¡Vasta cadena del ser! que de Dios comenzó,
de la Naturaleza lo etéreo, humano, ángel, hombre,
bestia, pájaro, pez, insecto, lo que ningún ojo ver puede,
cristal alguno alcanzar; del Infinito a vos,
de vos a la nada. Si pujásemos por poderes superiores,
menguarían los nuestros;
o en la naturaleza entera dejaríamos un vacío,
donde, quebrado un escalón, destruida queda la gran escala;
de la cadena de la Naturaleza sea cual sea el eslabón que golpees,
el décimo, o el milésimo, rompe la cadena igualmente¹³².



24. *El Sueño de Jacob*
(1805) de William
Blake

La imagen de un sendero de ascenso y de descenso para seres angélicos o almas, que se da en el sueño de Jacob sobre la escalera que se extiende entre cielos y tierra, y que inspiró a Blake (figura 24), podría también ilustrar la idea de una cadena continuada de vínculos a través de toda la creación.

El mito del jardín del Edén podría también interpretarse como símbolo del recuerdo de una unidad original, que fue olvidada al comer de la fruta del árbol del conocimiento, acto que nos arrastró hacia la temporalidad y la consciencia y que nos lanzó, a cada uno, en un viaje de exploración único. Sin embargo, el fruto del jardín, ingerido, continúa viviendo dentro de nosotros como ese impulso que nos hace recordar el estado de unión anterior al desmembramiento en el tiempo; el recuerdo persiste en ecos e imágenes fugaces que no pueden ser explicadas y que no desaparecen. El *anima*

mundi y la «gran memoria» de Yeats, el «inconsciente colectivo» de Jung y el «aro sagrado del mundo»¹³³ de Alce Negro posiblemente provengan de esta fuente, como también de ella pueden provenir los repetidamente soñados «registros acásicos» y la teoría de Platón acerca del conocimiento mediante el recuerdo, *anámnesis*. Más cercana a nuestro propio tiempo, la idea, alimentada por la tradición neoplatónica, de que el alma conserva el recuerdo de su lugar de origen pero ya no puede percibirlo, es expresada por Shakespeare en el amor de Lorenzo por Jessica:

¡Qué dulce sueño el del rayo de luna en la loma!
Aquí nos sentaremos, y que el son de la música
se cuele en nuestro oído. La quietud y la noche
van al compás de la dulce armonía.
Siéntate, Jessica. Mira el suelo del cielo
bordado de patenas de oro brillante.
Hasta el mínimo astro que contemples,
al girar en su esfera como un ángel canta
en el coro de querubines de ojos niños.
Esa armonía está en las almas inmortales,
mas mientras este perecedero traje de barro
burdamente las cubra, no podemos oírla¹³⁴.

14

María: el retorno de la diosa*

El triple terror del amor; una llamarada que cae
por el hueco de un oído;
un batir de alas por el cuarto;
el terror de los terrores de llevar
a los cielos en mi vientre.

W. B. Yeats

Jesús, la Imaginación.

William Blake

Cuando se abre el tríptico francés del siglo XV que aparece en la figura 1, María es proclamada la gran diosa madre en cuyo cuerpo habita Dios, el padre, como su hijo. Éste sujeta en sus manos la cruz del destino de Cristo, que es, a su vez, su hijo. Cristo, por su parte, se reclina sobre el regazo de su padre como un niño en sus rodillas, y Dios mismo se sienta, podría decirse, en el regazo de María, que se convierte así en su madre diosa.

Al cerrarse el tríptico (figura 2), también se cierra la lectura simbólica de la figura de María en la tradición mítica: María vuelve a colocarse en la postura más familiar de la madre humana cuyo hijo divino redimirá el pecado del mundo —manzana de Eva, que ella, como segunda Eva, lleva en su mano. Sin embargo, el significado de la imagen cerrada y literal, una vez abierta, no vuelve a ser el mismo; la hendidura transversal a través de la cual se desvelaron irrevocablemente las profundidades simbólicas atrae irresistiblemente la mirada, y la figura exterior de la maternidad humana se revela como una pálida imagen de la encarnación que el drama interno, atemporal, expresa.

Desde un punto de vista doctrinal, esta interpretación se consideraría herética. La

* Traducción de Isabel Urzáiz.



1. Vierge Ouvrante, abierta (madera labrada y pintada, siglo xv. Francia)

2. Vierge Ouvrante, cerrada (siglo xv. Francia)

misma separación entre palabra ortodoxa e imagen que comenzó con Eva se perpetúa, como era de esperar, en María: la visión poética que de ella se tiene —sea en icono, en pintura o en himno— hace revivir su figura en las antiguas imágenes del pasado, en total contradicción con el texto del nuevo Testamento y las afirmaciones canónicas. Aquí es representada como la gran madre de la vida y de la muerte, reina del cielo, de la tierra y del inframundo, diosa de los animales y de las plantas, y diosa de la sabiduría del alma.

María es la diosa madre no reconocida de la tradición cristiana. Exceptuando el primer capítulo del Evangelio de Lucas, donde es representada como la figura central del relato de la anunciación, María raramente aparece en los Evangelios. Cuando lo hace, su papel es de subordinación total para con su hijo. Un panteón de imágenes la revisió, sin embargo, durante los 500 años que siguieron a su «muerte», de forma que llegó a asumir la presencia e importancia de todas las diosas que la antecedieron: Cibele, Afrodita, Deméter, Astarté, Isis, Hathor, Inanna e Istar. Como ellas, es virgen y madre; como muchas de ellas, da a luz a una criatura medio humana, medio divina, que muere para luego renacer. Tal como hicieron Atis, Adonis, Perséfone, Osiris, Tamuz y Dumuzi antes que él, Jesús desciende al inframundo de los infiernos, donde siempre

ha tenido lugar la regeneración. Se entiende, además, que su ascenso y resurrección, como los de las otras deidades, redimen a todo ser encarnado de las limitaciones de la mortalidad y del tiempo.

Como *bíos*, es decir, hijo, arquetipo del ser encarnado, Jesús sufre el desmembramiento de su cuerpo en el tiempo para ser luego restaurado a esa fuente que es, a la vez, el origen y el fin de la encarnación; esa fuente de la que nació, que es la madre, *zoé*. Sigue, en este sentido, las pautas simbólicas de las deidades anteriores en las cuales se ha recreado este misterio central. Al contemplar las imágenes de *La coronación de la Virgen*, cuando Jesús ofrece la corona a María, sentados ambos en el trono del cielo, resulta difícil no vislumbrar, subyacente a la tradición cristiana, el mito del «matrimonio sagrado» de *zoé* y *bíos*, cuyo significado es, en todas las tradiciones, el de transformación. En su introducción acerca de María, Campbell la sitúa dentro de la tradición mítica:

Es simplemente un hecho, trátase como se quiera, que el Levante neolítico y posneolítico ha conocido la mitología del dios muerto y resucitado durante milenios... Efigies de la forma femenina desnuda, representada en varias de las actitudes propias de la diosa que todo lo sostiene e incluye, abundan en todo el mundo antiguo, desde Asia Menor hasta el Nilo y desde Grecia hasta el valle del Indo... Al final, en nuestros días, ocurrió que María, reina de los mártires, se convirtió en la heredera única de todos los nombres y las formas, tormentos, alegrías y consuelos de la diosa madre en el mundo occidental: trono de sabiduría..., receptáculo de honor..., rosa mística..., mansión dorada..., puerta del cielo..., lucero de la mañana..., refugio de pecadores..., reina de los ángeles..., reina de la paz¹.

La construcción de la imagen de una diosa

«La “construcción de la imagen de una diosa”», señala Harrison, «siempre es un misterio, el resultado de múltiples causas de las cuales se ha perdido la cuenta»². Casi 2.000 años después de la redacción de los Evangelios, la «virgen María» es, según el dogma de la Iglesia católica, madre de Dios, siempre virgen, concebida sin mancha, que ascendió en cuerpo y alma a los cielos, donde reina como soberana. Sin embargo, en las Escrituras ni siquiera se mencionan el nacimiento y la muerte de María, de manera que esta imagen suya no puede considerarse la descripción factual de un personaje histórico concreto; una vez más, debe insertarse en la historia continuada de la imaginación humana.

Resulta sorprendente, al leer estas expresiones litúrgicas en honor a María en relación con la figura de los Evangelios, lo mucho que se ha alejado su figura de la historia original; la mayoría de las imágenes que su nombre trae a la mente le han sido otorgados posteriormente. En el nuevo Testamento, María es únicamente una mujer

humana que ha «hallado gracia delante de Dios» (Lc 1, 30). Es, según todos los relatos que versan sobre ella, la madre de Jesús, pero Mateo es el único que se refiere a ella como virgen de modo inequívoco; señala que antes de que María y José «empezaran a estar junto a ellos, se encontró encinta del Espíritu santo (Mt 1, 18). Lucas apunta a que es virgen, aunque su objetivo no es tanto admirarse ante el milagro de la pureza física de María como resaltar la divinidad de su criatura: si ella es virgen, su hijo necesariamente será hijo de Dios, y no de hombre: «Porque para Dios nada es imposible».

María respondió al ángel, «¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?». El ángel le respondió: «El Espíritu santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; y por eso el que ha de nacer será santo y se le llamará hijo de Dios» (Lc 1, 34-35)³.

La relevancia de María en el nuevo Testamento es completamente secundaria: es el receptáculo inviolado para la «palabra» sagrada de Dios; lleva al Cristo en su vientre, pero no es, en sí, una diosa. Su carácter, en la medida en que le es otorgado uno, es modelo de amorosa obediencia hacia algo que está por encima de ella. Posee además una fuente propia de fortaleza: al menos en el Evangelio de Lucas, es reflexiva, y en las ocasiones en que la divinidad de su hijo es revelada, «guarda» lo que ve en su corazón y «medita» sobre ello. Como cualquier madre, ve más allá de su hijo y se hace cargo de su crecimiento; pero en todas estas cosas es simplemente la madre de Jesús.

Incluso en las ocasiones en que se la presenta como virgen y madre, María no es la única mujer para quien se suspenden las leyes de la naturaleza. Antes de visitarla, el ángel se aparece a Zacarías en relación con Isabel, la mujer de éste; a pesar de sus muchos años y su esterilidad, Isabel dará a luz a Juan Bautista, que es quien proclama y bautiza a Jesús como Cristo. La relación de ambas mujeres con Cristo es la que provoca la intervención divina, y, en el caso de María, la impregnación divina.

Aproximadamente en el año 431 d. C., María fue proclamada, a pesar de todo, no sólo «portadora de Cristo» sino «portadora de Dios», *Theótokos*, en un concilio celebrado en Éfeso y presidido por Cirilo de Alejandría. ¿Qué había sucedido? La posición de María ya era, en el siglo IV, una cuestión obviamente preocupante. Epifanio, un padre de la Iglesia, hizo una distinción precisa: «Que María sea honrada, pero que el Padre, el Hijo y el Espíritu santo sean adorados». En el primer concilio de Constantinopla del siglo IV la maternidad virginal de María había sido proclamada como una manera de asegurar la divinidad de Cristo al llamarse la atención sobre la suspensión de las leyes naturales en el momento de su encarnación. Más tarde, a comienzos del siglo V, Nestorio, patriarca de Constantinopla, resaltaba que Cristo poseía dos naturalezas, una humana y una divina; esto significaba que María llevó a Cristo en su vientre, pero no pudo haber llevado a Dios. Los obispos de Siria estuvieron de acuerdo con él, pero no así Cirilo, patriarca de Alejandría. Se decidió entonces celebrar un

concilio en Éfeso para discutir la cuestión, pero Cirilo declaró el concilio abierto antes de que se presentasen los obispos sirios, e inmediatamente excomulgó a Nestorio, a quien no acompañaba nadie que pudiese defender su causa. Éste fue, pues, el dudoso y muy humano fundamento de la conclusión cuya sanción divina nunca más se pondría en duda.

Éfeso era, y esto es significativo, el mismo lugar donde había estado situado durante muchos siglos el gran templo dedicado a Ártemis, o, como fue llamada en época romana, Diana. El emperador Teodosio había reprimido en el año 380 d. C. el culto a Ártemis o Diana; el pueblo, privado de su diosa, se volvió hacia María en vez de hacia ella con entusiasmo. La primera imagen de María había aparecido en el siglo II d. C. en las catacumbas, pero a partir de entonces comenzaron a proliferar sus retratos, afirmándose que uno de ellos había sido pintado por el propio Lucas. Otro fue enviado a Constantinopla desde Jerusalén; cientos de años más tarde sería llevado a la guerra en un carro de batalla volviendo a cumplir, como puede observarse, el antiguo papel de diosa de la guerra. María es representada, en retratos de finales del siglo IV y principios del V, sentada en la misma posición que Isis con Horus, llevando la corona de almenas de Cibeles o Diana, y con la gorgona de Atenea pintada sobre su pecho. Aproximadamente sólo cien años más tarde, entre los años 500 y 600 d. C., el Partenón, templo de Atenea, se convirtió en la iglesia de María.

María asumió el papel de Isis, Cibeles y Diana en menos de un siglo. Los cultos a estas deidades, las últimas en desaparecer, se habían ido apagando con el declive del imperio Romano y eran, en todo caso, reprimidos con frecuencia, cerrándose sus templos y expulsándose a sus sacerdotes. De hecho, parece como si la iconografía de las diosas más antiguas se hubiese trasladado directamente a la figura de María, merced a las necesidades del pueblo y merced también al sentir de los sacerdotes, que entendían que estos hábitos de devoción inmemoriales debían ser interpretados en términos de la nueva religión. El templo de Isis en Soissons, Francia, se dedicó a la «santa virgen María» entre los años 400 y 500 d. C. Isis y Cibeles habían sido «madres de dioses»; María era ahora «madre de Dios».

Las implicaciones de esta posición dieron su fruto en el año 541 d. C. cuando, en el concilio de Calcedonia, el cuarto concilio ecuménico de la Iglesia, se otorgó a María el honor más alto de la cristiandad: se le dio el título oficial de *Aeipárthenos*, «siempre virgen», de manera que pasó a ser considerada virgen antes, durante y después del alumbramiento (dejándose confiadamente en manos de Dios la cuestión de cómo nació el bebé en primer lugar).

Pasado el siglo V, se ralentizó el proceso, abrupto hasta el momento, de alejamiento de María respecto de la condición humana. Su culto creció centrándose en lo que ya eran creencias establecidas: su maternidad divina y su papel en la concepción de Cristo; es decir, tal y como se entendía entonces, su virginidad. Los padres de la Iglesia se vieron obligados a redefinir su posición en varias ocasiones para adaptarla a la de-

manda popular, al igual que había sucedido con Isis en Roma. En Bizancio se instituyeron por vez primera festividades dedicadas a la Virgen, conmemorándose su papel en la Encarnación; el primer lugar en la anunciación, en segundo lugar por su virginidad. Otra distinción crucial entre María y el común de la humanidad surgió a comienzos del siglo VII: la convicción de que no podía morir. La festividad de la dormición de la Virgen, o el momento en que se «quedó dormida», se celebró el 15 de agosto del año 600 d. C., aproximadamente. Cincuenta años más tarde, y de acuerdo con el libro Apócrifo de Santiago, otros dos días del año fueron apartados para dedicarlos a su natividad y su presentación en el templo. Monjes huidos de Tierra santa, que en aquel momento estaba siendo invadida por los musulmanes, trajeron, avanzado el mismo siglo VII, estas festividades a Roma. La festividad de la presentación se convirtió luego, de forma significativa, en la festividad de la purificación de María, trasladándose del 21 de noviembre al 2 de febrero, el momento oscuro del antiguo año. De forma muy sutil, por lo tanto, esta festividad trajo consigo una nueva imagen de la luz que conquistaba las tinieblas. La pureza en los procesos naturales de concepción —el sexo— ahuyentaba ahora de forma simbólica lo que para las festividades paganas de la luz, celebradas el mismo día, habían sido los espíritus de la peste, la hambruna y los terremotos. Sin embargo, se redefinieron estos espíritus de forma implícita como los peligros de la carne.

En la Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XI y XV, el culto a María alcanzó su momento culminante. Por de pronto, sólo en Francia alrededor de cien iglesias y ochenta catedrales se construyeron en su honor entre 1170 y 1270. Fue constantemente celebrada en la poesía y la música de los trovadores, y pintada una y otra vez por artistas que veían más allá de la iconografía religiosa de la época, intuyendo lo que había sido en el pasado y aquello en lo que se convertiría varios siglos después. Y es que en 1854 la Iglesia católica declaró la inmaculada concepción de María: la que concibió sin mancha había sido a su vez «concebida sin mancha». Se volvía, de esta manera, a asumir la iconografía de la virginidad propia de las antiguas diosas, aunque con un significado fatalmente nuevo, limitado y literal. Se emitió esta bula papal, titulada *Ineffabilis Deus*, en respuesta a una demanda popular inmensa que había comenzado en el siglo XII, como si se sintiera que faltaba algo fundamental en las formas existentes de relacionarse con la dimensión sagrada. La importancia de esta bula queda clara si se tiene en cuenta que fue seguida, dieciséis años más tarde, por otra; ésta declaró la infalibilidad del Papa como dogma, imposibilitando de manera efectiva que pudiera desafiar a la Iglesia en relación con ningún artículo de fe.

La teología en la que la imagen de María estaba inmersa contaba con los mismos presupuestos materiales y literales que aquella que condenó a Eva, como si se asumiese que podía imaginarse lo divino simplemente mediante la inversión de las condiciones que contribuyen a la conceptualización de lo humano. El dogma declaró que María era preservada de toda mancha de «pecado original», e incluso de toda «concupiscencia» e «incentivo para pecar». Aquello de lo cual fue preservada se convirtió, en gran

medida, en materia de continúa investigación. Agustín estaba convencido de que, aunque María fue traída al mundo de forma corriente por su madre, Ana, debía de alguna manera ser excluida de la pecaminosidad que él había declarado implícita en el proceso; se refería, presumiblemente, al deseo de sus padres en el coito. Él fue quien concibió la idea de la «inmaculada concepción» de María. (Todo ser humano se encarna, por lo tanto, mediante la acción de *maculare*, que en latín significa «manchar» o «contaminar».) Para ser precisos, Agustín no pensaba que María hubiese sido realmente concebida de manera «inmaculada», sino que su hijo, por su perfecta obediencia a la voluntad divina, la invistió de esa cualidad de forma, podría decirse, retrospectiva.

No existía referencia alguna en el nuevo Testamento sobre el nacimiento «divino» de María, y ni siquiera de su vida divina. La argumentación era, por lo tanto, teórica y contraria a los hechos. María tenía que haber sido inmaculada, de otra forma no podría haber sido la madre de Cristo. Los límites de su naturaleza inmaculada planteaban entonces un problema considerable. En el siglo XII Bernardo de Claraval entendía, por de pronto, que la elevación de la concepción de María suponía una reverencia inapropiada hacia las relaciones entre sus padres. Duns Scoto, en el siglo XIII, hizo la cuestión más aceptable al oscurecerla; sugirió que «la Virgen fue preservada del pecado desde el momento de su concepción hasta el momento de la redención en la cruz, en el cual, como toda la raza humana, fue salvada»⁴. Las iglesias protestantes nunca aceptaron la doctrina de la asunción, como tampoco la de la inmaculada concepción de María, negándose Lutero a celebrar la festividad del 15 de agosto. De ahí que en el siglo XVI se diesen las siguientes instrucciones: «No cantarás más alabanzas a nuestra Señora; tan solo a nuestro Señor».

Sin embargo, esta elevación a una condición más que humana no fue, obviamente, todavía suficiente para dar respuesta a aquello que faltaba en los corazones y las mentes del pueblo y de los sacerdotes católicos. En 1950, cuando no habían pasado 100 años desde la declaración de la «inmaculada concepción» de María, ocho millones de personas firmaron una petición. El papa Pío XII declaró, como resultado de esto, la asunción de la Virgen como doctrina oficial, afirmando que María fue «llevada en cuerpo y alma a la gloria de los cielos»⁵, anuncio que fue recibido desde la plaza de la basílica de san Pedro con aplausos ensordecedores. Sólo cuatro años más tarde, en 1954, la Iglesia católica la proclamó «reina del cielo». Es de observar que no fue proclamada «reina de la tierra», a pesar de que durante muchos siglos había efectivamente sido «reina del inframundo», en su capacidad de intercesora compasiva ante su hijo a favor de las almas de los muertos.

En este sentido, y desde un punto de vista doctrinal, María se sitúa entre la tierra y el cielo como la principal mediadora entre las dimensiones humana y divina de la vida. La adoración que se le considera debida refleja lo especial de la posición que ostenta. A Dios se le debe *latría*, «adoración»; a los santos se les puede rendir *dulía*, «ve-

neración», pero María tiene derecho a *hyperdulía*, «veneración superior». Es, por lo tanto, algo menos que totalmente divina, pero más que totalmente humana.

Parece, por lo tanto, que, incluso en el ámbito de la doctrina ortodoxa, el proceso de «construcción de la imagen de una diosa» ha llegado prácticamente a su compleción, o se ha completado en todos los sentidos; salvo en el del nombre de «diosa». A pesar de que María ha alcanzado la estatura de una diosa, su divinidad absoluta no se ha reconocido todavía. Podemos, en este sentido, preguntarnos si la psique colectiva de nuestro tiempo no está presa en una contradicción fundamental. María es adorada en muchos países católicos tan totalmente y devotamente como lo fueron las diosas de antaño; sin embargo, en contradicción con el significado simbólico original de «virgen», esta «diosa» no trae a la existencia al mundo a partir de la fuente inagotable que es ella misma. Sólo es una doncella cuya pureza no ha sido manchada por el «pecado» de las relaciones sexuales, escogida para llevar la divinidad en su vientre sin ser, ella misma, divina. No puede, por lo tanto, habitar la realidad arquetípica de la gran madre. En consecuencia, no puede experimentarse la totalidad de la vida a través de ella cuando se la adora. Sólo el hijo de María es verdaderamente divino, y él debe retornar a su padre, que lo envió, y dejar a su madre, podríamos decir, ni aquí ni Allá.

Si se demuestra que la oposición entre «tierra» y «cielo» es ilusoria, situarse «entre» ambos, por mucho que sea en calidad de mediadora, no implicará lo mismo que hacerlo más allá y, a la vez, dentro de ambos. En el momento presente de la historia de las imágenes de la tierra y el cielo, «tierra» ya no significa lo divino inmanente en la naturaleza, sino la naturaleza caída, es decir, «este mundo». A su vez, «el cielo» representa el espíritu trascendente, es decir, «el otro mundo». Es, por lo tanto, comprensible, si partimos de las premisas cristianas, que en la doctrina católica formal María sea sólo reina del cielo. Cielo y tierra están, pues, desequilibrados desde el principio, si María no es reina de la tierra, como lo fueron las diosas de antaño. De hecho, María posee la divinidad que posee no porque ofrezca una imagen de la naturaleza en su totalidad, con sus misterios tanto ocultos como manifiestos, sino únicamente en virtud de haber sido apartada de las leyes de la naturaleza dentro de las cuales se sitúa la humanidad. Esto significa que la figura cristiana de María no puede funcionar como imagen de *zoé* en su totalidad; la naturaleza, o tierra, a la que hoy damos el nombre inanimado de «materia», continúa bajo la sentencia mortal de Eva. Ha caído; no puede, por lo tanto, ser el término complementario del espíritu o del cielo, el «otro» término en relación con ella. Durante al menos 2.000 años el principio femenino no se ha aceptado doctrinalmente como entidad sagrada; en consecuencia, cualquier unión entre los principios masculino y femenino en el lenguaje, las imágenes o la palabra de la teología ortodoxa es impensable.

La discusión persistente acerca de la posición de María es, sin embargo, difícil de explicar sin traer a colación los niveles más profundos de la psique que, sea cual sea la doctrina, continúan conmoviéndose. A muchos católicos, probablemente a la mayoría,

les es simplemente indiferente que a María se le dé o no el nombre de diosa. Bajo cualquier nombre, sea cual sea la posición que se le otorgue al determinarse el funcionamiento del mundo, continúa conmoviendo el corazón. *Madonna*, un libro reciente sobre imágenes e himnos a través de los siglos, señala que a María se la ha invocado de muchas maneras: como «madre del mundo», «estrella del mar, madre gloriosa de Dios», «puerta abierta del cielo», «nuestra embajadora y nuestra esperanza», «reina de los ángeles», «reina de los apóstoles», «hostigadora de los infiernos»⁶. Es notable —y muchos teólogos protestantes se han quejado amargamente de ello— que, en la mayoría de las obras de arte, Jesús es o bien un bebé recién nacido, o bien ¡está muerto!

Todo esto nos lleva a plantearnos la fascinante cuestión del equilibrio inherente y autorregulado de la psique colectiva como un todo. Nos referimos a la idea, propuesta por Jung, de que si la psique consciente individual o colectiva (en este último caso, la de las naciones, o incluso la de la raza humana como especie) sufre una distorsión, la psique inconsciente, de forma aparentemente intencional, compensará esta distorsión insistiendo sobre un punto de vista opuesto, y lo hará para restablecer el equilibrio⁷. ¿Cómo, si no, explicar el debate que durante cientos y cientos de años viene suscitándose acerca de María, y que ha ido *in crescendo* durante los últimos 150 años? Se debate en qué medida era y es humana o divina; pero ¿por qué debe importarnos que María sea o no una diosa, a menos que nos acucie una necesidad insuperable de incluir una imagen de lo femenino en la concepción de lo divino?

Los últimos 2.000 e incluso 4.000 años han sido testigos de la paulatina agonía del principio femenino, de la misma manera que han presenciado la creciente dominación de la naturaleza. Este proceso parece inevitable y, en líneas generales, lícito, pero desde la perspectiva actual —la tierra está siendo progresivamente destruida por quienes dependen de ella para subsistir— parece haber ido demasiado lejos. No debería sorprendernos, por lo tanto, el que se produzca un impulso compensatorio cuyo objetivo sea reafirmar, bajo una nueva forma, los portadores de los valores que han sido rechazados demasiado a la ligera. Esto encuentra expresión, desde un punto de vista político, en el movimiento feminista, que desafía los esquemas mentales culturales que, obstinadamente, asumen la inferioridad de la posición de la mujer tal y como es definida por el patriarcado dominante; desde un punto de vista filosófico, en el *New Age*, en la medida en que esta corriente explora la intuición como modo femenino de conocimiento, necesario para complementar el modo «masculino» de conocimiento por medio del intelecto⁸. También parecen pertenecer a este proceso de revisión colectiva el movimiento ecológico de los verdes, que pide a través de muchas y diferentes voces que la tierra sea cuidada y respetada de una manera nueva, y «Consciencia Gaia», cuya petición es que contemplemos a nuestra tierra como un ser viviente y una entidad sagrada. Todos estos valores son «femeninos» en el sentido arquetípico de ser valores de inmanencia, aprehendidos a través de la implicación emocional, amorosa e imaginativa —conocimiento gnóstico— que requiere el compromiso de la persona en su

conjunto; se trata de un conocimiento que proviene de una relación con el objeto conocido.

En la religión católica ortodoxa, este tema general encuentra su manifestación específica en la estatura, siempre creciente, de María; o, más precisamente, en la manera de relacionarse con lo sagrado que su imagen posibilita. Quizás haya sido algo más que una coincidencia el que no se le haya otorgado un lugar «soberano» en el cielo hasta la segunda mitad del siglo XX, un lugar que asumieron sin discusión las diosas antiguas; en aquel momento, debe recordarse, estaban siendo experimentadas en su totalidad las implicaciones de la bomba nuclear tras la devastación de la Segunda Guerra mundial.

La cuestión más amplia que se quiere plantear aquí es que incluso cuando la posición de una imagen es arquetípica, es decir, cuando pertenece a la estructura de la psique humana, es necesario entender la imagen en sí misma en su contexto histórico y local. Las dos dimensiones de dicha imagen, la arquetípica y la histórica, no se excluyen la una a la otra, sino que las dos son necesarias para que nos podamos hacer una idea de sus significados e implicaciones.

La extraordinaria obra de Marina Warner sobre el mito y el culto a la virgen María, *Alone of All Her Sex*, explora la figura de la Virgen en su contexto histórico. En ella se da especial importancia a la determinación de las maneras en que surgieron las imágenes en repuesta a actitudes y circunstancias predominantes:

Al vaciarse la figura de María de su historia, todas las varias sedas entretejidas durante siglos en el sensible telar de la mente quedan despojadas de su contexto, de su motivo, de su circunstancia, y aparecen, por lo tanto, como la expresión espontánea de ideas arquetípicas perdurables. Una vez que se ignora la combinación de circunstancias históricas y sociales, las razones por las que existe tal símbolo también se oscurecen, y se hacen invisibles las distorsiones y esquemas mentales que el símbolo perpetúa en nuestra vida⁹.

El semiólogo Roland Barthes, citado por Warner, nos recuerda que «en el mito, las cosas pierden la memoria de que alguna vez fueron hechas», y que el principio del mito es que «transforma la historia en naturaleza»¹⁰. Sin embargo, una vez justamente restaurada la memoria a estas cosas, devueltos a la imagen su nombre y lugar, todavía queda una pregunta por hacer: ¿por qué se hicieron en absoluto?

Al discutir acerca de mitología a menudo se distingue entre las ideas arquetípicas «innatas» y los productos extrínsecos culturales e históricos¹¹, como si el arquetipo, al ser fundamental, fuese también atemporal y apriorístico, e incapaz, por lo tanto, de incorporarse a la historia y de cambiar. No nos adentraremos en las cuestiones metafísicas y específicamente kantianas¹² aquí implicadas; parece más simple observar que una de las formas en que nos damos cuenta de que una imagen es arquetípica ocurre cuando percibimos que aparece continuamente en diferentes culturas y en épocas diferentes: distinguimos un patrón, además de una particular instancia local. Si se estudia la

pervivencia de una imagen mítica a través de miles de años, emerge de forma gradual un patrón de constancia y variación que permite evaluar la manera en que son expresadas estas ideas; a veces de forma sutil, a veces crudamente, a veces sólo parcialmente. En consecuencia, al estudiar la historia de la imagen de la diosa en todas sus manifestaciones a través de los años, parece posible apuntar a una evolución en la imagen, evolución que pondría en duda cualquier distinción absoluta entre arquetipo e historia; de hecho, provocaría la necesidad de una historia del propio arquetipo. Podríamos, en este caso, inferir que la «historia» ha modificado el arquetipo, de la misma forma en que el «arquetipo» ha moldeado la historia. Ambos términos, sin embargo, tienden hacia la vaguedad una vez que se han convertido en abstracciones polarizadas.

Hace tiempo que se ha ido produciendo, en el arte y a través de la figura de María, esta reafirmación del desvalorizado principio femenino. En lo que resta de este capítulo nos proponemos sugerir de qué manera la importancia e influencia dominante de María puede entenderse si se sitúa a esta última en el contexto de la tradición milenaria de la diosa madre, como su encarnación más reciente. Desde el amplio margen que nos otorgan las perspectivas mitológica e histórica, y que nos invitan a salirnos de nuestra propia tradición cultural, quizá también podamos someter la imagen en sí misma a cierto análisis, preguntándonos en qué medida es vital y completa, y, lo que es lo mismo, ¿es posible que la imagen de María exprese la esencia del arquetipo femenino?

María como la gran diosa madre

La imagen que muestra la figura 3 representa a María acogiendo a la humanidad bajo su manto, protegiéndola de todo temor y todo mal. Impersonal, su mirada descansa sobre la eternidad, trascendiendo y transformando las preocupaciones de las pequeñas personas que, pidiendo consuelo, se acurrucan en los amplios pliegues de su abrazo. Una estatua como ésta apunta a la cuestión más relevante en cualquier discusión acerca de las divinidades: en el mundo entero, las estatuas de María están cargadas no sólo de joyas y velas, como corresponde a una reina, sino también de regalos, de recuerdos personales, en agradecimiento por el nacimiento de una criatura o por la recuperación de una enfermedad alarmante. ¿Cuántos de nosotros nos hemos encontrado, quizá con algo de sorpresa, con un pequeño santuario labrado en la oquedad de una roca dedicado a María y aparentemente en mitad de la nada? Sus fiestas, esperadas con ilusión durante todo el año, se celebran con procesiones de enmascarados, danzas y música; en ellas se implica la comunidad entera. Por poner un ejemplo, en la diminuta isla de Gozo, junto a Malta, la estatua que puede contemplarse en la figura 4 es paseada por toda la ciudad cada 15 de agosto, día de la ascensión. Dicha estatua —construida, por cierto, cien años antes de que el Vaticano declarase oficial la ascensión a los cielos— es tan pesada que cuando seis de los hombres más fuertes la apoyan sobre sus hombros,



no pueden levantar los pies del suelo, sino que se ven obligados a arrastrarlos durante varias horas. En la diminuta isla de Kálimnos, cerca de Cos, donde se construyó en la cima de un monte una iglesia a María para conmemorar curaciones milagrosas, se dedican tres días a la fiesta de la asunción. La gente acude año tras año de todas las islas vecinas, acampando en las orillas. Un funeral polaco celebrado en Brighton finalizó con un recuerdo a «nuestra señora, la Virgen, madre de la humanidad».

Luego están las visiones de María: 21.000 en los últimos 1.000 años, de las cuales 210 ocurrieron entre 1928 y 1971. Un gran número de las iglesias se construyeron en el sitio donde se había aparecido la visión, incluido el santuario de Lourdes, para muchos un lugar de peregrinación anual. El papa Juan Pablo II declaró el año 1988 «año de devoción mariana».

Por otra parte, el vínculo entre la Virgen y la tradición de la diosa se refleja etimológicamente en su nombre, «María», que proviene del vocablo latino *mare*, que significa «mar». Todas las grandes madres nacen del océano primigenio o los abismos de

3. (en p. 630, izquierda)
Schutzmantel-Maria aus Ravensburg,
 Michael Erhart (c. 1480)
4. ((en p. 630, derecha) *Nuestra
 Señora de la asunción* (catedral de
 Gozo, Malta)
5. *La Virgen María en un barco*
 (Chapelle de la Rotonde,
 Boulogne-sur-mer)



agua, el útero primordial de la vida del cual emerge toda criatura. El mar era el ideograma de Nammu, la diosa sumeria; Isis era «nacida de todo-lo-que-es-agua»; Hathor es «el abismo de aguas del cielo»; Nut, diosa del cielo, deja caer su leche bajo forma de lluvia; Afrodita nace de la espuma del mar. Es posible que las coloridas «sirenas» que extienden sus brazos y dejan flotar su cabello a los cuatro vientos en las proas de los barcos sean un remanente popular de esta herencia.

A María se la conoce a veces como la red y a su hijo como el pescador divino. En Sumer, de idéntico modo, Dumuzi, hijo-amante de Inanna, era apodado «señor de la red». De este nombre se hace eco la imagen de Cristo como «pescador de hombres». La concha marina, consagrada a Afrodita, imagen por la que los iniciados de Eleusis se reconocían los unos a los otros, se convirtió en la Edad Media en el talismán de los peregrinos que se encaminaban hacia el gran santuario de Santiago de Compostela, en el norte de España. María heredó de Isis su título *Stella maris*, «estrella del mar», que evoca, además, el celeste mar del firmamento nocturno, el océano terrestre. También co-

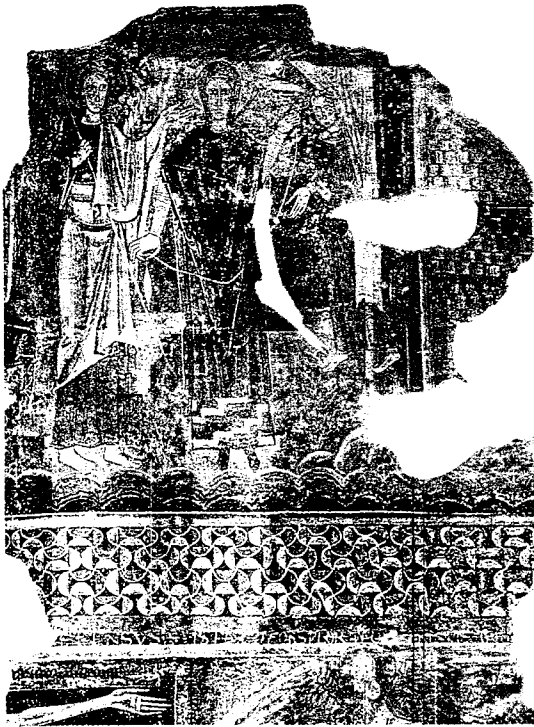
mo Isis, se convirtió en la patrona de barcos y marineros, en salvadora de vidas en una época en la que se navegaba de noche, con las estrellas como guía. En Sicilia, sin ir más lejos, la imagen de la Virgen ha sustituido al ojo de Horus, hijo de Isis, que antaño se pintaba en las proas de las barcas de pesca de la zona¹³. María se convirtió, para la alquimia, en la estrella que guiaba al peregrino que se embarcaba en las aguas desconocidas del gran mar del alma. En su obra, *The Rose Garden Game*, Eithne Wilkins unifica estas imágenes:

El barco de piedra de Isis que conmemora el barco ritual que antaño se llevaba en procesión en la antigua Roma, cuando florecían allí las religiones místicas, se conserva todavía al lado de la iglesia llamada Santa Maria della Navicella, Nuestra señora del Barco. De forma apropiada, el mosaico del ábside es una representación, la más antigua de su especie, de la gran madre, una refulgente Madonna del siglo VI en su trono, ella misma un trono para el niño soberano... Los mismos símbolos se entrelazan continuamente, sea cual sea el marco de la creencia. Un medio de transporte es símbolo universal del principio femenino, sea barco o carruaje (como aquel de Isis, con rosas por ruedas), o la luna viajera; y la gran madre, ya sea como la rosa que surca las olas del mar o como la rosa que es remanso, es también el mismo mar, el vientre vasto que habitan las aguas, la profundidad. El mar, el viajero que lo surca, el remanso, y la rosa son símbolos de la señora. Las rosas florecieron por vez primera en la isla de Afrodita cuando ella nació, espuma del mar, y en aquel momento, sin duda, el mar se inundó de una lluvia de rosas, tal y como lo imaginó Botticelli¹⁴.

Un poema de Petrarca expresa el atractivo de esta metáfora:

Virgen refulgente, anclada firmemente en la eternidad,
estrella de este mar tormentoso,
guía segura de todo piloto que en vos confíe,
vuelve tus pensamientos hacia la terrible tormenta
en el que me encuentro, solo y sin timón...¹⁵

En un relato apócrifo sobre María, ésta teje el velo del templo¹⁶. La imagen de la gran madre es, una vez más, el elemento que infunde a la historia su dinámica; ella teje la vida a partir de sí misma, formando y vistiendo de carne a través de la persona de su hijo, pero corriendo un velo entre los dos aspectos de su ser, el manifiesto y el no manifiesto. Tejiendo el tiempo, el crecimiento y el destino como lo hila la eternidad, teje la gran red de la vida bajo la imagen de una madre con su criatura en el vientre, que teje, dándole forma, la vida a partir de sí misma, y lo hace por medios todavía desconocidos para nosotros. Las Moiras, las tres diosas griegas del destino, nacidas del inframundo y de la noche, de Zeus y Temis; Ilitía, la diosa cretense de los alumbramientos; Atenea; y Penélope esperando a Ulises fueron, todas ellas, tejedoras e hilanderas de



6. *La Anunciación* (fresco, siglo XII. Iglesia de Sorpe, España)

7. *La Virgen María hilando* (de un maestro del norte del Rin, c. 1400)

los hilos de la eternidad. María constituye el último eslabón en esta cadena de transmisión. Wilkins continúa:

Ya sea en la mitología griega, germánica, maya u otra, las Parcas siempre son hilanderas y tejedoras, la arcaica tríada femenina situada fuera del tiempo y del espacio... La propia gran madre hila y teje porque constituye la encarnación primigenia de la tríada de tejedoras de todo lo terrestre, del crecimiento, del tiempo, del destino. La dama primordial hila, tomándolo de su propio cuerpo, la hebra del tiempo; lo teje para formar el tejido de las cosas, al igual que la mujer hila dentro de sí misma el tejido de la carne de otro ser... Hilar y tejer son labores propias de la virgen María como gran madre, y posiblemente no sea fortuito que dos partes de la maquinaria de la rueca se llamen «la doncella» y «madre de todo», o que el número quince juegue un papel significativo tanto en la sabiduría y la tradición de la hilandera como en la del rosario.¹⁷

En el cuento de hadas de la Bella durmiente (cuyo origen se encuentra en el mito griego del banquete de bodas de Hera y Zeus, al que una de las diosas no fue invitada) es significativo que la vida de la princesa y la de la corte entera se suspendan en el momento en que se hiere el dedo con el huso de la mujer que hila en lo alto de la torre. Sucede tal y como fue anunciado en la maldición del hada malvada, olvidada en el bautizo de la niña; a éste asistieron todas las «hadas madrinas», un término que posee ya una especial resonancia mitológica. La simbología lunar del relato evoca significados más antiguos: la princesa tiene quince años cuando se pincha el dedo; el decimoquinto día del mes es el primero de la luna menguante, cuando la diosa tejedora de la luna comienza a aflojar los hilos de la tela que ha tejido. El hada malvada, que no ha sido invitada, es la diosa rechazada de la luna nueva, cuya tradición debe ser incluida en una imagen total de la red de la vida.

En la imagen de la anunciación que aparece en la figura 6, que data de comienzos del siglo XII y cuyo origen es catalán, el artista bien podría haber querido, como observa Neumann, «simplemente representar a la Madonna ocupada en labores propias de la actividad cotidiana de la mujer», pero «fuerzas inconscientes produjeron una obra de grandeza arquetípica... la Madonna continúa siendo la gran diosa que hila la eternidad, aunque se entiende aquí por eternidad la redención del mundo»¹⁸. En el cuadro que aparece en la figura 7, originario del sur de Alemania, el hilo del huso pasa de las manos de María directamente a través de la frente del bebé iluminado *in potentia* dentro de su vientre. Así, concluye Neumann, «el acto de hilar recupera su significado real y original: la madre se convierte en la diosa hilandera de la eternidad; su criatura se convierte en el tejido de su cuerpo»¹⁹.

María como diosa que da a luz

Y dio a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el albergue (Lc 2, 7).

El acontecimiento se celebra con el nombre de Navidad en muchos países y, coloquialmente hablando, siempre lo ha sido. Distanciémonos un momento y contemplemos bajo un prisma mitológico el relato de la Navidad²⁰.

Por todo el mundo y durante incontables milenios, las personas han participado en un ritual religioso celebrado en el solsticio de invierno, cuando el sol frena su descenso y parece que se vuelve hacia la tierra. Este cambio de estado, acaecido cada año en la mitad del pálido invierno, se experimentaba como el renacimiento del sol y se conmemoraba como el día del nacimiento del dios sol, el niño divino y luminoso. Estos hijos divinos, nacidos en las profundidades de la tierra, en un establo de vacas, entre juncos, en una cueva, de una roca, en un pesebre, vinieron al mundo a medianoche.

El eco del grito «¡La virgen ha alumbrado! La luz está aumentando» se ha hecho oír en varias lenguas a lo largo de los siglos. Le llamaron Tamuz y Dumuzi en Mesopotamia; fue Osiris y Horus en Egipto, y más tarde Eón; en Grecia le dieron el nombre de Dioniso, Helio y Orfeo; en Persia y en Roma le llamaron Mitra.

Los antiguos fundadores de la Iglesia cristiana no pasaron por alto estos paralelismos. Como hemos visto, san Jerónimo relacionó las lágrimas del niño Jesús con las de las mujeres que lloraban a Adonis, lamentos ambos que resonaron en las mismas arboledas de Belén²¹. El nacimiento de Cristo se celebraba en sus orígenes doce días después del solsticio del 6 de enero, día de la Epifanía («manifestación») en el calendario cristiano, cuando Jesús se mostró ante los tres reyes magos de oriente. Ésta era también, por aquella época, la fecha de la fiesta que en Alejandría, Egipto, celebraba el nacimiento de Eón (una versión tardía de Osiris), nacido de Core, «la doncella», figura griega esta última que se identificaba con la de Isis, egipcia, cuya estrella particular era Sirio. Cada año durante siglos los egipcios habían aguardado la aparición de Sirio en el horizonte, porque ésta anunciaba el renacimiento de Osiris como Horus y el ascenso de las aguas del Nilo, trayendo al pueblo tanto vida como vida eterna.

Epifanio, un autor de comienzos de la era cristiana que, a pesar de escribir acerca de la herejía en el siglo IV d. C., percibía la relevancia del antiguo ritual en relación con el nacimiento de Jesús, lo describía en estos términos:

Tras haber permanecido en vigilia la noche entera, cantando y danzando, entonando cánticos a su ídolo, cuando la vigilia, al cantar el gallo, llega a su fin, descienden con antorchas a una cripta subterránea, y suben de ella una imagen de madera tumbada, desnuda, sobre una litera, marcada su frente con el sello de una cruz dorada, y llevando en ambas manos dos sellos similares, y en cada rodilla otros dos, los cinco hechos también con oro. Y pasean la imagen, dando cinco vueltas alrededor del templo interior, acompañados por flautas, tambores e himnos, y con bullicio la vuelven a llevar bajo tierra. Y si se les pregunta por el significado de este misterio, contestan: «Hoy, a esta hora, la doncella (Core), esto es, la Virgen, ha dado a luz al Eón»²².

Ésta es una descripción de la fiesta de Core en su templo de Alejandría, y no de la celebración de una misa de Gallo y de la Navidad en el siglo cuarto.

Ahora bien, en el siglo IV d. C. se declaró que el nacimiento de Cristo tuvo lugar el día 25 de diciembre, el día del solsticio de invierno según los cálculos del calendario juliano, día tercero después de los tres días en que el sol permanece (aparentemente) inmóvil; es decir, cuando la luz empieza a aumentar (en latín «sticio» proviene de *stice*, que significa permanecer quieto). El nacimiento de Cristo coincidía ahora exactamente con el renacimiento del sol. A aquél se le otorgó el título de *Sol invictus*, a Mitra, y antes que a él a esos otros seres cuyo nacimiento había sido considerado divino en diferentes tradiciones. El día de la semana consagrado a Cristo pasó de ser el sábado a ser el domingo [Sunday], día del sol. Para los cristianos el significado era, por

supuesto, único: «manantial del día, resplandor de la luz eterna y sol de justicia, ven, ilumina a los que permanecen en la oscuridad y en la sombra de la muerte»²³.

El simbolismo de la luz que vence a las tinieblas es, sin embargo, común a todos los héroes míticos a partir de finales de la Edad del Bronce, desde que, en el mito del *Enuma elish*, el héroe solar Marduk vence a la diosa madre Tiamat, que se convierte, así, en la oscuridad. Mucho antes, empero, en las culturas de la diosa lunar, el sol nacía de la luna, o vaca celeste; la oscuridad, antes que hostil, era considerada condición necesaria para el renacimiento.

La sabiduría popular también reconoce un tema universal: muchos de los rituales que acompañan la Navidad tienen significados que trascienden las barreras de la edad, la cultura y las creencias. El árbol de hoja perenne que llamamos árbol de Navidad, con velas titilando entre sus ramas y regalos amontonados alrededor de sus raíces, fue antaño venerado como árbol de la vida, o árbol del mundo. Era el eje cósmico del centro del mundo, el *axis mundi* que unía las dimensiones celeste, terrestre y subterránea; las energías eternas de la creación fluían constantemente a través de él sobre el tiempo. El verdor del árbol de la vida en este momento de oscuridad máxima era el signo y la promesa de la vida eternamente renovada, y lo sigue siendo, aunque bajo otro nombre. Las llamas del árbol celebran, pues, el renacer de ese fuego celestial en su inframundo invernal de muerte, proclamando la victoria de la luz sobre las tinieblas. Además, la estrella que se coloca en la punta del árbol de Navidad —la que vieron los Magos— es, como imagen mítica, la estrella polar del eje del mundo y el astro reluciente de Inanna, Isis, Afrodita y Venus, que acompaña a todo nacimiento divino en Próximo Oriente.

Estas fiestas de resplandor y regocijo quedan lejos de la preocupación doctrinal cristiana por el himen intacto de María, madre de Jesús. Tal y como se sugirió en el capítulo 13, la «inmaculada concepción» de Jesús, esto es, la virginidad literal de su madre, fue una idea que surgió de forma retrospectiva, un medio para realzar la divinidad de Cristo. En todas las tradiciones del mundo precristiano, salvo la judía, existe la creencia en la fecundación divina de una mujer mortal que da a luz, a su vez, a un héroe o demiurgo. La idea del nacimiento virginal se aplicaba al rey o al sumo sacerdote nombrado hijo-amante de la diosa, así como a los muchos dioses y héroes legendarios. Warner subraya que «el nacimiento virginal era, en el imperio Romano precristiano, un símbolo taquigráfico que se utilizaba normalmente para designar la divinidad de un hombre», y que se convirtió en un título asociado a aquellos hombres que sobresalían ya como maestros espirituales o como grandes líderes militares. «Se creía que Pitágoras, Platón, Alejandro nacieron de una mujer mediando el poder de un espíritu sagrado. Ésta se convirtió en la reivindicación usual del líder espiritual»²⁴.

Sólo en Mateo y Lucas se relata la historia del nacimiento virginal de Cristo. El hecho de que José no juegue, aparentemente, papel alguno en su concepción parece contradecir la idea de la descendencia genealógica de David: la sangre de éste no habría sido transmitida a Jesús a menos que José fuese su padre. Y si lo era, ¿cuál es la relevancia

del nacimiento virginal? Las dos ideas son incompatibles. Es significativo el hecho de que, en los relatos apócrifos y la iconografía acerca de la pareja, José es representado generalmente como un hombre de más edad; de esta manera, simbólicamente, pasa de ser el esposo nupcial a ser el padre de ella. Hay pruebas de que el manuscrito más antiguo conservado de Mateo (el manuscrito del monte Sinaí) se alteró para hacer creíble la historia del nacimiento virginal. El pasaje de Isaías 7, 14 «he aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo» es uno de los textos principales sobre los que se apoya la doctrina del nacimiento virginal. Sin embargo, esta interpretación carece de fundamento desde el punto de vista de la religión judía; debe su existencia a la interpretación que se dio a la traducción griega del vocablo hebreo *almah*, que fue el que Isaías efectivamente utilizó²⁵. Cuando los textos hebreos se tradujeron al griego, posibilitándose su uso en las comunidades judías de habla griega que se establecieron fuera de Palestina en el siglo III a. C., la palabra hebrea *almah* se tradujo al griego como *párthenos*, cuyo significado era el de «doncella» o «joven soltera». Si Isaías hubiese querido usar la palabra «virgen», habría hecho uso del vocablo *betulah*. Nunca se interpretó, sin embargo, que esta expresión designase a alguien que concibe de forma milagrosa, como una joven que carece de experiencia sexual o que todavía no ha comenzado la menstruación, o bien que no puede concebir²⁶. La prima de María, Isabel, era virgen en este sentido; no había tenido hijos. En este sentido, no concibió a Juan Bautista por impregnación divina, sino merced a una intervención divina que puso fin a su esterilidad. Las mujeres de Abrahán, Isaac, Jacob y Samuel dieron a luz merced a la misma intervención divina.

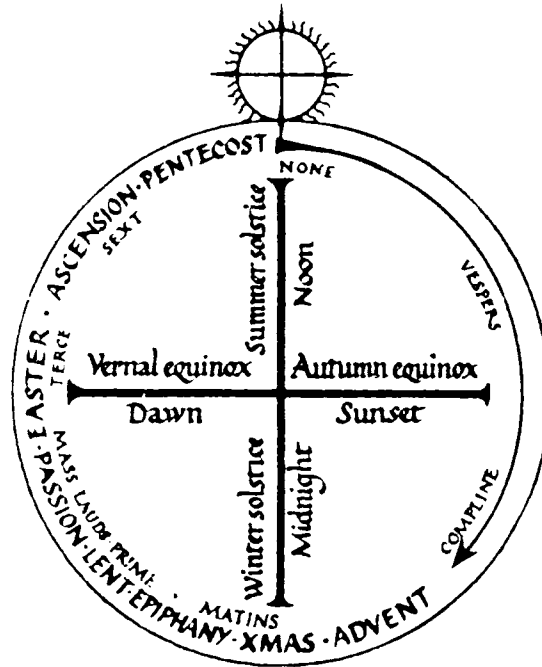
Paradójicamente, lo que nos predispone a tomar el simbolismo de la virginidad de forma literal es precisamente la humanidad de María como madre, nuestra tendencia a identificarnos con una mujer que está a punto de dar a luz y no tiene lugar alguno a donde ir. María no da la sensación de ser «simbólica». Todas las diosas eran automáticamente vírgenes en el sentido simbólico de bastarse a sí mismas para los actos de concepción y alumbramiento; pero la idea de su virginidad literal habría parecido absurda en el sentido en que cualquier confusión de niveles en un discurso es absurda. Sin embargo, hacer de María un personaje a la vez virgen y humano es igualmente desconcertante; también implica la confusión de la dimensión arquetípica y la humana. Desde un punto de vista simbólico, la categoría de virgen sólo es aplicable a las diosas, y desde un punto de vista literal, dicha categoría no está pensada para las madres humanas. Según las enseñanzas del cristianismo, se cree que el nacimiento «milagroso» sin el «pecado» de la sexualidad redime, por sí mismo, a Eva; perpetúa, sin embargo, la tradición judía por la cual se rebaja el orden humano para poder honrar al divino. Eleva a una mujer al nivel de una diosa, porque crea como crea una diosa —a la vez virgen y madre— pero le niega tanto el título de diosa como la humanidad completa de una mujer. Como observa Warner, «En la misma celebración de la mujer humana perfecta, se denigraba de forma sutil tanto a la humanidad como a las mujeres»²⁷.

El mito lunar

Dejando a un lado la intención doctrinal de la Iglesia y volviendo a la imagen que de María se creó en el arte, nos encontramos con que el mito arquetípico lunar revisite tanto a la figura de María como a la de Jesús, incorporando su historia en el patrón antiguo y siempre renovado del ciclo de la luna y sus fases. María se convierte en este sentido en una diosa de la luna cuya imagen, como la de Inanna e Isis antes que ella, es la luna creciente y la estrella. El azul de su manto es el del cielo y el mar, el mismo que el del manto de Isis y Deméter y el del collar de lapislázuli de Istar. Como todas las diosas lunares, María es virgen y madre. La trama de su destino, como la de aquellas, sigue los ciclos cambiantes de la luna, pero con una diferencia crucial. Da a luz a su hijo bajo la luna creciente, lo cría bajo la luna llena pero, por supuesto, no se casa con él; llora la muerte de su hijo durante los tres días entre su crucifixión y su resurrección, esos tres días de oscuridad, cuando la luna se ha ido y Jesús ha descendido a los infiernos, rastrillando o arando la dimensión del inframundo para liberar la vida que yace allí enterrada; según la simbología lunar, para despertar la luz adormecida de la inminente luna creciente. El lamento de María por su hijo sacrificado se hace eco de los de las anteriores diosas por sus hijos o hijas sacrificados; las tres Marías que rodean el drama de la Pasión recuerdan a las tres fases visibles de la luna, la trinidad de las diosas del destino. A su vuelta, María Magdalena saluda a Jesús como «el jardinero», la vida resucitada. Ella le ungió con aceites preciosos antes de su muerte, como hicieron todas las sumas sacerdotisas de las antiguas diosas con los hijos-amantes de la diosa. Para la Iglesia griega ortodoxa, María asume el papel de su hijo y entra, también, en el reino de la oscuridad de la luna. Esto sucede durante los tres días de su «dormición» que preceden su ascensión, por la cual se reúne con su hijo. Éste la corona entonces durante una ceremonia que es como el rito del matrimonio sagrado de la luna llena, y que se conoce en la doctrina cristiana como la «coronación de la Virgen». Este rito «nupcial» de la luna llena está, podría decirse, desplazado, de forma que el ciclo se completa más tarde, en la región simbólica de la vida eterna. Como si con ello se conmemorase este misterio lunar, las fechas de la Pascua no son las mismas cada año, sino que se adaptan al curso cambiante de la luna llena en relación con el equinoccio de primavera.

Los simbolismos lunar y solar se reflejan de forma intrigante en el calendario cristiano de una manera que se corresponde exactamente con su historia mitológica. Cuando lo que se celebra es un drama de transformación, el momento en que se llevan a cabo los rituales se ajusta al curso de la luna; por ejemplo, la fecha de la resurrección de Cristo se ajusta al domingo que sigue a la primera luna llena después del equinoccio de primavera. Pero cuando el «acontecimiento» pertenece al modelo heroico solar de la conquista de la oscuridad por parte del principio de la luz, el calendario sigue el curso del sol; por ejemplo, el nacimiento del niño «tiene lugar» durante

8. El calendario cristiano en relación con el simbolismo del año



el solsticio de invierno, cuando el sol vuelve a nacer a partir de la oscuridad del antiguo año. Alan Watts, en su obra *Myth and Ritual in Christianity*, de lectura indispensable para este tema, aclara este punto:

En el ciclo del año cristiano el calendario solar rige los ritos de la Encarnación, dado que éstos se conectan con el nacimiento del sol y caen, por lo tanto, en fechas fijas. Los ritos de Expiación, de la muerte de Cristo, de la Resurrección y de la Ascensión, por su parte, se rigen por el calendario lunar, porque la luna creciente y menguante alberga una figura de muerte y resurrección²⁸.

Según el patrón mitológico perenne, el sol que nace de la madre es el sol que nace de la luna, la luz que se alza desde las profundidades de la oscuridad y el renacimiento del año. A Cristo se le daba el nombre de «sol de justicia» y «luz del mundo»²⁹. La Pascua, nombre que en los países cuya lengua procede del latín deriva del vocablo latino *pascha* (de la palabra hebrea *pesaj*, pascua), en inglés toma su nombre –Easter– de la diosa del alba anglosajona, llamada Eoestre. Sus ritos se celebraban en la época del equinoccio de primavera, al despuntar el año agrario. El número de discípulos corresponde con la cifra solar doce, que representa el itinerario solar a través de los doce meses del año. Con Jesús el número asciende a trece, como trece son los meses del año lunar, conciliándose el tiempo solar con el lunar, y uniéndose el principio solar de re-

nacimiento con el principio lunar de transformación. En el modelo lunar, relacionado con la vida del crecimiento, la vegetación y el año agrario, la vida de Jesús se interrumpe al final del antiguo año, al igual que en el Neolítico posiblemente se segase al dios del año con la hoz, como el trigo, y en Creta el árbol, como dios moribundo, se talaba. El árbol vuelve a aparecer en el simbolismo sobre Jesús: la cruz de la que pende es el árbol de la vida en su fase de muerte, antes de renacer.

María como reina del cielo

En el cuadro que puede verse en la figura 9, el manto celestial de la reina del cielo es del mismo color azul celeste que los ángeles, y a María la rodea un torbellino de alas que casi parecen provenir de su propio cuerpo. Parece como si el cielo hubiese dejado caer su azul momentáneamente sobre la tierra:

*Ave, Regina caelorum,
Ave, Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta.*

Salve, reina del cielo:
salve, señora de los ángeles:
salve, raíz, salve, puerta,
de donde ha brotado la luz del mundo³⁰.

Este gesto de saludo y regocijo, que hoy se canta en la hora litúrgica de Completas, tras la puesta del sol, se apoya en la misma imagen expresiva que 4.000 años antes se dedicaba a Inanna, Istar e Isis: «¡Salve, gran señora de los cielos!», rezaba el himno. Las diosas eran entonces personificadas en las estrellas de la mañana, Sirio y Venus; María, en las *Vísperas* de Monteverdi de 1610, es invocada a través de la misma imagen: «Dime quién es aquella que se eleva, reluciente como el alba, y yo la bendeciré». La estrella que guió a los sabios de Oriente y que quedó suspendida sobre el lugar donde estaba el recién nacido siempre había sido una señal de la diosa; en los sellos sumerios se halla suspendida sobre la cabeza de la divinidad sentada. En Egipto, la reluciente estrella Sirio (Sothis) se identificaba con Isis, que se elevaba cuando las aguas crecientes del Nilo estaban a punto de dar a luz, inundando las tierras resacas con el poder fertilizador de Osiris. María, con las doce estrellas alrededor de su cabeza, semejantes a un halo de luz, es igual que Inanna-Istar; como diosa de la luna, ésta llevaba por corona las doce constelaciones a través de las cuales el sol, su hijo, hacía su recorrido. Como la luna, María se convirtió en la señora de las aguas, guardiana del rítmico flujo y reflujo

9. *María, reina del cielo* (díptico Wilton, escuela francesa, 1395)



del útero; y en la diosa de la fertilidad y de los partos, como Ártemis y Afrodita, y probablemente también la diosa paleolítica de Laussel, que sostenía en una mano el cuerno de la luna creciente mientras con la otra apuntaba a su vientre abombado.

Estas conexiones «paganas» se disfrazan y espiritualizan en el mundo cristiano, en que las imágenes parecen derivar de fuentes que provienen en su totalidad del marco cristiano de creencia. La iconografía sobre la relación de María con la luna, las estrellas, el sol y el cielo se funda de forma evidente en el pasaje del Apocalipsis. Lo que le



fue revelado a Juan en una cueva en la isla de Patmos fue, sin embargo, una visión que podría haber provenido directamente de Sumer, aunque él la percibió, como ocurre siempre con la iconografía arquetípica, como una epifanía de un tipo jamás visto hasta el momento: «Un gran signo apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (Ap 12, 1).

Esta mujer es completamente diferente de la María modesta y sumisa de los Evangelios. A pesar de esto, ambas figuras a menudo se representaban como la misma, formando esto quizá parte del proceso de elevación de la mujer humana a reina divina. María es dibujada o esculpida de pie sobre la luna creciente, en el centro de un disco redondo u ovalado. Rayos vibrantes de luz emanan de su figura hacia la circunferencia, que a menudo se rodea con rosas. La escultura que puede contemplarse en la figura 10 pende del techo del convento de santa Catalina en Utrecht, Holanda, suspendida por encima de todas las cabezas. Otro cuadro, que representa a una María más tradicional, se halla en una pared cercana; le está dando el pecho a su hijo, apoyada sobre una valla por la que trepan unas rosas. Un halo cósmico la rodea, resplandeciente como los primeros rayos del sol (figura 11).

10. (en p. 642, izquierda)
María, reina del cielo
 (c. 1500. Países Bajos)
11. (en p. 642, derecha)
María con nimbo y rosas
 (finales del siglo XV. Norte
 de los Países Bajos)
12. *La glorificación de la
 Virgen* (Geertgen tot St Jans,
 c. 1490-1495)



Con todo, la manera en que prosigue el texto de Juan sitúa esta visión maravillosa de la diosa antigua dentro de la perspectiva bélica del mito heroico de la Edad del Hierro, modificando completamente su significado:

Está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Y apareció otro signo en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto diera a luz. La mujer dio a luz un hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro, y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Entonces se entabló una batalla en el cielo... (Ap 12, 2-5, 7).

De forma significativa, la luna creciente está suspendida sobre la cabeza de Astarté (ver capítulo 1, figura 42 b). María, por su parte, está de pie sobre la luna creciente, plasmando en una imagen la diferencia radical de sentimiento entre la religión cristiana y la precristiana hacia el mundo natural. La luna, que antaño fue la propia diosa, se

representa ahora a menudo como un dragón curvado y aplanado, con garras y cola. La imagen se atiene, en este sentido, al resto del pasaje (figura 12); se trata del dragón rojo derrotado por Miguel y por sus ángeles. Más tarde, dragón, serpiente, diablo y Satán se confunden en una sola figura antagónica. La identificación de esta figura o figuras con la luna creciente, que se llevó a cabo posteriormente, refleja de forma precisa la destitución del universo lunar de ritmo y renovación por parte del mundo judeocristiano ortodoxo. Parece haber pasado desapercibida la oposición inherente entre la imagen de la mujer que grita por los dolores del parto, como si fuese Eva, la maldita, y la imagen de María, que da a luz a su hijo de forma virginal y sin sufrimiento.

Los padres de la Iglesia tomaron, a pesar de todo, esta imagen como la base de la idea de María como segunda Eva, aplastando bajo sus pies a la serpiente de la primera Eva. Le es otorgado, como heroína y como virgen, el papel de la antigua diosa virgen, a la que se hacía partícipe de la guerra. Su enemigo, el dragón, es —si hacemos una lectura mitológica con Tiamat en mente— una parte, ahora escindida, de lo que antes fue su propia unidad; ahora, reprimida y devaluada, se contempla inevitablemente como la encarnación del mal. Como imagen de la diosa aparentemente, pero no realmente, recuperada, María es representada ahora en términos puramente masculinos, guerreando, como el héroe, contra el dragón que antaño fue ella misma y que también fue la naturaleza entera y, por lo tanto, una imagen divina.

Según los cánones oficiales de la Iglesia, la ascensión de María y su papel como reina del cielo están, sin embargo, íntimamente relacionados, lo que otorga un nuevo significado tanto a «cielo» como a «reina». La cercanía de su relación se refleja en la proximidad temporal de las proclamaciones de dichos cánones como oficiales. María ha tenido que elevarse desde la miserable tierra para poder volver a asumir el título de reina del cielo, que adquiere un carácter novedoso por esta razón; la doctrina de su «asunción en cuerpo y alma» (o, más bien, alma y cuerpo) al cielo nos recuerda así que, en beneficio de la humanidad, María ha tenido que recorrer esa distancia inconmensurable, inconcebible para ningún ser humano. El antiguo «cielo» constituía una imagen que invocaba la presencia permanente de una realidad que iba más allá de las apariencias, pero sin embargo permanecía al alcance de todos; es éste el sentido en que se expresa Jesús en la cita del Evangelio de Tomás (p. 494). No se contemplaba, por lo tanto, la existencia una distancia inabarcable entre lo sagrado y lo profano. El nuevo cielo se yergue por encima de la tierra, o incluso se apoya sobre la misma; es una realidad espiritual que se define como superior a la de la tierra. Ni siquiera es potencialmente inherente a la de la tierra, por ser diferente de la misma en especie. Es éste un cielo en el que la carne corruptible, pecaminosamente lasciva, no puede adentrarse; debe morir antes, exceptuándose el caso de María. Como señala Warner, «El dogma de la ascensión dependía de la equivalencia cristiana entre sexo y muerte y, en consecuencia, entre la pureza de la Virgen y su liberación de la corrupción de la tumba»³¹. De forma notable, María no alcanza el cielo como reina del mismo hasta después de su muerte,

13. *La ascunción de la Virgen*
(1518) de Tiziano



es decir, su «dormición». Las diosas de antaño, sin embargo, siempre estaban vivas y jamás vivieron ni murieron de forma definitiva. En la figura de María, como en la de Eva, narrativa y símbolo compiten entre sí por apoderarse del significado.

Se objeta, de forma razonable, que María no es una diosa según el dogma; su elevación deberá, por lo tanto, considerarse en términos (quizá demasiado) humanos. Volvemos, así, a enfrentarnos al problema de imaginar la divinidad con sólo parte de la psique, y las consecuencias que ello puede traer. Si María, independientemente del dogma, es experimentada como divina —como lo que antaño se denominaba una diosa— su ascenso de la tierra a los cielos rebajará sutilmente la tierra, es decir, a lo sagrado de la vida terrena, a la posibilidad de lo divino inmanente en la creación. Al hablar de la tensión entre espíritu y materia como elementos contrarios, Jung afirma que, desde un punto de vista concreto, la ascunción es «un paso hacia atrás que no hace nada

por disminuir la tensión entre los contrarios; antes bien, la intensifica hasta llegar a los extremos». Sin embargo, «entendida de forma simbólica, la asunción del cuerpo constituye un reconocimiento y una aceptación de la materia»³². Jung afirma en otro lugar que «ningún problema puede resolverse en el mismo nivel en el que surgió»³³. En relación con nuestro análisis, esto significa que el intento, si lo hubiese, de volver a dar al cuerpo una naturaleza espiritual será vano, porque terminará por privar al cuerpo de sustancia.

Desde nuestro punto de vista, incluso una comprensión simbólica llega a enturbiarse de la misma manera. La materia no puede reconocerse o aceptarse desde la perspectiva de su «opuesto», el espíritu. Un nuevo lenguaje emergerá de un nivel situado más allá de los dos extremos sólo si ambas entidades, aparentemente antagónicas, se derriban. Dicho de otro modo, no es posible reafirmar el principio femenino porque sólo se reconoce parte de dicho principio, de forma que se perpetúa, o peor aún, se sacraliza la división.

María como segunda Eva

Tal y como sugerimos en el capítulo 13, la doctrina de María como redentora del pecado de Eva subrayó más profundamente la disociación entre espíritu y cuerpo, ya que para ser la redentora, María debía ser perpetuamente virgen, libre de la mancha de la relación sexual con otro ser humano. Durante los primeros siglos de la era cristiana se formuló otra doctrina que afirmaba que la Iglesia era la madre virgen y la novia de Cristo, además de ser la segunda Eva, redentora de la primera. Se llegó a dar a la Iglesia el nombre de Eva, «madre de todos los vivientes». De esta forma, la Iglesia adoptó el antiguo papel de madre diosa, cosa que, por supuesto, no pudo hacer sin antes acallar las profundidades de la psique que experimentan como una violación la sustitución de una imagen viva por una idea abstracta. A pesar de esto, a María se la representa a menudo con una pequeña iglesia entre las manos, o situada dentro de una iglesia, como personificación de la misma.

La lectura cristiana literal de la virginidad de María contrasta totalmente con la antigua interpretación simbólica de la virginidad de la diosa madre, la maravilla de la naturaleza renovándose perpetuamente a partir de la fuente que es ella misma. Desde el punto de vista del cristianismo, la virginidad de María no puede redimir a la caída Eva; únicamente exacerba la idea de que hubo un pecado en el principio, y de que hay algo intrínsecamente malo en la naturaleza humana que debe expiarse. Éste es un duro recordatorio de la soledad de la separación y de la expectativa desconcertante de la muerte; y no menos de la identificación implícita entre la tragedia de la condición humana y la sexualidad, que trae la vida. Como señala Warner:

14. *Árbol de la muerte y de la vida* (1481),
miniatura de
Berthold Furtmeyer
(del misal del
arzobispo de
Salzburgo)



La Inmaculada Concepción continúa siendo el dogma que separa a la virgen María, que permanece pura a pesar de la caída, de la raza humana... La Virgen, icono del ideal, afirma la inferioridad del destino humano. Concebida sin mancha, y situada muy por encima de los hombres y mujeres que le rezan, subraya el dolor y la ansiedad, antes que procurar alivio; acentúa, además, la sensación de pecaminosidad. Sus fieles le atribuyen un estado que ellos nunca alcanzarán; tal y como se les repite, toda criatura, menos ella, ha nacido en pecado. Sin duda, María es la otra cara de Eva³⁴.

En la miniatura que aparece en la figura 14 los rostros de las dos mujeres son idénticos. Ambas apartan las cabezas, relacionadas de forma antitética, del punto central del

alemany .al quinzè dia d' abril .any mil .cccc .nozàra



15. Madonna glorificada
(madera labrada, siglo XV.
España)

árbol. Eva, desnuda, como era de esperar, ofrece a la humanidad la manzana de la muerte, que ha tomado de la serpiente. María, vestida, como era de esperar, ofrece la manzana redentora de la vida. Es probable que la posición de la serpiente, que surge del falo de Adán, deliberadamente oculto, no sea del todo fortuita. La calavera sonriente yace del lado del árbol en que se sitúa Eva, mientras que la muerte la espera a su derecha. En el lado del árbol en el que se encuentra María, el lado de la vida, la cruz con el Cristo crucificado, fruto de su vientre milagrosamente intacto, parece pender de una rama.

Es, por supuesto, comprensible que una vez que se ha excluido a la divinidad de la naturaleza, esas mismas leyes naturales deban suspenderse para que la divinidad pueda (por así decirlo) volver a «penetrar en la vida», sanando esta separación. Esta rectificación, sin embargo, perpetúa el error original, fruto de las limitaciones del entendimiento humano, y no de un error de la naturaleza humana. Si un mito se interpreta de forma literal, no podrá ya ser vehículo de la exploración metafísica. Sin embargo, si el mito de la impregnación divina de María se entiende de manera simbólica, la parcialidad de la reflexión humana acerca del significado de la vida y de la muerte quedará subsanada a través de la unión de lo «humano» y de lo «divino». De esta «concepción» nace una nueva visión que redime la separación entre la naturaleza y el espíritu, porque la considera ilusoria en última instancia, o «real» únicamente en un nivel inferior.

A través de lo que denomina «mitología cristiana», Alan Watts ofrece una comprensión más rica y más amplia del simbolismo de María:

La madre virgen es, en primer lugar, *Mater Virgo*, materia virgen o tierra sin arar; es decir, es la *prima materia* antes de su división en la multiplicidad de las cosas creadas, o antes de ser arada. Como estrella del mar, *Stella Maris* (*mare* = María), fuente sellada, «el vientre inmaculado de esta fuente divina», es también las aguas sobre las que se movía el espíritu divino en el principio de los tiempos. Como «la mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies», es todo lo que en las otras mitologías representaba a las diosas de la luna, que brilla con la luz del sol y aparece en la noche rodeada (coronada) de estrellas. Como el vientre en el que nace el Logos, es también el espacio; la convención artística común así lo refleja cuando la viste con un manto azul, sembrado de estrellas³⁵.

Watts observa: «El simbolismo de la Virgen es el de *Rosa Mundi*, rosa del mundo; es, por lo tanto, el del orden creado, *maya*, que florece a partir de su centro divino»³⁶.

María: la diosa perdida de la tierra

Por las razones que hemos expuesto, prácticamente se desconoce la relación entre María, último eslabón en la cadena de las diosas a través de quienes se diviniza la belleza de la tierra, y esta última. Ya en el siglo V, sin embargo, reaparecen en el himno griego Akathistós las imágenes, asociadas con la Virgen, del maíz, la cebada y la viña. De esta manera, María se asocia con la fertilidad de la tierra; a través de Cibele, Deméter, Afrodita e Inanna, se vincula con la diosa madre neolítica de la tierra dadora de vida. Imágenes de María como la fuente de la vida, el jardín de rosas, la fragancia del lirio y el pilar que es el árbol de la vida decoran las páginas doradas de los Libros de Horas. A menudo se entremezclan, de manera natural, con el simbolismo astrológico que todavía en los siglos XIV y XV expresaba el carácter de los meses del año. Parece adecuado encontrar estas imágenes en primer lugar en un himno griego: Grecia es uno de los lugares en los que se ha reverenciado la imagen de la diosa durante al menos seis milenios:

Salve a ti, a través de quien resplandecerá la alegría;
salve, redención del Adán caído;
salve, liberadora de las lágrimas de Eva;
salve, altura inalcanzable para el pensamiento humano;
salve, profundidad invisible hasta a los ojos de los ángeles;
salve a ti, trono del rey;
salve, estrella que anuncias el sol;



16. *El pequeño jardín del Paraíso*, «El Maestro del Jardín del Paraíso» (c. 1410)

salve, vientre de la encarnación divina;
salve a ti, a través de quien renace la creación;
salve a ti, a través de quien el Creador se convierte en niño;
salve, doncella casada y virgen...
Salve, viña del brote siempre verde;
salve, campo de la cosecha inmortal;
salve a ti que cosechas al cosechador, amigo del hombre;
salve a ti que plantas al que planta nuestra vida;
salve, campo que florece con la fertilidad de la compasión;
salve, mesa que sostiene una abundancia de misericordia;
salve a ti que haces florecer un prado de regocijo;
salve a ti que preparas un refugio para las almas...
Salve, madre del cordero y del pastor,
salve, rebaño del aprisco imbuido de razón...
salve, llave de las puertas del paraíso;
salve, porque se regocijan los cielos con la tierra;
salve, porque la tierra se une en cánticos con los firmamentos...

Salve, roca que mana agua para quienes tienen sed de vida;
salve, pilar de fuego que guías a quienes están en las tinieblas...
Salve, flor de la incorruptibilidad...
Salve, árbol de refulgente fruto, del cual se alimentan los fieles;
salve, rama de hojas bellas y umbrosas, bajo la cual muchos se refugian...
Salve a ti que concilias los contrarios...
Salve a ti que has colmado las redes de los pescadores;
salve a ti que emerges de las profundidades de la ignorancia...
Salve, barca para quienes quieren ser salvados;
salve, puerto para los marineros de la vida...
Salve, tesoro inagotable de la vida...³⁷

Encontramos aquí muchas de las imágenes que ya en las culturas más antiguas resultaban familiares: el pórtico y la puerta del Neolítico; la puerta de lapislázuli del templo de Istar; árbol, rosa, lirio (la flor incorruptible); la fuente del jardín de Sumer. Proviene igualmente de Sumer la imagen de la ciudad sagrada con su torre, o zigurat, que es también la montaña sagrada, la escalera, el pilar o el árbol de la vida que conecta la tierra con el cielo. El «árbol de refulgente fruto del cual se alimentan los fieles» podría describir a las diosas Nut, Hathor e Isis dando a sus fieles el alimento y la bebida de la vida eterna. Aquella «que concilia los contrarios» era, en Egipto, Isis; guarda cierta oscura relación con otro verso: «Salve, océano que abrumas al faraón de la mente». El lirio y la rosa pertenecían a la diosa en Egipto, Sumer, Creta y Grecia, y surgían siempre que se asociaban belleza y divinidad. Inanna, Istar, Nut, Hathor e Isis, y también la Deméter de los Misterios eleusinos, perviven en esta iconografía cristiana de la Virgen.

En la figura 17, María yace sobre una cama de maíz, cubierta con una manta bordada con cabezas de ovejas, como si, al igual que Inanna, fuese la «pastora» que ha dado a luz al Cordero. La imagen entera, realizada en brillantes azules y dorados, es una celebración gozosa de la cosecha. En su obra *The Goddess Obscured*, Pamela Berger describe la continuidad de la tradición de la diosa del grano desde tiempos precristianos hasta tiempos cristianos, indicando la ferocidad con la que lucharon los sacerdotes cristianos para erradicar hasta su último rastro³⁸. Al igual que sucedió en Sumer durante el tercer milenio a. C. y en Palestina durante el primer milenio a. C., en la Europa cristiana se produjo una inversión en la iconografía. Las antiguas fiestas en tiempos del imperio Romano consagradas a Cibele como *Magna Mater* se celebraban ahora bajo otros nombres, dedicadas al hijo de Dios o a ciertos santos. A los antiguos espíritus de la tierra se les llamó demonios. La diosa del grano se sustituyó por figuras de santas, de forma que cada santa (excepto santa Brígida) pasó a pertenecer a una leyenda que la situaba en un campo en la época de la siembra, provocando su presencia un brote milagroso de grano. Este proceso comenzó en la Edad Media; en el siglo XII María ya había asumido este papel, convirtiéndose, como sus antecesoras, en la responsable úl-



17. *María sobre un lecho de maíz,* (c. 1400) del Maestro de Rohan

tima del mantenimiento y la nutrición de la humanidad. En la exquisita ilustración del Milagro del grano, María aparece como reina de la tierra, fuente del grano, de la cosecha y, en fin, de la humanidad.

La leyenda medieval relata cómo, durante la huida a Egipto (relato que la diosa Isis inspiró, al legar su iconografía a María en el siglo IV d. C.), la Virgen y el niño Jesús llegan a un campo en el que un granjero está arando y sembrando su grano. La virgen o el niño le avisan de que si ve un grupo de soldados a la búsqueda de la sagrada

Familia, y si éstos le preguntan si ha visto pasar a una madre con su hijo, deberá responder que los vio cuando estaba arando y sembrando el campo. La familia abandona las tierras y, de forma instantánea, el trigo recién sembrado brota y crece hasta llegar a su altura máxima; dorado y maduro, ya está listo para la cosecha. Los soldados de Herodes aparecen; el granjero les responde que sí, que vio pasar a una madre con su hijo «cuando comencé a sembrar la semilla»³⁹. Berger comenta lo siguiente:

Las obras de arte y los textos de los siglos XII y XIII que hacen referencia al Milagro del grano de la Virgen son testimonio de una transformación que ya había tenido lugar. Es imposible determinar las fases de esta transformación de la protectora del grano en la Virgen. Cuando, en el siglo XII, el relato emerge, lo hace, sin embargo, en varios lugares diferentes, manifestándose en Francia, Irlanda, Gales y Suecia. Su grado de difusión sugiere que antes de ser plasmado en el arte y la literatura, el relato gozaba de una larga tradición oral⁴⁰.

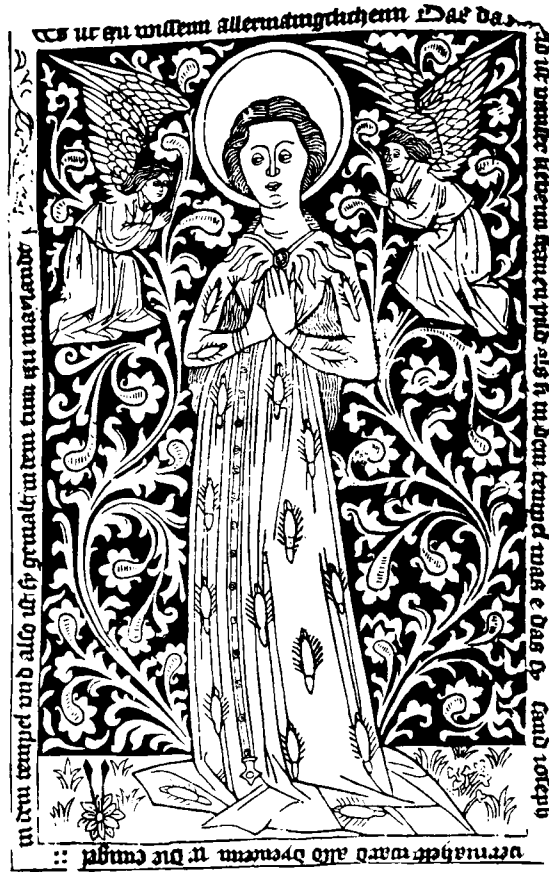
Entre las frases que se asocian con la narración o la representación de este milagro del grano en la Edad Media, una se refería al momento en que la virgen era conducida alrededor del campo, como había sucedido durante milenios:

Nuestra señora dio una vuelta por él.
Ella, que muy asustada estaba,
y hacia Egipto se dirigía,
y san José la conducía.
Llegaron hasta donde un agricultor
estaba sembrando trigo en el surco⁴¹.

Berger sugiere que estas palabras podrían referirse a «la preservación involuntaria por parte del poeta de la antigua ceremonia por la que la deidad femenina era conducida alrededor del campo para proteger la tierra e infundir energía al grano», y que el poema «refleja un drama ritual anterior, una representación que suplantó la procesión anual de la diosa del grano alrededor del campo en la época de la siembra, que tenía lugar a comienzos de la primavera»⁴².

Tras una «aparición», en el Milán del siglo XV, de María como diosa del maíz a un mercader, escena que se pintó y se colgó en el Duomo de Milán, la Virgen pasó a ser ampliamente conocida en Italia y Alemania como la señora del maíz. El signo astrológico de Virgo, en que la doncella aparece sujetando, de manera característica, una espiga, pertenece a septiembre, mes de las cosechas; este signo se asociaba, sin duda, a esta imagen revivificada de María, como se asoció en épocas anteriores a Core o Perséfone, hija de Deméter, diosa del maíz.

La primavera siempre ha tenido una diosa propia. O bien Perséfone volvía junto a



18. La Madonna de las mazorcas (madera labrada, posiblemente bávara, c. 1450)

su madre, Deméter, o Afrodita retornaba de las aguas profundas de su baño invernal, o Isis traía al mundo a Horus. Istar saludaba el renacer de Tamuz; Inanna se liberaba del oscuro abrazo de Ereshkigal para volver a asumir su título, «la verde». El mes de mayo, nueve días después del equinoccio de primavera, no se convirtió en el mes oficial de María hasta el siglo XVIII; ella, sin embargo, llevaba mucho tiempo siendo festejada como epítome del alborozo de la primavera en la mañana de mayo. Todavía hoy se la festeja, con flores, danzas y procesiones en las que su efigie se pasea por la ciudad.

Sin embargo, por muy rica que resulte la figura de María como imagen de «la maternidad de la naturaleza» (así la denomina Gerard Manley Hopkins en uno de sus poemas, que comienza con el verso «mayo es mes de María»), a María ya no se la representa como en el sello micénico (ver capítulo 3, figura 11), es decir, simplemente sentada en el suelo, delante del árbol de la vida, como epifanía del mismo. Generalmente, cuando vuelve a tomar posesión de su antiguo título —«señora de las plantas»— se resaltan, al modo cristiano, sus cualidades trascendentes, de la misma ma-

19. «Madonna de Münster
cerca de Dieburg»⁴³
(escultura de piedra de
María llevando en sus
brazos al niño Jesús y el
árbol de la vida, 1900)



nera en que se espiritualiza el mundo natural. En la estatua de piedra tallada que puede contemplarse en la figura 19, María, con la misma corona de frutas y flores sobre la cabeza que Deméter, sujeta al niño en un brazo; con el otro sostiene una rama. Representa, por lo tanto, al árbol de la vida, con su hijo crucificado en la rama central. La imagen por sí misma, sin interpretación, podría representar el drama inmortal de las dos fases del nacimiento y de la muerte: el niño y el consorte moribundo, el capullo y el árbol que debe talarse para que pueda renovarse el crecimiento.

María como diosa de los animales

El buey y la mula, olisqueándose sobre la cuna del niño Jesús, son un elemento tan fundamental de las representaciones de la escena de Navidad que nos resulta sorprendente recordar que no forman parte de la narración original de los Evangelios.



Simplemente al contemplar una imagen típica de la escena del nacimiento, podríamos tener a la antigua diosa de los animales ante nuestros ojos. La diosa, en la que fue su imagen estilizada y abstracta, se colocaba entre dos animales, situados de forma simétrica uno a cada lado. Esta antigua representación ha dado paso al momento narrativo en que su fertilidad se realiza. Desde este punto de vista, la entrada de los pastores con sus ovejas es una parte esencial de la reunión de todos los animales alrededor de su señora en el pesebre, imagen de la fertilidad de la que ella era protectora. Campbell propone otro significado más para la inalterable aparición del buey y la mula, al señalar que estos animales eran también los que simbolizaban las imágenes antagónicas de Osiris y Seth, hecho, como señala el autor, que habría sido instantáneamente reconocido en la época. De esta manera se expresaba el nacimiento del niño Cristo como unión y superación de los contrarios⁴⁴.

Puede asimismo contemplarse a María sentada sobre un trono de leones, lo que la

20. (p. 656, izquierda)
Diosa madre etrusca
(escultura de piedra,
siglo V a. C.)

21. (p. 656, derecha)
María sobre el trono
de leones (1360.
Hermsdorf, Alemania)

22. *La Sainte Pureté
dans la Fortresse*,
estudio de Hans
Memlinck, activo entre
c. 1465-1494. La Virgen
María (?) de pie dentro
de una montaña de
amatista, guardada por
dos leones



incluye dentro de la tradición de las diosas cuyo dominio sobre los poderes de la naturaleza se expresa representándolas sobre un león, de pie o sentadas en él (ver capítulo 6, figura 31). Es fácil, si no se han visto imágenes similares provenientes de culturas anteriores, pasar por alto la importancia de la afirmación que implícitamente contienen este tipo de imágenes. Sin ir más lejos, la diosa madre etrusca que figura en la figura 20 se sienta, imponente y majestuosa, sobre su trono, con dos esfinges de rostro humano que la sujetan. En contraste, la gozosa y fértil María que aparece en la figura 21 está sentada sobre un trono con dos mansos leones a sus pies. La figura cristiana y la etrusca comparten un perfil muy similar; sin embargo, la diosa etrusca tiene toda la solidez de las diosas del Neolítico, mientras que María, en contraste, es liviana y cándida, casi infantil.

La colocación de la mujer que en la figura 22 surge de un macizo montañoso, recuerda sin lugar a dudas a la diosa minoica de los animales, de pie sobre su montaña,

flanqueada por leones cretense (ver capítulo 3, figura 27). También aquí encontramos dos leones al pie de la montaña de amatista, a la vez fieros y heráldicos. De hecho, la imagen recuerda tanto a la de la diosa minoica que no podemos evitar preguntarnos cómo conocía su autor esa simbología.

Otras diosas más antiguas de los animales, como Ártemis, sujetaban no sólo a ciervos, leones y toros, sino también a pájaros, descendientes como eran de la diosa pájaro neolítica. El único vestigio que de esto hallamos en la tradición cristiana es el de la paloma, que fue el ave de la diosa minoica, de Inanna y de Afrodita; todas ellas regían las relaciones entre todos los órdenes de la vida a través del amor. La paloma, como imagen del Espíritu santo que desciende de los cielos abiertos y «se posa» sobre Jesús cuando éste es bautizado, carece de conexión explícita con María en los Evangelios. De hecho, la paloma que casi invariablemente acompaña al ángel en las imágenes de la anunciación no estaba «ahí» originariamente. De forma similar, los artistas han añadido la paloma a sus cuadros de la niñez de María como señal de que el Espíritu santo ya habitaba en ella por entonces. Sin embargo, continúa siendo significativo el hecho de que la paloma simboliza la (a pesar de todo) fugaz inmanencia de Dios, el padre. Es su epifanía hecha visible, y ésta es, obviamente, la razón por la cual el relato de la Anunciación parecía incompleto sin ella. En el siguiente capítulo sobre Sofía se discutirá la cuestión acerca de por qué el Espíritu santo, que en griego es neutro (*Hagion Pneuma*) y en latín es masculino (*Spiritus Sanctus*), es simbolizado en una imagen femenina que pertenece a la abandonada cultura de la diosa.

María como diosa de la muerte y del inframundo

En una obra devota que data de una época tan reciente como el siglo XVIII, María es descrita como «la sagrada Virgen, (que) reina sobre las regiones infernales... la señora soberana de los diablos»⁴⁵. A pesar de ello, sigue pareciendo extraño el describirla —a ella, la intercesora y mediadora de las almas de los muertos y de los moribundos— como una «diosa de la muerte o del inframundo». Es probable que esto sea porque se ha perdido la unidad original de la gran madre que rige tanto la vida como la muerte: el significado de lo que es una diosa de la muerte ha cambiado. La mitología cristiana no contempla la figura de la madre de la vida; ¿cómo podría admitir una madre de la muerte, una figura que vuelve a llevarse a las criaturas que ella misma había traído al mundo?

La denominación cristiana para el inframundo es, en inglés, *hell*, el nombre de una diosa germánica del inframundo llamada Hel. Es la hermana de Midgard, serpiente del océano que rodea la tierra, y del «lobo Fenris», el devorador. En estas figuras todavía se percibe, por lo tanto, la huella de la imagen del abismo subacuático que engulle las vidas, además de la de la serpiente que las regenera. En imágenes tempranas, como por



23. *Madonna della Misericordia* (c. 1445-1448)
de Piero della Francesca

ejemplo la del Salterio de Winchester, el infierno adquiere la forma de una ballena de fauces abiertas, preparada para tragarse a los pecadores y arrastrarlos hacia su vientre sin fondo. Cristo, que redime a Adán y Eva, es representado como el héroe arquetípico que libra batalla contra el dragón ballena. Sin embargo, como el cambio de madre a padre creador conlleva un cambio correspondiente en la iconografía de la muerte, es más frecuente que haya un hueco imaginativo. En este hueco, que pronto se convirtió en una caverna amenazante, se proyectaron todos los tormentos que el miedo crea, tomando la forma concreta de demonios con rabos y horcas, brea hirviente, sulfuro y fuego eterno, como en época babilónica. La creación por la palabra significa la muerte por la palabra; la muerte se consideraba generalmente como un castigo por los pecados; y pecar era inevitable.

La figura de nuestra señora, clemente, indulgente, interviene en esta situación como la última esperanza de salvación de la condena eterna. De esta manera, vuelve a asumir los antiguos títulos de la diosa sumeria Ninhursag, conocida como «aquella que da la vida a los muertos», y de Inanna, a quien se daba el nombre de «perdonadora de los pecados». Desde un punto de vista teológico, María interviene como madre compasiva, cuyo sentido ruego ningún hijo podría desoír. Su intercesión con Cristo, el juez, hace inclinarse (desde un punto de vista metafórico) la balanza de la justicia, que a veces san Miguel sujeta, a favor del pecador. De idéntica manera, en Egipto la pluma de la diosa Maat se coloca en un platillo de la balanza, y sobre el otro el corazón de la persona muerta. En el cuadro de Miguel Ángel sobre el juicio final, el cuerpo de María, los brazos cruzados como para protegerse y la mirada baja, se retira, inclinándose, lejos del brazo de Cristo, implacablemente levantado; parece protestar silenciosamente contra la dureza de su juicio. Sin embargo, el cuadro de Piero della Francesca, que aparece en la figura 23, muestra que en la práctica la realidad imponente de María es omnipresente, y que es a ella hacia quien las almas se vuelven buscando clemencia. Todos los relatos apocalípticos son testimonio de la creencia de que si puede llegarse hasta ella, el perdón está asegurado: sólo María puede aceptar al ser humano en su totalidad. Curiosamente, en esta escena final de la vida, María aparece como casi más accesible que Jesús, aunque los Evangelios den a conocer el drama y la figura de este último. La compasión por el sufrimiento de los pecadores puede conmoverla a ella, mientras que él, el juez justo, sólo representa la ley, independientemente del castigo; y esto a pesar de que en los Evangelios él es quien se niega a juzgar. A medida que el cristianismo continuó extendiéndose a través de los siglos, la figura de María, la madre, atrajo para sí el significado de las amorosas enseñanzas de su hijo. A éste, en contraste, a veces se le atribuía el papel sorprendente de padre insensible, casi como si estuviese afirmándose un patrón arquetípico de los principios masculino y femenino. El Ave María, la oración más importante a María, que se reza en todo el mundo católico, se cierra con la petición de que ruegue «por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte».

Mater Dolorosa

La *Pietà* de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro es probablemente la más apreciada entre las innumerables *pietà* que el mundo cristiano comparte, ya que en el dolor de una madre por su hijo puede experimentarse la pérdida humana universal de todo lo mejor de la vida y, finalmente, la pérdida de la propia vida.

El lamento de María por su hijo crucificado, como *Mater Dolorosa*, se hace eco del de Inanna por Dumuzi, el de Istar por Tamuz, el de Isis por Osiris, el de Afrodita por Adonis, el de Deméter por Perséfone y el de Cibeles por Atis. Las mujeres que sollozaron ante la tumba retoman los gritos de las mujeres que lloraron por Tamuz en el templo de Jerusalén. Briffault apunta que

en una época tan reciente como el siglo X d. C., un viajero en los países árabes observó: «Todos los sabeos de nuestro tiempo, los de Babilonia como los de Harran, se lamentan y lloran a Tamuz hasta el día de hoy en una fiesta que, sobre todo las mujeres, celebran en el mes del mismo nombre»⁴⁶.

Justiniano clausuró, en el siglo VI d. C., el último templo de Isis en File. En el mismo siglo surgen, en Siria, poemas acerca de María llorando a su hijo muerto:

Estoy abrumada, oh, hijo mío
estoy abrumada de amor
y no puedo soportar
estar en la sala
y tú sobre la madera de la cruz
yo en la casa
y tú en la tumba⁴⁷.

Las palabras de Inanna en su lamento por Dumuzi no quedan lejos de las del poema que acabamos de leer:

Dime dónde está mi casa, mi casa muda y silenciosa,
mi casa en la que ya no vive un esposo, en la que ya no saludo a un hijo,
yo, reina del cielo, soy aquella en cuya casa ya no vive un esposo, en cuya casa ya no saludo a un hijo⁴⁸.

El dolor de Istar por Tamuz se expresa con las mismas imágenes:

A aquel de las estepas, ¿por qué le han dado muerte?
Al pastor, al sabio,
al hombre de tristezas, ¿por qué le han dado muerte?⁴⁹



24. *Pietà* (1499), estatua de mármol de Miguel Ángel (Basílica de san Pedro, Roma)

Y el lamento de Isis por Osiris:

Venid a vuestra casa, venid a vuestra casa...

Oh, bello niño, venid a vuestra casa,
inmediatamente, inmediatamente.

No os veo,

mi corazón llora por vos,

mis dos ojos os siguen a todas partes.

Os sigo a todas partes para poderos ver...

¡Acudid a vuestra amada,

acudid a vuestra amada, ser hermoso, triunfante!⁵⁰

Según la doctrina cristiana María sabe que su hijo se alzaré de entre los muertos, y participa en su sacrificio, eternamente necesario. Una vez más, María encarna el principio de la eternidad sólo en una imagen como la de Piero della Francesca; a diferencia de las diosas de la Edad del Bronce, ella no inicia el sacrificio ritual de su hijo, de manera que su dolor adquiere una calidad más humana. Como señala Warner, a través de María cobran vida la crucifixión, el descenso de la cruz y la sepultura, como se denominan en la tradición cristiana: «Hizo que el sacrificio del Gólgota pareciese real, porque encauzó el sentimiento humano de una manera comprensible y accesible»⁵¹.

A pesar de todo, a las lágrimas que vierte, como el rocío y la leche lunares, se les da el poder de regenerar la vida, y, al igual que Perséfone, la granada que a menudo sostiene en su mano sugiere su papel de guardiana de los misterios de transformación del inframundo, como la diosa de la luna menguante y nueva. La muerte se había hecho comprensible durante milenios a través de la figura de la madre, como si, cuando la mente de la humanidad se encontró con la muerte, también lo hizo con una imagen de consolación y de compasión que tomó la forma de la madre que dio a luz a la humanidad. Es posible que la inclusión de María en la imagen de la vida más allá de la muerte pertenezca a este recuerdo.

La Virgen negra

Colocada en criptas subterráneas de catedrales y sobre los altares de iglesias y capillas humildes y remotas, la imagen de la Virgen negra también está relacionada con el reino de la oscura luna nueva, las profundidades creativas de las cuales se ha retirado la antigua luz, pero en las cuales nace la nueva luz. Otras diosas más antiguas se representaban a veces como negras, como para dirigir al corazón hacia el misterio impenetrable de la fuente creativa. En la visión de Apuleyo, Isis lleva una túnica negra; Cibeles



25. *Notre-Dame de Marsat*
(madera, siglo XII. Puy-de-
Dôme, Francia)

era adorada bajo la forma de una piedra negra; Deméter y Atenea también tenían sus versiones negras. Ártemis de Éfeso, el lugar donde los poderes de la tradición de la diosa le fueron «transmitidos» a María, también era, sorprendentemente, negra. No sabemos qué diosa es la que pronuncia las palabras del Cantar de los cantares, «soy morena [negra en otras versiones], pero hermosa, muchachas de Jerusalén (Ct 1, 5), sólo sabemos que es una sulamita, es decir, alguien que «ha encontrado la paz». Podría ser también el equivalente femenino de Salomón, cuyo nombre contiene la palabra *shalom*, que significa «paz». De cualquier manera, éste es el texto básico en la tradición judeocristiana para la relación entre la sabiduría y el color negro, que en épocas anteriores se había llevado a cabo a través de la simbología de la luna.

La Virgen negra se encuentra sobre todo en Francia, España, Suiza y Polonia. La obra de Ean Begg, *The Cult of The Black Virgin*, localiza los orígenes de la Virgen negra fundamentalmente en Isis, Cibele y Ártemis de Éfeso, y realiza un seguimiento de

la reaparición de esta imagen en el siglo XII, cuando los cruzados la trajeron de vuelta a Occidente. El autor ofrece una sugerente descripción de la manera en que el cristianismo absorbió el culto generalizado a la gran diosa de los muchos nombres:

Vírgenes negras, Vírgenes blancas y una legión de santas representaban, en el cristianismo, el principio femenino, cada una con su símbolo y naturaleza específicos. A medida que el cristianismo se fue gradualmente asentando, se destruyeron las grandes estatuas en bronce y mármol de las deidades paganas. Especialmente en zonas rurales remotas, sobrevivieron imágenes domésticas más pequeñas y ofrendas votivas, escondidas en la tierra, en rocas quebradas o en árboles huecos. Algunas se perdieron; otras, quizá, todavía se visitaban, como árboles o piedras encantadas, mucho después de que se olvidara su verdadera naturaleza. Es posible que su recuerdo haya influido en una generación más reciente de escultores religiosos. Además, en la época de las Cruzadas, los guerreros que volvían trajeron estatuas paganas originales o imágenes basadas en ellas, como Madonnas.

Aparte de la teoría del humo de las velas, ésta es la explicación más simple y más extendida de la existencia de Vírgenes negras en Europa. Serían, por lo tanto, manifestación de la supervivencia y continuación, bajo un nuevo nombre y una nueva religión, de las diosas del mundo clásico⁵².

A menudo se encuentran, en los lugares de las antiguas diosas y en los lugares en los que habitaban los cátaros, estatuas de vírgenes negras; también en los lugares donde existía el culto a María Magdalena, que se asociaba de modo significativo con ella. Como puede observarse en la figura 25⁵³, muchas de las estatuas tienen un aspecto andrógino, ofreciendo un aspecto de la Madonna muy diferente del de la madre sumisa de los Evangelios. En ocasiones las imágenes invocan la grandeza de la Sofía gnóstica, que estaba con Dios desde el principio, y cuyo nombre significa «sabiduría» en griego. Las vírgenes negras están, desde luego, rodeadas de milagros y apariciones, especialmente las relacionadas con los procesos físicos del parto y de la enfermedad, además de tolerar hasta límites sorprendentes lo que Hamlet denominaba «asuntos de campo» [asuntos de sexualidad]⁵⁴. Parece como si todos los sentimientos que la ortodoxia rechaza encontrasen en su oscuridad opaca un lugar en el que maravillarse, una vez más, ante los mágicos poderes curativos de la propia naturaleza (ver capítulo 15).

María Magdalena

La figura de María Magdalena fue de un misterio tan sugerente que continuamente se tejieron leyendas a su alrededor, apuntando a lo que, para la imaginación humana, faltaba en la imagen de María, la madre virgen. Siempre ha habido cierta confu-



26. *Santa María Magdalena*
(c. 1494) de Pietro Perugino

sión acerca de si en los Evangelios figuran tres mujeres distintas: María de Betania, que era la hermana de Lázaro; la «pecadora», que ungió los pies de Jesús con aceites y los secó con su cabello; y la mujer llamada María Magdalena; o si las tres mujeres eran una —María Magdalena— bajo cuyo nombre se indica a la mujer que presencié la resurrección y que es, por lo tanto, de una importancia suprema. Si se tiene en cuenta que su nombre deriva del mar y si se tiene en mente el número tres, que sugiere el simbolismo de la trinidad lunar, llama indudablemente la atención la profusión de Marías, junto con María, la madre. Los Evangelios no aclaran la identidad de María Magdalena, de modo que los relatos que surgieron a raíz de la fascinación que provocaba esta figura ambigua son, ante todo, relatos donde se rescata la sexualidad en la imaginación cristiana. Sin embargo, en la práctica «Magdalena» se convirtió ¡en el nombre de una casa para el rescate de prostitutas!

Marcos se refiere a María Magdalena al dar ese nombre a una «de la que [Jesús] había echado siete demonios (Mc 16, 9). Lucas habla de una mujer que sigue a Jesús, y que «había sido curada de espíritus malignos y enfermedades»; se llamaba María, provenía de la ciudad de Magdala, y Jesús expulsó de ella a siete diablos (Lc 8, 2).

Inmediatamente antes de esto, Lucas relata la cena con el fariseo, cuando una mujer sin nombre rocía los pies de Jesús con sus lágrimas, los seca con sus cabellos y luego los unge. La yuxtaposición invita a que las dos mujeres se identifiquen en una sola, especialmente si se interpreta que el perdón por parte de Jesús de sus pecados —«porque ella amaba mucho»— se refiere al gran número de amoríos eróticos de la mujer, antes que al acto simple de amor que acaba de realizar. La misma historia aparece en Mateo y Marcos, aunque la mujer sin nombre no es tachada de pecadora; se le da mayor importancia al colocarla justo antes de la última Cena, en Betania. No unge los pies de Jesús, sino su cabeza, del modo más ceremonial en que se unge a los reyes, y evocando la manera en que, en Sumer, la sacerdotisa unguía a los reyes durante la ceremonia de un sacrificio ritual. Ante la indignación de los discípulos, que argumentan que el aceite malgastado podría haberse vendido y dado a los pobres, Jesús pide que su acción sea considerada no un acto de celebración, sino de embalsamamiento: «Porque pobres tendréis siempre con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre (Marcos). Porque pobres tendréis siempre con vosotros y podréis hacerles bien cuando queráis; pero a mí no me tendréis siempre. Ha hecho lo que ha podido. Se ha anticipado a embalsamar mi cuerpo para la sepultura» (Mt 26, 11-12; Mc 14, 3-8). Judas acude ante los sacerdotes para traicionarle inmediatamente después de esta escena.

En Lucas, María Magdalena está presente de forma implícita en la sepultura y en el descenso de la cruz, pero sólo ve el sepulcro vacío, no a Jesús resucitado (Lc 24, 4). En Mateo, María Magdalena y «la otra María» (probablemente aquella de quien se afirma que es la madre de Santiago y José, los hijos del Cebedeo) están presentes durante la crucifixión, y luego guardan el sepulcro. Al tercer día las dos Marías acuden al sepulcro y son saludadas por el ángel, y al regresar se encuentran a Jesús, que les pide que cuenten a sus hermanos que ha resucitado (Mt 27, 56; 28, 10). Sin embargo, cuando Marcos relata la misma historia, añade de forma crucial que las dos Marías, María Magdalena y María la madre de Santiago, junto con Salomé, «compraron aromas para ir a embalsamarle» (Mc 16, 1). Cuando relata la historia de la aparición de Jesús ante «María Magdalena, de la que había echado a siete demonios» (Mc 16, 9), la asociación entre los demonios y la pecadora que ungió a Jesús para su sepultura hace casi irresistible la identificación de la exorcizada María Magdalena con la amorosa pecadora sin nombre cuyos pecados fueron perdonados.

Juan, sin embargo, añade una complicación más. Al describir la resurrección de Lázaro, identifica de forma explícita a María de Betania con «la que ungió al Señor con perfumes y le ungió los pies con sus cabellos» (Jn 11, 2). Juan relata la escena en el capítulo siguiente de forma muy similar a los otros Evangelios, aunque no tacha a María de pecadora: «Entonces María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos. Y la casa se llenó del olor del perfume» (Jn 12, 3). Pero Juan no identifica en modo alguno a María de Betania y a María Magdalena; la precisión que ha mostrado antes indica que lo habría hecho si hu-

biese creído que eran la misma persona. De hecho, en su Evangelio María Magdalena destaca entre todas las demás a causa de la conmovedora profundidad de su encuentro con los ángeles y luego con el propio Jesús. Mientras se halla llorando ante el sepulcro, los ángeles le preguntan: «Mujer, ¿por qué lloras?». Ella contesta:

«Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde le han puesto.» Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: «Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?». Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice: «Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré». Jesús le dice: «María». Ella se vuelve y le dice en hebreo: «Rabbuní» –que quiere decir «Maestro»–. Dícele Jesús: «Deja de tocarme, 'que todavía no he subido al Padre» (Jn 20, 13-17).

Lo más importante de la polémica que rodea a María Magdalena no es si era o no era realmente también María de Betania, y/o la «pecadora», sino por qué a tantas personas les ha parecido esto ha sido tan importante. En otras palabras, ¿qué significado tiene esta polémica? En el relato de Juan, donde los pesares personales de ella encuentran expresión en uno de los pasajes más hermosos, es la primera en descubrir que el cuerpo de Jesús ha desaparecido y la primera en ver a Cristo resucitado, y ella es a quien él encarga que cuente a los discípulos que ha resucitado de entre los muertos. En el nivel narrativo más simple, su devoción hacia él es recompensada con el mayor regalo que podría imaginarse: la persona llorada vuelve a la vida. Sin embargo, en un universo en el que nada es fortuito, ella sobresale sin razón aparente. No es sorprendente que en los Evangelios gnósticos de Felipe y María esta circunstancia inexplicable se interprete en términos del amor existente entre Jesús y María y, en consecuencia, de una iniciación especial, que la tradición medieval prolongó en la imagen de María como «la que lleva la luz».

Sin embargo, si se interpreta desde una perspectiva simbólica, el estado de ánimo que encarna la figura de María Magdalena –de amoroso compromiso, cuidado activo y confianza absoluta– es llamado a ser, poéticamente hablando, el más adecuado a la hora de ver más allá de las apariencias, percibiendo su realidad inherente incluso cuando esto entra en contradicción con la lógica aparentemente absoluta del sentido común. Éste era el verdadero significado del gnosticismo; que el conocimiento se alcanza a través de la participación imaginativa de todo el ser en lo conocido: *gnosis*.

En los cuadros renacentistas más tempranos, una de las imágenes más características de María Magdalena es la de la mujer llorosa con un jarro de aceite de unguir en las manos. Esta imagen la siguió en forma de leyenda hasta Provenza, donde se le dedicó un santuario que se ocultó en la brecha de una montaña, en la cueva de Sainte Baume, cerca de Saint Maximin. Se proclamó la existencia de sus reliquias en numerosos lugares del sur de Francia; se creía que las tres Marías, junto con Marta y Lázaro, llegaron en barca al lugar al que se le dio su nombre, Les Saintes Maries de la Mer⁵⁵. La ima-



27. María Magdalena
(detalle, panel del tríptico
del Calvario, Rogier van
der Weyden, c. 1440)



gen del llanto se consideraba asimismo una de las cualidades que definían a María Magdalena: el vocablo inglés *maudlin* («sensiblero», «llorón») que pasó a la lengua inglesa a través de la francesa, es una derivación de su nombre⁵⁶.

Desde un punto de vista doctrinal, una ventaja de identificar en una sola a las tres Marías es que a través de su llanto se subraya el arrepentimiento por los pecados, en un gesto típicamente cristiano y, en concreto, propio de san Pablo. Se asume sin cuestión que el pecado propio de la mujer está relacionado con el sexo, y, por lo tanto, que la mujer es una ramera a la que Jesús ha perdonado y que se ha arrepentido. De hecho, la reacción de Jesús en otros pasajes hacia la mujer sorprendida en adulterio contravino y transformó totalmente la ley judía plasmada en el Levítico, que condenaba a la

mujer a ser lapidada hasta morir; Jesús, sin embargo, pide que «aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra» (Jn 8, 7). La fascinación que inspira la ramera penitente no deja de ser fascinación por la sexualidad, aunque reformada y redimida por un humilde servicio; una lascivia cuestionable que encuentra su apoteosis en la Kundry de Wagner: la que fue un espíritu salvaje y amoral termina muriendo a los pies de Parsifal, con los cabellos alborotados, y recibiendo por su reforma un casto beso sobre su frente manchada de lágrimas.

Bajo la luz de la tradición mitológica que la precedió, el significado de la «confusión» de María Magdalena entre Jesús resucitado y el «jardinero» es extraordinariamente evocador: al hijo-amante de la diosa de Sumer, por cuya muerte también Inanna derramaba lágrimas, se le daba el nombre de jardinero. Más aún, la ceremonia del sacrificio del hijo-amante incluía la unción ritual por parte de la sacerdotisa del templo. Que el nombre de Magdalena signifique literalmente «la de la torre del templo» se convierte así en otra curiosa coincidencia. Una vez más, la asociación entre prostitución y unción es sugerente porque el papel de las sacerdotisas del templo en la religión de la diosa incluía ambas labores como rituales sagrados, aunque el término «prostitución» no puede expresar el sentido religioso original de la práctica. El acto de la unción recuerda el lamento por Enkidu de Gilgamesh, que se ha interpretado en el sentido siguiente: «La ramera que te ungió con aceites perfumados se lamenta ahora por ti»⁵⁷. La palabra «ramera», sin embargo, era una traducción de la palabra *qadishtu*, que originariamente significaba «hieródula» o «sacerdotisa sagrada». Esto se relaciona de manera interesante con el número de diablos expulsados de María Magdalena, el número siete; es posible que haya tomado su referencia de los siete *annunaki*, o espíritus del inframundo, que también eran los siete dioses planetarios de Babilonia, y que quizá terminasen por manifestarse en Canaán como número sagrado. Por lo tanto, cuando la María Magdalena de los «diablos» se considera la misma que la «pecadora», es probable que tras la historia del exorcismo y el perdón exista otra historia acerca de la conversión de una sacerdotisa del templo de la religión cananea a las nuevas enseñanzas de Jesús.

Parece como si un extremo diese lugar a la necesidad de otro extremo; como si la maternidad virginal, encarnada en María, necesitase la figura de la mujer que no era casta, pero cuyo «pecado original» había sido redimido. El error, que caracteriza a todo pensamiento literal, de pensar que un extremo compensará el otro, falla una vez más: ambas alternativas terminan por situarse al mismo nivel. Tanto virgen como ramera son consideradas en términos plenamente sexuales (en lo que a sus relaciones con los hombres concierne) y la diferencia es, al final, sólo una diferencia entre distintos tipos de servicios. Sin embargo, en el texto termina por ser María Magdalena, y no María la madre, quien trasciende su definición doctrinal: es ella quien lleva a cabo la humana labor de llorar y de preparar el cuerpo sin vida; es ella quien presencia todas las fases del drama de la transformación. A ella es a quien Jesús dirige las palabras que

le definen como alguien que ya no es de este mundo: «Deja de tocarme». Ella es, por lo tanto, la mediadora entre el misterio de la resurrección y el entendimiento ordinario de los discípulos, que consideran que el relato que ella les cuenta es el relato de su Señor.

María como diosa de la guerra

La fase oscura de la luna encarna la faceta de María que pertenece al inframundo, y se refleja en la manera en que otras diosas han sido concebidas. Se ha prendido una y otra vez el emblema de María a los estandartes de las tropas cristianas, cumpliendo ella así el mismo papel que bajo el nombre de «diosa de la guerra» se atribuyó a Istar, Astarté o Anat; esto es, el papel de dar muerte a otros. La alianza entre la política y la religión oficial no tiene más derecho a alcanzar la santidad en la historia cristiana que en cualquier otra «guerra santa». Se atribuyeron a menudo victorias a la intervención de la virgen; es el caso, por ejemplo, de la victoria de Lepanto, que se achacó a un icono de María. En otras ocasiones, se luchaba precisamente por una efigie de María, como en el caso de la virgen de Vladimir⁵⁸. Después se instituyeron días festivos en honor de María para conmemorar el cumplimiento de la voluntad de Dios en la tierra tal y como se había ordenado en el cielo; esto ocurría incluso cuando las tropas enemigas eran también cristianas, aunque su cristianismo se consideraba «de otro tipo», o se les acusaba de «herejes»⁵⁹. Quizás hoy en día este papel se manifieste de manera más sutil; por poner un ejemplo, en un pueblo pequeño de Creta, llamado Kolumbari, la festividad de la ascensión se celebra en la forma acostumbrada: el estandarte de la virgen se lleva en procesión por todo el pueblo, y la siguen todos sus habitantes. Sin embargo, la flanquea la armada en uniforme militar completo.

María como hija de Ana, la gran madre

En una de las grandes obras de Leonardo, María es representada como hija de Ana, resaltándose el papel de Ana como gran madre, sobre cuyo regazo se sienta María. Lo hace en una postura curiosa, de costado, como si fuese parte del cuerpo de su madre (figura 28). Los tres rostros forman una sola línea, y la madre y el niño constituyen el centro dramático del cuadro. La serenidad de la expresión de Ana, por su parte, inunda toda la escena; se sitúa más allá del drama pero, a la vez, participa en él como su artífice último. El pie de Ana podría ser el de María, y el de María podría ser el de Ana; esta posición de los pies nos refiere a una tradición heredada de una fuente inmemorial. Además, la pata del cordero cruza por encima de la rodilla de Jesús para apoyarse sobre el tobillo de María, como si, vista desde otro ángulo, completase la pierna de



28. *La Virgen y el Niño con Santa Ana* (c. 1508-1510) de Leonardo da Vinci

Jesús, añadiéndole una pequeña pezuña, como la de Pan, el espíritu de la naturaleza despertada.

En todo el mundo católico, estatuas y cuadros retratan a Ana y María como «gran madre y «pequeña» madre, en general unidas como si fuesen, en esencia, un solo ser. Esto refleja la grandeza originaria de la gran madre, pero se atiene de manera estricta a la figura de la María de los Evangelios, que es modesta, sumisa y atenta, y que a menudo se considera como una niña en relación con su madre. Una de las imágenes cristianas más antiguas, que se halla en el foro romano, en la iglesia de santa Maria Antiqua, muestra a santa Ana con María entre sus brazos. Se incluye también, en general, al hijo, y de esta manera se perpetúa la tradición de madre, hija y niño conocida desde

29. *Madonna y Niño con Santa Ana* (c. 1427-1428)
de Masaccio y Masolino



Creta, y quizás incluso ya en Anatolia, y continuada a través del mito de Deméter, Core Perséfone y Triptólemo, el hijo divino.

En la iconografía de madre e hija hallamos ecos del pasado, de Deméter y Perséfone como fuentes de la misma. Más próxima al cristianismo, también se percibe la presencia de Sofía, la gran madre gnóstica, y de su hija. Es posible que éstas hayan encontrado su manifestación en la literatura apócrifa que se multiplicó en torno a la figura de María desde el siglo II hasta la Edad Media. Podría, a veces, resultar desconcertante esa mirada eternamente profética que encontramos en el rostro de Ana, que ve más allá del drama de su hija y del hijo de su hija, si no nos viniese a la mente la figura de Sofía, que estaba «ahí» desde el principio de todas las cosas.

María y el Espíritu santo

En imágenes sobre los Evangelios, que no en los propios textos, una paloma se alza sobre la cabeza de María, susurra en su oído o, en el momento de la anunciación, se halla suspendida a medio camino entre ella y Dios, atravesando un rayo de luz. Se interpreta que Dios la «envió» a María como epifanía de «su» presencia: la imagen del «Espíritu santo». Sin embargo, en tradiciones más antiguas la conjunción de la paloma con lo femenino se habría entendido como la imagen de la madre diosa con la paloma que era su epifanía. El que ambas estuviesen juntas habría expresado el aspecto celestial y el terrenal de la diosa, que en tradiciones aun más antiguas se habrían unificado en un ser llamado diosa pájaro. En la tradición cristiana se asume sin cuestión que la paloma va hacia María; en épocas anteriores se habría asumido que proviene de ella. En numerosas imágenes de cualquier tradición la dirección en que vuela el ave es simplemente una cuestión de interpretación.

La paloma fue la epifanía de lo divino femenino; hoy se ha convertido en la epifanía de lo divino masculino, de forma que quizá valga la pena reiterar lo que el ave, y en especial la paloma, significaban originariamente. En el Neolítico, el ave se identificaba con la gran madre, el espíritu que mueve las aguas del «gran mar» de los cielos, fuente de las aguas que fertilizaban la tierra. En la Edad del Bronce, tanto en Grecia como en Egipto, el pájaro, como gran madre, pone el huevo universal en las aguas primigenias. El pájaro acompaña a la diosa en Sumer, Creta y Egipto, y más tarde en Grecia; una paloma se alza sobre la persona muerta, imagen de su alma, en pinturas de tumbas egipcias. Un bajorrelieve acadio muestra una gran paloma sostenida por dos sirvientes varones; es la imagen de la diosa Anna, una descendiente de Inanna (comparar con el nombre de santa Ana). Las palomas indican la presencia de la diosa madre Rea, y a su hijo, Zeus, le alimentaron las palomas cuando era un bebé. En la Edad del Hierro, Ashtoret, la diosa fenicia de la luna, conduce un carruaje llevado por palomas; la paloma es el ave de Afrodita, la diosa del amor. Deméter sostiene un delfín en una mano y en la otra una paloma, y una paloma se sienta en el regazo de Perséfone, su hija, en el inframundo. En la tradición judía de Noé y su arca, que deriva del Ziusudra sumerio o del Utnapishtim babilónico y su arca, una paloma fue la emisaria de una nueva vida, la portadora de las noticias de que la tierra había surgido de las aguas. Por lo tanto, la paloma no es únicamente una imagen que comenzó a existir cuando Dios presenció el bautizo de su hijo en el río Jordán.

En todo caso, la paloma todavía mantiene sus connotaciones arquetípicas femeninas: como el Espíritu santo, simboliza la relación entre los reinos divino y humano, y esto es lo que traslada al dios trascendente a la creación, como presencia inmanente. La presencia divina de Yahvé en la literatura sapiencial del antiguo Testamento se solía experimentar como femenina, como Sekiná o como Sofía, es decir, como presencia o como sabiduría de Dios. Si no se hubiese perdido el principio femenino como enti-

dad sagrada, habría inevitablemente existido algún tipo de relación entre «Dios» y Sekiná/Sofía, y entre «Dios» y María, como la unión paralela de los principios masculino y femenino en su aspecto celeste y terrenal. El lenguaje de la anunciación —«el Espíritu santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra, por eso el que ha de nacer será santo y se le llamará hijo de Dios» (Lc 1, 35), recuerda sin duda alguna, en la imagen de «cubrir con la sombra», a la Sekiná.

En este caso, la santísima Trinidad habría constado de padre, madre e hijo, es decir, de un aspecto no manifiesto, un aspecto manifiesto, y un aspecto perteneciente a ambos, y que los relaciona entre sí. Esto habría dado lugar al matrimonio sagrado de la trascendencia y la inmanencia que trae consigo la nueva visión, es decir, el hijo. Ésta no es, por supuesto, la historia que se nos relata, pero resulta fascinante que la historia que cuentan las imágenes subyacentes al relato cristiano formal sea de armonía y de complementariedad arquetípica. Es posible que esto contribuya al poder imaginativo de la trama que conocemos.

Como hemos visto, la idea de una trinidad es lunar en sus orígenes. Tiene sus raíces en las tres fases visibles de la luna —creciente, llena y menguante— que se experimentan como la naturaleza triple de la gran diosa única del ciclo eterno. Frazer, refiriéndose en concreto a fuentes egipcias, comenta lo siguiente: «La concepción de la tríada o trinidad en Egipto es, probablemente, tan antigua como la creencia en los dioses... Si la doctrina cristiana de la Trinidad se formó bajo la influencia egipcia, es posible que la función que originariamente se asignó al Espíritu santo fuese la de madre divina»⁶⁰.

Es probable que hacia el siglo IV, cuando se estaba formulando el Credo de los Apóstoles, y desde luego en el siglo VIII, cuando finalmente se completó, el Espíritu santo en lengua latina fuese irrevocablemente masculino: *Spiritus Sanctus*. Esto trajo consigo consecuencias considerables en relación con la dimensión femenina de lo divino, ya perdida. La iconografía del Credo todavía sugiere, de hecho, que el Espíritu santo era una madre —«concebido por obra y gracia del Espíritu santo, nacido de santa María, la virgen»—. Se entendía que la concepción de Jesús tuvo lugar en dos niveles, dentro de una madre divina y luego humana, aunque María sólo es el receptáculo, no el «huevo». Pero el Espíritu santo es de género masculino. Por lo tanto, y como ocurre con Adán y con Zeus, pero de forma más sutil, el varón se apropia de las capacidades de concebir de la mujer, aunque sólo sea en la referencia implícita del género lingüístico.

Jesús en la tradición del hijo-amante de la diosa

En Próximo Oriente el ritual sagrado se había centrado durante muchos años en el mito de la madre diosa y su hijo-amante. Sería extraño que la antigua tradición de la



30. *La crucifixión* (salterio inglés de Evesham, c. 1250)

diosa convergiese tan completamente en María, dejando a su hijo absolutamente solo, sin estructura mítica alguna que lo apoye. Independientemente de cómo uno quiera interpretar estos paralelismos, parece innegable, como proponía Frazer, que las imágenes míticas inmortales del dios muerto y resucitado se acumularon alrededor de Jesús de Nazaret, de forma que resulta muy difícil —si es que es posible en absoluto— distinguir «mito» de «realidad».

Exceptuando el lamento de Dumuzi en Sumer y la canción del novio en el Cantar de los cantares, la voz de Jesús es la primera de entre las de los «hijos-amantes» que escuchamos; al menos, es la primera que nos ha llegado. Es el primero que realmente enseña el significado de su sacrificio, y el primero que acepta cargar con él gustosamente. En la tradición que le rodea, no se concebía que los hijos-amantes anteriores a él

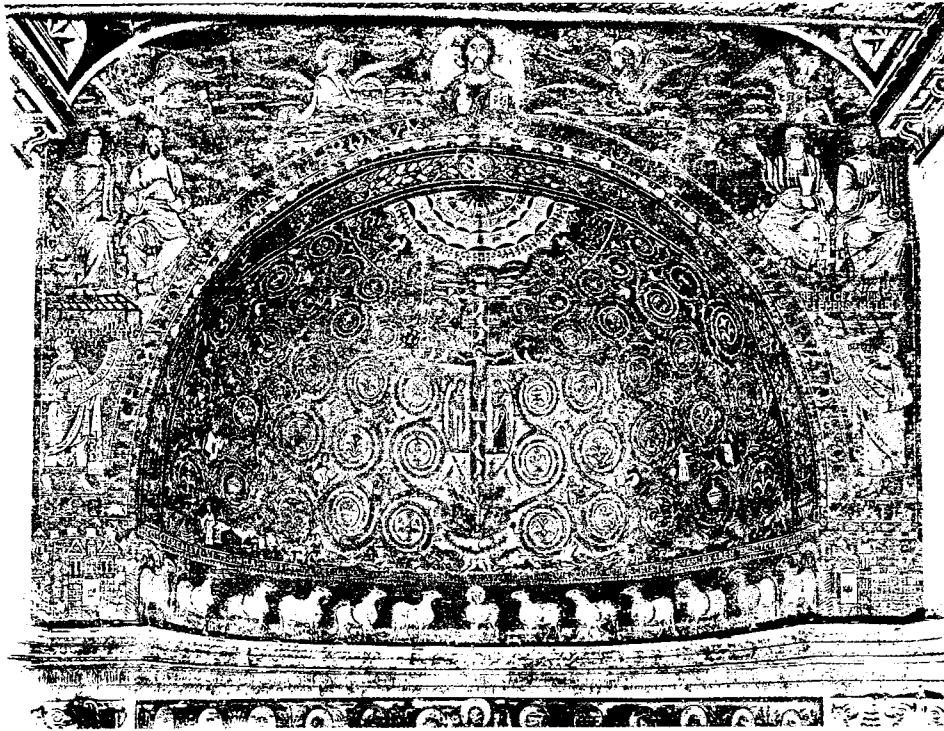
aceptasen la propia muerte o que la comprendiesen. Si ésta es una comparación válida, representa un movimiento crucial de la consciencia hacia un nivel más elevado, mirado desde cualquier perspectiva.

Cualquier paralelismo que se lleve a cabo entre el cristianismo y las creencias religiosas muchos miles de años más antiguas que éste da lugar a la pregunta siguiente: ¿por qué y cómo llegó este mito a rodear la vida de alguien llamado Jesús, que era, al menos, un maestro extraordinario? Los cristianos responden que porque Jesús era el hijo de Dios, como sin duda alguna también afirmaban los sumerios de Dumuzi, los frigios de Atis y los griegos de Dioniso y de Adonis. Fuera del marco de esta creencia, esta pregunta carece, en última instancia, de respuesta, y cae obviamente fuera del alcance de este libro. Simplemente sacaremos a relucir las similitudes entre los diferentes relatos e imágenes culturales para revelar aquello que es común a todos ellos: la psique humana.

La cruz de la que pende Cristo en la figura 30 se representa como las dos ramas cruzadas de un árbol vivo, cortadas todas sus ramas de raíz, salvo las esenciales; de esta manera la cruz se convierte en el inmortal árbol de la vida. Revisemos el simbolismo del árbol de la vida para demostrar la universalidad de esta imagen. Una vez que se produjo la epifanía de la diosa madre, al crecimiento de la humanidad lo acompañaron los dramas del árbol de la vida. Los árboles daban a luz a dioses y redentores heroicos, y luego se representó a los propios dioses como encarnaciones de la savia ascendente del árbol, y de las fases dinámicas y eternamente renovadas de su crecimiento. A Dumuzi, hijo-amante de Inanna, se le llamó «hijo del abismo: señor del árbol de la vida». En Egipto, el dios sol nacía de la vaca celeste, Hathor, y también del cuerpo femenino de Nut, la diosa del cielo, o bien de las ramas más altas del árbol de Isis, o bien de la propia Hathor en otra de sus manifestaciones. Osiris, hermano esposo de Isis, que se convirtió, como sol poniente, en señor del inframundo, renacía de un árbol: su ataúd llegaba hasta la orilla y un árbol ericáceo crecía a su alrededor. Tras un tiempo de gestación, se desprendía del árbol, incorporándose a la vida; al morir de nuevo, se erigía un pilar de madera (la columna *djed*) en señal de su vida eterna.

También contra un árbol se apoyaba la reina Maya mientras daba a luz al Buda; el Buda maduro permaneció sentado bajo el árbol boddhi hasta que alcanzó la iluminación. En Grecia, Adonis nacía del árbol del mirto. La muerte y resurrección de esta deidad de la regeneración y amante de Afrodita se lloraba y celebraba cada año en primavera, la estación de renovación. Mitra, el dios sol persa y romano, emergía de un árbol (o a veces de una cueva) durante el solsticio de invierno como *Sol Invictus*, título que recayó naturalmente sobre Jesús, que «nace» al mismo tiempo. La vida de Jesús está rodeada de árboles imaginarios. Su padre terrenal era un carpintero, artesano del árbol caído; en el *Rig Veda*, el arquitecto del universo, Tvastri, es imaginado como un carpintero que fabrica el mundo, haciéndolo existir⁶¹.

Desde el punto de vista doctrinal y desde la fe cristiana, el simbolismo de la cruz se



31. *Cristo en el árbol de la vida* (mosaico de la bóveda de la Iglesia de san Clemente, Roma, c. 1500)

32. (en p. 679)
Cristo del Apocalipsis (porche sur, pórtico real, tímpano central, catedral de Chartres, siglo XII)

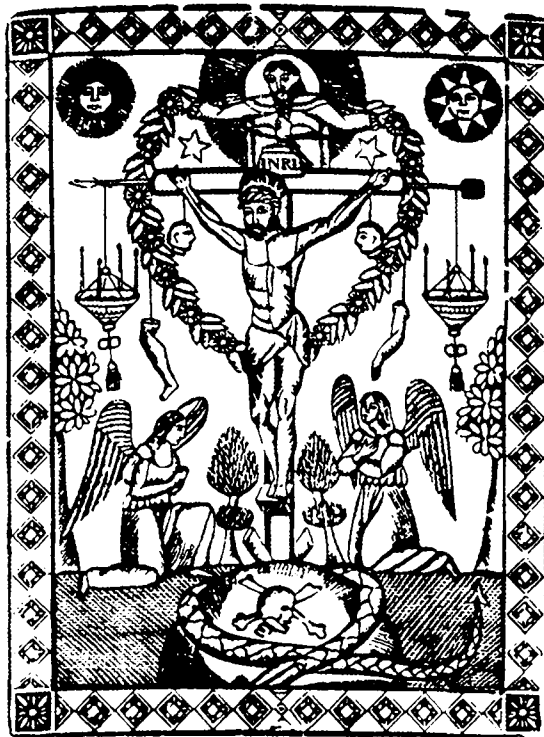
entiende sin hacerse referencia alguna a su universalidad como símbolo para los creyentes de cualquier credo. La cruz como árbol de la vida se coloca aquí en contraposición simbólica con el árbol de la sabiduría y constituye, por lo tanto, una imagen de la redención final de la caída original. También en el arte a veces se coloca a Cristo pendiendo de un árbol de uva, vinculándose su sacrificio con el del dios desmembrado de la tradición griega, Dioniso, e ilustrándose asimismo su afirmación: «Yo soy la vid; vosotros los sarmientos» (Jn 15, 5). En ocasiones, como en el caso del mosaico bizantino de la bóveda de la Iglesia de san Clemente (figura 31) se representa la muerte y la resurrección de Cristo en una sola imagen. El dorado árbol de la vida, que se despliega en gozosas espirales, vuelve a atraer hacia sí el cuerpo de Jesús; el tronco del árbol hace las veces de la cruz de la que pende Cristo, rodeado de palomas. Aquí, el árbol de la vida a la vez contiene y transforma la cruz que forman sus ramas centrales: se representa el drama por el cual el señor del árbol de la vida, derribado para que todo pueda nacer, vuelve a casa, como muchos señores antes que él, al lugar que está más allá de los opuestos y que es, por lo tanto, la fuente del renacimiento.

Es interesante en relación con esta conexión la simbología del Domingo de ramos y del Miércoles de ceniza en el año cristiano; las cenizas que se ponen sobre las frentes de los fieles son los rescoldos de las hojas de palma del año anterior, bendecidas con



agua bendita y con la señal de la cruz, una ceremonia que hace revivir de forma simbólica la fuerza vital del árbol de la vida. Con la misa del Domingo de ramos da comienzo la semana santa, que termina con la resurrección el día de Pascua. Comienza con la consagración de hojas de palma y olivo, en vez del pan y el vino acostumbrados. De hecho, la semana santa entera asume el carácter de un drama misterico en el cual se vuelven a representar cada año los acontecimientos que marcan la «pasión» de Cristo. Así ocurría también con los Misterios de Atis en Roma, o en las representaciones teatrales del Misterio de Osiris en Abidos, que culminaban al erigirse la columna *djed*, el pilar de madera del árbol de la vida y el signo de la resurrección. «Osiris ha resucitado», clamaban las gentes.

Si Cristo asumió el papel de señor del árbol de la vida, también se le dio el de señor de las bestias, guardián y soberano del mundo animal de la naturaleza, así como del ahora denominado instinto animal. La figura 32 muestra la figura de Cristo labrada en el portal sur de la catedral de Chartres, entre dos animales alados, el león y el toro, un águila y un hombre alado o ángel. Si no se conoce el «texto» que dio lugar a esta imagen, la única diferencia entre la misma y las anteriores es que el señor no sujeta en sus manos bestias y animales, como hace tiempo hizo Ártemis, sino que se sienta sobre un trono ovalado, como si emergiese de un útero que se estuviese abriendo. Esto es lo que,



33. *La crucifixión* (madera labrada, c. 1830. Rennes, Francia)

como revelación, está haciendo, por supuesto. Sin embargo, la visión de Juan en el texto cristiano del Apocalipsis le fue otorgada, y esto es fascinante, en las imágenes de lo que por entonces eran los cuatro signos «cardinales» del zodiaco caldeo, Tauro, Leo, Escorpio y Acuario (que, dos mil años más tarde, se han convertido en los signos «fijos» del zodiaco contemporáneo). Ésta es, por lo tanto, una imagen de totalidad con Cristo, como *Axis Mundi*. Una vez adaptados a la simbología cristiana, estos signos de los cuatro confines del mundo se convirtieron en los cuatro evangelistas: Lucas como el toro, Marcos como el león, Juan como el águila (una imagen más temprana del signo de Escorpio) y Mateo como ángel alado, que en su tiempo fue el dios que llevaba dos jarros de agua, como Hapi, el dios del Nilo, que vierte las aguas de la vida sobre la tierra reseca⁶².

La madera tallada del siglo XIX que aparece en la figura 33 también contiene la simbología de la cruz como árbol de la vida, pero su diferencia respecto de la simbología más antigua resulta instructiva. La cruz se yergue sobre la esfera del mundo, alejándose de ella. Ésta es representada mediante la calavera con la serpiente enroscada a su alrededor, subrayándose, de forma específicamente cristiana, la trascendencia como medio de unión de los contrarios, aquí representados en el sol y la luna. Las cabezas y

extremidades desmembradas que cuelgan de la corona de rosas, en forma de corazón, constituyen un añadido llamativo; sugieren una vinculación con tradiciones más antiguas de sacrificio que no consistían en colgar a la víctima de un árbol, sino que adoptaban la forma explícita del desmembramiento. El ofrecimiento del cuerpo del ser divino en sacrificio por el «cuerpo» de la vida es común a las dos formas de tradición. El misterio, aquí como en los misterios más antiguos, es que comer del pan y beber del vino puede devolvernos, simbólicamente, a la sustancia original del ser divino cuya vida no se rige por el tiempo, sino que es eterna. Briffault establece los paralelismos:

Los lamentos de las mujeres por el hijo divino en Siria, Egipto, Babilonia y Grecia también eran lamentos por el salvador que había pagado el precio de la muerte por ellas. Porque el hijo divino siempre fue el «salvador» cuya muerte implica la promesa del don de la vida eterna, otorgado por la luna. Se creía que la iniciación en los misterios de Dioniso aseguraba la salvación eterna⁶³.

La diferencia más obvia entre el pensamiento ortodoxo cristiano y las manifestaciones anteriores de este mito es que se cree que el sacrificio de Cristo tuvo lugar en un momento específico de la historia, transformando, inevitablemente, el concepto de tiempo histórico en sí. Es como si hubiese suspendido el curso del tiempo en ese momento, convirtiéndose la historia en un friso que debemos leer hacia atrás hasta llegar a un principio (la caída) y hacia delante hasta llegar a un final (la segunda venida, que será la última en el tiempo). El mito original asumía y articulaba la noción de tiempo cíclico: el modelo lunar de nacimiento, muerte y renacimiento como proceso continuado. Ahora se superpone, por así decirlo, sobre este modelo el concepto cristiano de tiempo lineal, en que el nacimiento, muerte y renacimiento del dios ocurren de una vez por todas, a pesar de celebrarse cada año. El tiempo lineal nos predispone a hacer una lectura histórica, antes que simbólica, del mito; sin embargo, en versiones anteriores, cuando el sacrificio «ocurría» de forma perenne, la idea de que ocurriese una vez para no volverse a repetir jamás habría parecido imposible; o se habría equiparado a la interrupción del flujo perpetuo del proceso vital que se adentra en toda criatura para luego alejarse de ella.

Los dioses antiguos se experimentaban como la totalidad de la creación. Sus muertes podían llorarse y sus renacimientos celebrarse tanto para preparar a la mente humana para su propia muerte, como para reconocer la presencia de un nivel subyacente de existencia, una realidad independiente de las formas bajo las que se manifiesta; esta realidad sitúa a la muerte en una perspectiva que está más allá del alcance de los sentidos. El que este proceso pueda observarse cada año en el árbol desnudo y el campo vacío permite relacionar el sufrimiento humano con la experiencia universal de la naturaleza. Cuando, en los campos, los sacerdotes ordenaban a los sembradores del grano que llorasen a Jesús, en vez de gritar el nombre de Dioniso, ¿cuál era la diferencia?

Desde un punto de vista doctrinal, era, o debería haber sido, una diferencia única: Jesús, a diferencia de Dioniso, murió por nuestros pecados, no como creación, y su sacrificio redime el mundo caído, no el moribundo. El énfasis se traslada sutilmente, por lo tanto, de la tragedia de la condición humana a la pecaminosidad de la naturaleza humana, como ocurrió con Eva. Las afirmaciones ortodoxas excluyen implícitamente al mundo natural, en sus fases crecientes y menguantes, de la redención.

Sin embargo, éste raramente es el sentimiento que provoca el Jesús de los Evangelios, en particular el del Evangelio de Juan. Éste se acerca en sentimiento más que ningún otro al gnóstico «Evangelio según Tomás», recientemente descubierto; se encontró en una urna en Nag Hammadi, Egipto, en 1945; se escribió en el año 140 y se tradujo al copto en el año 500. Seguía circulando, por lo tanto, cuando los cuatro Evangelios estaban siendo elaborados, dado que el texto de estos últimos no se fijó hasta principios del siglo IV. El evangelio de Tomás se componía de 114 dichos de Jesús, *logia*, muchos de los cuales se parecen lo suficiente a los que figuran en los cuatro evangelios como para haber derivado de una fuente común, o ser uno de los originales a partir de los cuales se fraguaron éstos. La distinción crucial entre el evangelio de Tomás y los otros es la consistente introspección del texto gnóstico. En él se afirma que el «Reino» no está en «los cielos», ni en «la mar», sino que se halla «dentro de vosotros y fuera de vosotros» (*Logion 3*).

Le dijeron sus discípulos: «¿Cuándo va a llegar el Reino?». (Dijo Jesús:) «No vendrá con expectación. No dirán “¡Helo aquí! o ¡Helo allá!””, sino que el reino del Padre está extendido sobre la tierra y los hombres no lo ven» (*Logion 113*).

Estos y otros similares (que se examinarán en el capítulo 15) albergan, como señala Campbell, «una teología de la inmanencia»⁶⁴ que la iglesia paulina oscureció (si es que no reinterpretó) hasta convertir en una teoría de la trascendencia. Se recuperó, de esta forma, la propia idea del mundo caído que Jesús había enseñado que era un espejismo. Puede observarse la influencia de esta reinterpretación en la traducción de algunos de los conceptos básicos, y que se llevó a cabo desde el griego, idioma en que se escribió el nuevo Testamento. *Hamartía*, por de pronto, se traduce por «pecado», pero su significado real en griego es «fallar el objetivo». Este término no implica culpabilidad o vergüenza, más allá de la que pueda suponer la corrección de la «puntería». De forma similar, se traduce por «arrepentimiento» la palabra griega *metánoia*, que significaba literalmente una «vuelta de la mente» o, podría decirse, un cambio en los sentimientos. En griego, que es lo más cercano al arameo que Jesús habló, está ausente cualquier noción de culpabilidad o de juicio. Watts, que fue en su día un sacerdote cristiano, señala la diferencia:

No deja de ser demasiado cierto que el «fallo del objetivo» que llamamos egocentrismo sub-

yace a todas las atrocidades de la conducta humana. Los cristianos, sin embargo, raras veces han reconocido que el inculcar vergüenza, horror y culpabilidad no es en absoluto una cura para el pecado. Es, simplemente, lo contrario de la conducta desviada... Porque la culpabilidad sentimental no destruye en modo alguno el egocentrismo; no es más que la sensación de su orgullo herido, un orgullo que luego procede a restaurar mediante actos de penitencia y de piedad⁶⁵.

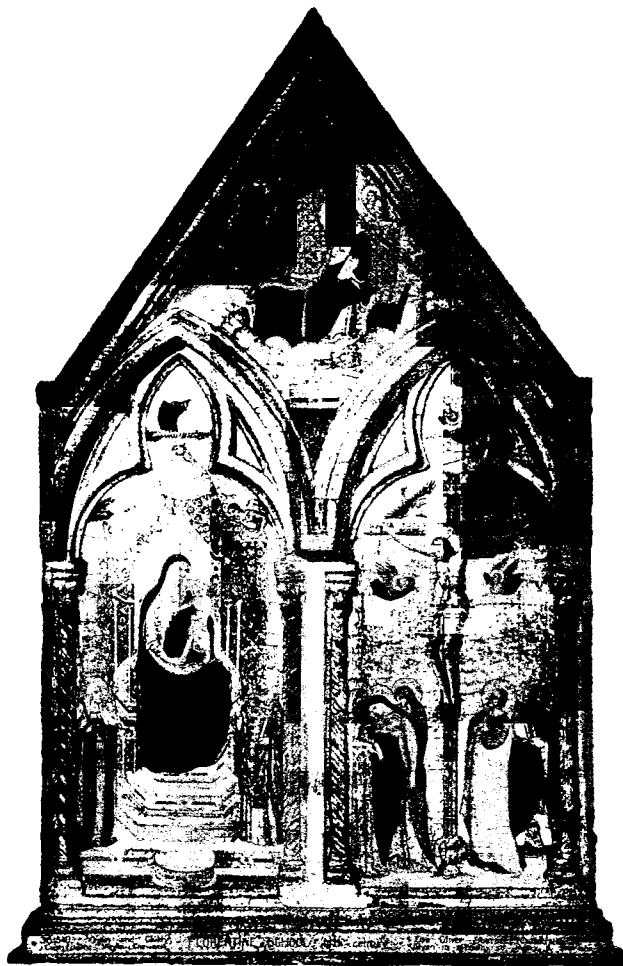
En contraste, la distancia entre los dos tipos de visión puede percibirse claramente en el dicho del Evangelio de Tomás (citado en el capítulo 13 y en mayor profundidad en el capítulo 15):

Partid un leño y allí estoy yo; levantad una piedra y allí me encontraréis (*Logion 77*).

Toda la tierra se considera, en este texto, como incuestionablemente sagrada; incluso los lugares en los que uno no habría pensado mirar. Todas las imágenes naturales que Jesús toma para sus milagros y parábolas en los Evangelios Sinópticos adquieren la misma cualidad: los panes y peces cuya fuente nunca se agota, el agua que se transforma en vino, la espiga de trigo que cae al suelo, el buen pastor y sus ovejas, la viña y sus ramas, el administrador fiel. En la última Cena Jesús toma para su conmemoración el cuerpo y la sangre de la tierra al tomar el pan y el vino, que se transformarán en su cuerpo y su sangre en el ritual de la recomposición del cuerpo fragmentado de *bíos*; es decir, de la vida temporal y manifiesta, que necesita ser continuamente reunida con su fuente eterna, *zoé*, en el corazón humano. Jesús, en este sentido, no necesita ser el hijo único de Dios que hizo su entrada en la historia de la humanidad un día en particular; es el símbolo del «Cristo» que hay en cualquier y cada ser humano.

El matrimonio sagrado

En el cristianismo ortodoxo, en el que María era una mujer humana y Dios regía el cielo como gran padre supremo, la imagen del matrimonio sagrado entre dios y diosa no era posible. Sin embargo, el deseo de que se produjese una unión entre los principios masculino y femenino se expresaba en algunos textos gnósticos excluidos, en la idea de que Jesús amó (e incluso tomó por esposa) a la mujer que llevaba el receptáculo sagrado, María Magdalena. Tras una simple lectura de los Evangelios aceptados parece casi impensable que doce siglos más tarde aparecerían imágenes con Jesús y María relacionándose entre ellos en el simbolismo nupcial de una pareja de novios. Sin embargo, sin conocer la interpretación oficial, ¿qué otra cosa podría deducirse del díptico florentino del siglo XIV que aparece en la figura 34, y, probablemente, del cuadro que hallamos en la figura 35? María aparece, en ambas imágenes, sentada al lado de Jesús no sólo como su madre, sino también como su novia. En el díptico de la escue-



34. *La coronación de la Virgen*
(detalle de díptico florentino,
siglo XIV)

la florentina, las dos escenas de nacimiento y muerte se funden en armonía en el ápite, como si se cumpliera el significado de las escenas inferiores.

La coronación de la virgen era una imagen que, una vez plasmada en la iconografía cristiana del siglo XII, debió responder a algún tipo de necesidad que antes estaba ausente, ya que pronto se reflejó en las grandes catedrales góticas que se edificaron durante los siguientes siglos. María aparece, así, retratada como reina del cielo en los pórticos de Chartres y de Notre-Dame. También durante estos siglos se compusieron en su honor grandes himnos, como el *Regina Coeli*, el *Regina Coelorum* y el *Salve Regina*. Generalmente, no existe diferencia alguna de edad entre Jesús y María. En la conmovedora obra realizada por Agnolo Gaddi, cuya temática es la que nos ocupa, las túnicas idénticas de los dos personajes se funden en una y, mientras Cristo coloca la coro-

35. *La coronación de la Virgen*, Agnolo Gaddi
(témpera sobre madera,
c. 1370)





36. *Jesús y María durmiente* (mosaico de la basílica de Santa Maria in Trastevere, Roma, siglo XIII)

37. (en p. 687) *Jesús y María en el trono* (mosaico de la basílica de Santa Maria in Trastevere, Roma, siglo XII)

na reverentemente sobre la cabeza de María, es como si se celebrase una vez más el *hierós gamos*, o matrimonio sagrado, del sol y la luna; ése era el momento supremo de los Misterios de las culturas precristianas. Hay, sin embargo, una diferencia crucial: el hijo es quien reconoce a la madre como novia, y no la madre quien reconoce a su hijo como novio, convirtiéndose así en su novia. Aquí, él la corona a ella, no ella a él.

En el mosaico del siglo XIII que aparece en la figura 36, añadido cien años más tarde al mosaico del matrimonio sagrado en la basílica de Santa Maria in Trastevere, puede percibirse este cambio de papeles. Es el momento de transición del mundo terrenal al celestial. María duerme, sumida en el sueño que es para el común de los mortales la muerte, y Cristo lleva en sus brazos al bebé que es su alma, como si él fuese la madre de cuyo cuerpo celestial provino éste. María ya no lleva a Jesús, el niño, en sus brazos, imagen de *zoé* dando a luz a *bíos* como «da a luz» la eternidad al tiempo. Ahora Cristo, la madre espiritual, a la zaga de su madre terrenal, trae el alma eterna de esta última a la existencia mientras ella abandona su cuerpo terrenal. Cristo es aquí la imagen de *zoé*, y María se ha convertido en una imagen de *bíos*, la cara más hermosa de la humanidad, resucitada de la condición humana a través del sacrificio voluntario de su hijo.

Un siglo antes la teología era más cuestionable, como sugiere el mosaico más antiguo de la pareja divina (figura 37), construido en la parte más elevada del ábside de esta misma iglesia romana. Cristo está sentado al lado de una mujer de su misma edad,



o incluso más joven. Su brazo se apoya ligeramente alrededor de sus hombros, en un gesto propio del novio que atrae hacia sí a su novia. Aparte del hecho de que la mano del padre se alza sobre su cabeza, colocándole en el centro de la escena, no existe diferencia alguna de rango entre ellos: él es quien la protege, y ella se sienta tranquilamente envuelta en su abrazo, como en muchas imágenes de marido y mujer a través de las eras. Sin embargo, el movimiento que se aprecia en la escena proviene de las manos de ella, al elevar el pergamino sobre su rodilla, apuntando hacia el rostro de Cristo, rodeado del halo de la cruz. Mitológicamente, se trata de la reunión bajo la luna llena, cuando el hijo, nacido bajo la luna creciente, sacrificado bajo la luna menguante y perdido bajo la luna nueva, renace como el amante que reclama a aquella que le dio a luz como su novia. *Bíos* y *zoé* han vuelto a ser uno en esta imagen, y se trasciende la dualidad de lo masculino y lo femenino, de la vida y la muerte.

Una «nueva» encarnación del mito de la diosa y su hijo-amante parece manifestar cuándo está preparada la consciencia humana para profundizar en su entendimiento, buscando una nueva revelación del significado de la vida. Es como si el carácter numinoso de las imágenes diera a luz a un nuevo momento de consciencia; esto ayuda a provocar una transformación de la imagen de la deidad en una cultura determinada, en una época determinada. La nueva revelación, que ayuda a que evolucionen los valores de la humanidad, emerge de las profundidades del alma humana, cuya imagen más an-

tigua de sí misma es la de la diosa. El alma del mundo, aquí descrita como *zoé*, se renueva incesantemente en la humanidad, su hijo, en una nueva manifestación de su ser. La imagen del hijo se ha entendido como el principio generativo inherente a la vida vegetal, y como el rey cuya vida encarnaba la de la tribu, y como el héroe cuya conquista del dragón de tinieblas liberaba la luz de la vida eterna. Ahora Jesús, el hijo-amante más reciente de la diosa, se convierte en la voz de la sabiduría atemporal del alma que le habla a la humanidad, como *bíos*.

El poder numinoso del mito perenne capturó la imaginación del mundo antiguo. Tomaron forma, se cristalizaron y murieron nuevas creencias a medida que una interpretación literal del mito lo desposeía de ese carácter numinoso. La muerte y el renacimiento del hijo de la diosa, y más tarde del dios, repetidos una y otra vez, representan las muchas revelaciones que han tenido lugar en la evolución gradual de la consciencia humana. Parece que la humanidad ha tenido que pasar muchas veces por la desintegración cultural que marca la oscura etapa de transición entre la muerte del antiguo sistema de creencias y el nacimiento del nuevo. Sin embargo, una vez que ha pasado el momento de inspiración, el mito se ha entendido de manera literal antes que simbólica, e incontables miles de personas han sido sacrificadas a la «verdad» de una revelación considerada, esta vez, final y completa.

Parece que cuando las profundidades del alma sienten una necesidad de ir más allá de una interpretación literal de la doctrina formal, se evoca una vez más el antiguo mito lunar, resurgiendo las imágenes arcaicas. En el nivel más profundo de la iconografía, María, como *zoé*, hace manifestarse como *bíos*, en la persona de su hijo, el mundo divino no manifiesto. Él es ofrecido, o se ofrece a sí mismo, en sacrificio para que este cambio de la vida de una dimensión a otra pueda fluir hacia delante y hacia atrás. María es, entonces, la nueva encarnación de la antigua visión poética, que es atemporal porque refleja *zoé*; Jesús es, en el tiempo histórico, el *bíos* que enseña la visión poética. Tanto divino como humano, pertenece a ambos reinos; es, por lo tanto, el intermediario entre la fuente y su manifestación. La visión poética, por ser el lenguaje del alma, es la que da a luz al nuevo orden.

Es posible que una alternancia rítmica entre imágenes arquetípicas femeninas y masculinas (diosas y dioses) sea necesaria para evolucionar. La permanencia fija en cualquiera de los modos podría detener el proceso de movimiento. Es interesante que Istar, Isis y Cibele bajasen todas, en un momento dado, de categoría, a causa de la supremacía de los nuevos dioses, para retornar con más fuerza todavía algunos siglos después; parece que el orden prevaleciente se hubiese quedado sin inspiración y se requiriese un equilibrio. En los dioses se articulan las aspiraciones y la búsqueda heroica: aportan la «palabra» al todo que está implícito en la visión poética. Pero cuando se completa esta creación, cuando se ha dado la voz y han concluido la urgencia y el esfuerzo de la búsqueda, parece que surge un peligro inherente de caer en el literalismo y el historicismo. Esto provoca la muerte de la vida que el antiguo mito contiene. Cuando esto se

produce, el antiguo orden debe dar paso a una nueva expresión de la visión poética a partir de la que nace el nuevo orden. Si podemos colocar al mito cristiano también en este contexto, la visión poética se convierte en la madre de la nueva consciencia, el hijo. En el relato cristiano, como en todos los demás, la tradición mítica sigue visible en las imágenes atemporales que revisten la trama.

15

Sofía: madre, hija y novia*

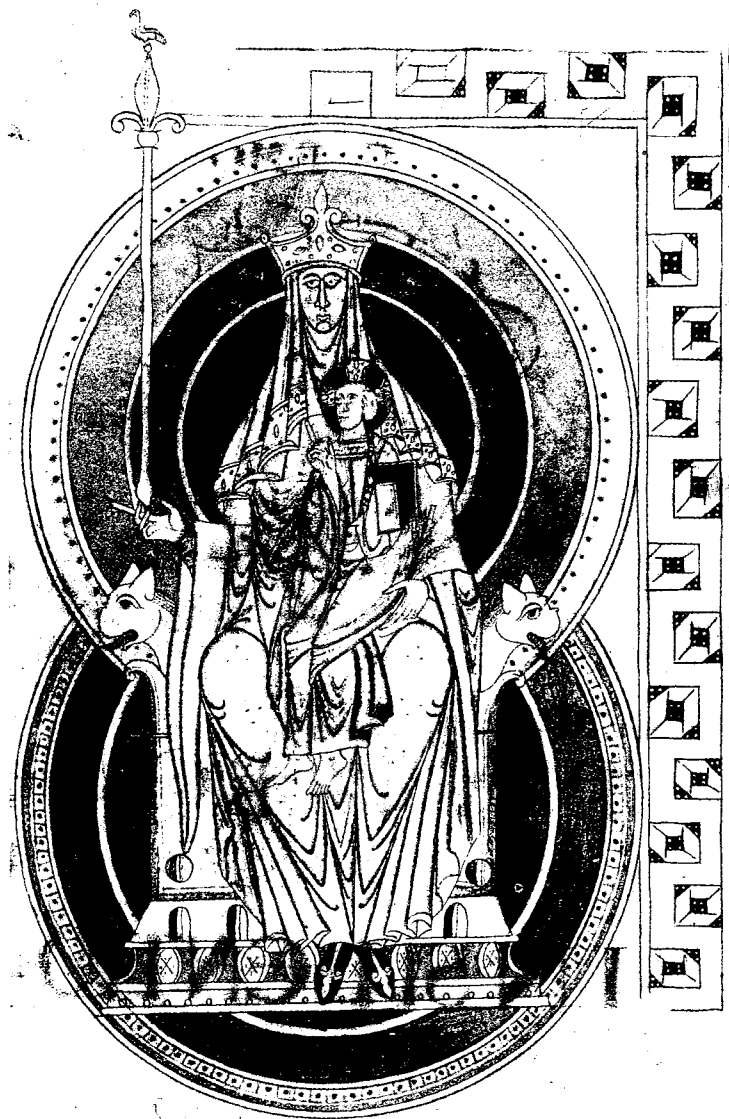
Ningún hombre sabe a través de qué salvajes siglos se remonta la errante rosa.

Walter de la Mare

El Espíritu santo de sabiduría como guía arquetípico de la evolución humana es una de las grandes imágenes de universalidad. Trascendiendo las limitaciones de cualquier creencia religiosa aislada, es una imagen que abarca toda experiencia humana, inspirando confianza en la capacidad del alma de encontrar su camino de vuelta a la fuente. ¿Dónde debemos buscar las expresiones más sublimes del espíritu humano en cada civilización, si no es en los relatos de la búsqueda que inspira e ilumina la vida humana? Desde la búsqueda de la hierba de la inmortalidad por parte de Gilgamesh al largo viaje por mar de Ulises hasta Penélope, desde la misión medieval de los caballeros del grial hasta la moderna búsqueda científica del campo unificado, el impulso es el mismo: descubrir la presencia viva que informa el mundo fenoménico y provoca la existencia del orden exquisito del universo. En este capítulo acerca de Sofía, el Espíritu santo de sabiduría, la imagen de la diosa se traslada hacia dentro y se convierte en inspiración para la búsqueda del matrimonio sagrado, la reunión de dos aspectos de la consciencia que tanto tiempo han permanecido separadas.

El vocablo griego *sophía* significa «sabiduría». En la imagen del siglo XII que aparece en la figura 1, María, bajo su aspecto de Sofía, se sienta sobre el trono de leones, como todas las diosas antes que ella. En su regazo se sienta el niño divino y su mano derecha sujeta la raíz de la flor, el lirio, revelando que ella es la raíz de todas las cosas. La paloma, que fue durante tantos años el emblema principal de la diosa, descansa sobre el lirio, y un meandro estilizado enmarca el lado derecho de la escena. Todas estas imágenes vinculan la figura medieval de Sofía con imágenes más antiguas de la diosa, que se remonta al pasado Neolítico. Sin embargo, aquí se le otorga a la diosa un énfasis

*Traducción de Isabel Urzáiz.



1. María como Sofía sobre el trono de leones (manuscrito iluminado, c.1150. Abadía de Eynsham, Oxfordshire)

sis específico, ofreciendo una imagen de la sabiduría como la cualidad más elevada del alma. Se sugiere que ésta, transformándose paulatinamente de raíz en flor, puede en última instancia florecer como el lirio y, entendiendo todas las cosas, alzarse como el ave entre las dimensiones de tierra y cielo. No puede decirse que esta imagen carezca de relación con la del chamán de la cueva de Lascaux, postrado en un trance; también ahí, la máscara de ave que lleva y el pájaro que descansa sobre su cayado simbolizan su vuelo hacia otra dimensión de consciencia.

Para descubrir las raíces de la idea de sabiduría debemos remontarnos una vez más al Neolítico, cuando la diosa era la imagen del todo, cuando la vida emergía de ella y retornaba a ella, y cuando se la concebía como puerta o pórtico hacia una dimensión oculta del ser que era su vientre, fuente y regenerador eterno de vida (ver capítulo 2, figura 5). En capítulos anteriores se ha mostrado cómo la idea de sabiduría siempre se relacionó, en el mundo precristiano, con la imagen de la diosa; Nammu e Inanna en Sumer, Maat e Isis en Egipto, y Atenea y Deméter en Grecia. Incluso los pasajes del nuevo Testamento en los que se describe a Hokmá, el Espíritu santo de sabiduría, evocan de manera poderosa su imagen perdida, aunque en este caso la imagen está dissociada de la palabra.

A medida que vamos adentrándonos en la era cristiana se produce un cambio profundo en la iconografía arquetípica; la sabiduría comienza a asociarse con Cristo como logos, la palabra de Dios, y se pierde la antigua relación entre la sabiduría y la diosa. Ahora, lo femenino arquetípico se ha borrado finalmente de la imagen de lo divino, y la imagen cristiana de la deidad como trinidad de Padre, Hijo y Espíritu santo se identifica plenamente con el arquetipo masculino. A causa de una secuencia de formulaciones teológicas (basadas en la premisa de que la naturaleza era inferior al espíritu, y de que lo que sea que perteneciese a lo femenino era inferior a lo masculino) la imagen del Espíritu santo perdió su anterior asociación con el Hokmá femenino o Sofía; se asimiló al concepto del logos masculino o divina palabra, primero en la tradición judía y luego en la cristiana. Este desarrollo teológico borró de manera efectiva la antigua relación entre la sabiduría y la imagen de la diosa (ver Apéndice 3).

El cristianismo gnóstico conservó, sin embargo, la tradición más antigua; la imagen de Sofía como encarnación de la sabiduría sobrevivió. Aquí era la gran madre, consorte y parte contraria del aspecto masculino de la divinidad. Cuando, en los años 326 y 333 de nuestra era, los edictos del emperador Constantino reprimieron las sectas gnósticas, volvió a perderse de nuevo la imagen de Sofía como encarnación de la sabiduría. Sin embargo, tras un interludio de varios cientos de años, volvió a aparecer en la Edad Media en la gran explosión de devoción hacia la virgen María y los peregrinajes a los santuarios de las vírgenes negras; y también en el impulso filosófico de aquellas épocas, expresado en los escritos de grandes hombres de letras, como Juan Escoto Erígena (810-877 d. C.) que, aunque vivió en la época de Carlomagno, influyó profundamente en la filosofía de finales de la Edad Media. Más tarde, con la súbita manifestación de la orden de los caballeros templarios, las leyendas del grial, la alquimia, los trovadores de la iglesia cátara del Espíritu santo, Sofía, o Sapiencia, como imagen de la sabiduría, se convirtió en la inspiración, guía y meta de una búsqueda espiritual de un abrumador carácter numinoso.

Es una historia fascinante, y revela el intento constante por parte del alma de restaurar la relación y el equilibrio entre los arquetipos femeninos y masculinos reflejados en las imágenes de diosa y dios. Más aún, se propone, a través del arquetipo femenino,

dar énfasis a las tendencias intuitivas e introspectivas del alma, como también a las cualidades de cuidado y de compasión que se han definido tradicionalmente como femeninas, y que quizá no se valoren en sociedades donde sólo se considera divino el arquetipo masculino.

La pérdida de lo femenino en la imagen del Espíritu santo

Es necesario leer las palabras iniciales del Evangelio de san Juan, «En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios», junto con el pasaje del Sirácida citado a continuación. Aquí Sofía existe «en el principio» junto con la deidad; es la palabra que emana como creación:

Yo salí de la boca del Altísimo
y como niebla cubrí la tierra.
Yo puse mi tienda en las alturas,
y mi trono era una columna de nubes.
Yo sola recorrí la bóveda del cielo,
y me paseé por la profundidad del abismo.
Sobre las olas del mar, sobre toda la tierra,
sobre todos los pueblos y naciones se extendía mi dominio (Ecl 24, 3-6).

La iconografía de ambos pasajes posee una cualidad evocadora que los relaciona entre sí, así como con los versos sumerios, más antiguos, recitados por la diosa:

Madre que engendra soy yo, dentro del Espíritu moro y nadie me ve.
En la palabra de An moro y nadie me ve.
En la palabra de Enlil moro y nadie me ve.
En la palabra del templo sagrado moro y nadie me ve¹.

Sin embargo, es posible que se pase por alto la conexión que los une, pues los versos sumerios no son generalmente conocidos y el libro del Sirácida forma parte de los Apócrifos y no pertenece, por lo tanto, a los textos canónicos que suelen estar al alcance de la mayoría de los lectores de la Biblia. Así, en el Evangelio de san Juan «la palabra» que emana de la base del ser ha dejado atrás la imagen femenina de Sofía, que se ha esfumado de la escena tan completamente como si nunca hubiese existido. ¿Cómo llegó a asociarse, en el cristianismo, la imagen de la sabiduría como Espíritu santo, con Cristo como logos, la palabra divina, y ya no con Sofía?

Parece que una parte importante de la cuestión depende de las terminaciones de los

sustantivos en las diferentes lenguas. El movimiento histórico se produjo desde la imagen femenina de Sofía (Hokmá) hacia una imagen griega que no era ni femenina ni masculina (*Hagion Pneuma*), pasando por la imagen masculina de la palabra griega *Logos*, para llegar finalmente a la expresión latina *Spiritus Sanctus*. La expresión griega *Hagion Pneuma* era neutra, y su sentido era el de una idea abstracta; sin embargo, se personificaba en la paloma, lo cual revela la relación previa con la diosa. El concepto de la Trinidad provenía en sus orígenes de la diosa lunar trina; más tarde se le dio la denominación de la trinidad sumeria de madre (Ki), padre (An) e hijo (Enlil). Ahora adquiere una naturaleza completamente masculina. El Espíritu santo se concibe hoy como masculino, aunque su imagen continúa siendo la de la paloma de la diosa. La consciencia perdió la conexión previa entre el Espíritu santo y Sofía (Hokmá) y el origen de su imagen en la gran madre. Muy pronto nadie se acordaba de la conexión mitológica entre la diosa, la paloma, la luz y la sabiduría, excepción hecha de las sectas gnósticas, perseguidas.

En su obra *The Feminine Dimension of the Divine*, Engelsman relata cómo esto se produjo no tanto intencionalmente como por un proceso que en la época pareció natural, dada la antipatía generalizada que suscitaba la imagen de la diosa «pagana» entre los teólogos que luchaban por formular la doctrina del cristianismo. El antiguo Testamento ofrece la imagen de Sofía como consorte de Yahvé y como artífice femenina de la creación, que además «ejerce su acción en el mundo» como presencia guía e inteligencia contenida en el interior de toda apariencia; esta imagen se desvanece durante los primeros siglos de la era cristiana, como ocurre con la imagen gnóstica de Sofía como consorte de la deidad y «útero» de la creación. Como veremos, en el mito gnóstico se mantiene, aunque sea de manera oscura, la antigua conexión entre la diosa madre, Sofía, y Cristo, su hijo, que es enviado por la fuente madre-padre para rescatar a la hija de ambos.

En la tradición del cristianismo occidental, sin embargo, parece haberse perdido la conexión entre el hijo y la diosa madre al formularse la doctrina de que Cristo era el hijo de un padre divino y la humana María. Jesucristo, como «palabra» encarnada, hijo del padre celestial, asume las cualidades que antaño pertenecieron a Sofía. La imagen femenina de la sabiduría se diluye ahora en la paternidad de la deidad, que lo abarca todo, y Jesús termina por percibirse como sabiduría encarnada en la palabra. Una de las razones de este traslado de la sabiduría desde una imagen femenina a otra masculina es sin duda la pérdida de la imagen misma de la diosa. Como hemos visto, este proceso tuvo su origen en los libros sapienciales del antiguo Testamento. Los vocablos con los que se designa la sabiduría en griego y en latín tienen, como el vocablo hebreo, género femenino. En la lengua inglesa «sabiduría» (*wisdom*) no contiene asociación alguna con ninguno de los géneros y no trasluce, por lo tanto, la iconografía que antaño le perteneció en las culturas de la diosa. Se convierte simplemente en un sustantivo abstracto, más que en una imagen de lo arquetípico femenino.

Los teólogos y eclesiásticos que formularon las doctrinas de la encarnación y de la trinidad en los concilios de Nicea y Calcedonia en los años 325 y 451 de nuestra era—doctrinas que constituyeron los cimientos sobre los que se edificó la teología cristiana— heredaron las actitudes propias de la Edad del Hierro de las culturas patriarcales en las que vivieron. Asumieron, sin cuestionar sus premisas, que la naturaleza era inferior al espíritu, y lo femenino a lo masculino. Definieron sus doctrinas partiendo del legado que recibieron del antiguo Testamento, que distinguía claramente entre las creencias y prácticas del judaísmo y las de las culturas paganas circundantes, rechazando la imagen de la diosa. Sin sentimiento alguno hacia las imágenes más antiguas, es fácil comprender cómo el intelecto, separado de su fundamento psíquico, se enredó en sus propias formulaciones y terminó por creer que éstas eran revelaciones divinas.

Los escritos del filósofo judío Filón (principios del siglo I d. C.) fueron cruciales para el traspaso de la iconografía de la sabiduría de Sofía a Cristo. Vivió en Alejandría cuando finalizaba el primer milenio, y sus escritos influyeron considerablemente en los teólogos tanto cristianos como judíos. En un intento por tender un puente entre la filosofía estoica griega y el judaísmo, Filón fue el primer teólogo que formuló el concepto del logos como intermediario entre el dios padre y su creación, identificando la iconografía de la sabiduría del antiguo Testamento con el concepto griego de logos. Los escritos de Filón están imbuidos de una intensa antipatía por la mujer, como puede apreciarse en el pasaje citado en el capítulo 13, p. 578.

En completa consonancia con las creencias generalizadas de la época, cualquier cosa que fuese femenina era inferior y secundaria a lo masculino. El contraste entre la «vida del mundo» y la «vida del espíritu» se marcó al asociar la vida mundana, los sentidos físicos y el cuerpo con la vida natural, y todos ellos con la imagen de lo femenino. La vida espiritual, en contraste, se asociaba con la mente y con la actividad intelectual, y con la imagen de lo masculino. «El progreso», escribió Filón, «no es sin duda nada más que el abandono del género femenino para adoptar el masculino, ya que el género femenino es material, pasivo, corpóreo y perceptible a los sentidos, mientras que el masculino es activo, racional, incorpóreo y más cercano a la mente y al pensamiento»².

Esto último parece una repetición del pensamiento aristotélico. Filón escribe sobre Sofía como hija más que como consorte del padre dios y, en un pasaje revelador, que evoca las imágenes de Atenea y Zeus, pregunta cómo es posible que sea correcto referirse a la Sabiduría, la hija de la deidad, como a un padre:

¿Es porque, mientras el nombre de sabiduría es femenino, su naturaleza es masculina?... Porque aquello que viene después de Dios, aunque sea la más principal del resto de las cosas, ocupa un segundo lugar; por esto se le otorgó un nombre femenino: para expresar su contraste en relación con el creador del universo, que es masculino, y su afinidad en relación con todo lo demás. Porque la preeminencia siempre pertenece a lo masculino, y lo femenino nunca la alcanza y es inferior a él. No prestemos atención, por lo tanto, a la discrepancia entre los gé-

neros de las palabras; afirmemos que la hija de Dios, aunque sea Sabiduría, no es sólo masculina sino también padre. Él siembra y engendra en las almas la aptitud para aprender, disciplina, conocimiento, sentido común y acciones loables³.

Engelsman señala que, antes de que hubieran pasado cien años, la influencia de Filón sobre los teólogos cristianos, unida a sus propias doctrinas, habían resquebrajado el poder de Sofía. La sabiduría ya no se personificaba como imagen femenina:

Fue suplantada por una imagen masculina que adoptó sus papeles... En última instancia, Cristo se apropió de los poderes de Sofía tan completamente que ella misma desapareció totalmente de la religión cristiana de aquella época⁴.

El mito perdido de la diosa madre y su hijo retorna gradualmente en las doctrinas formuladas por la Iglesia primitiva, entre los siglos III y V. Reapareció en la doctrina de la virginidad perpetua de María y en el título de madre de Dios (*Theótokos*) que se le otorgó en el concilio de Calcedonia del año 451. La inmaculada concepción de su hijo, como Jung, entre otros, ha subrayado, la hace diferente de los otros mortales porque la libera de la «mancha del pecado» y sugiere, por lo tanto, que ella es una diosa y su hijo un dios⁵.

Este dogma constituyó la primera fase de la elevación de María al rango de la antigua diosa, un proceso que aparentemente se ha llevado a cabo de forma totalmente inconsciente en el cristianismo de los últimos dos mil años. Otra versión del antiguo mito resurgió bajo una apariencia extraña: la propia Iglesia se convirtió en madre y asumió la iconografía relacionada con la crianza que previamente había pertenecido a la diosa. Clemente de Alejandría (150-220 d. C.) escribió acerca de la Iglesia que «ella era la única que carecía de leche porque ella era la única que no se convirtió en mujer; pero es tanto virgen como madre, permaneciendo impoluta como virgen y llena de amor como madre; y, llamando a sus criaturas hacia ella, las cría con leche sagrada»⁶. La Iglesia alimentaba a los fieles, como la diosa alimentó antaño a sus hijos, los reyes de Sumer y Babilonia, con la leche de sus pechos.

Más concretamente, la Iglesia asimiló los atributos y las funciones de Sofía. Concebida como femenina desde un principio, la Iglesia era madre. Era la novia de Cristo, como Israel había sido la novia de Yahvé. Y era la encarnación de la sabiduría. Se utilizaba el texto del Cantar de los cantares para fundamentar la idea de que la Iglesia era la amada de Cristo y el receptáculo de la sabiduría. Metodios, uno de los primeros escritores cristianos, describió la Iglesia como «un poder en sí misma, diferenciada de sus hijos; a quienes los profetas... a veces han llamado Jerusalén, a veces una novia, a veces el monte Sión, y a veces el templo y el tabernáculo de Dios»⁷.

Como la de Sofía, la misión de la Iglesia como madre era atraer hacia ella el alma

humana y, así, hacia Cristo, pero esta autoritaria intermediaria despojó a sus criaturas de toda confianza en sus propias almas; les impidió visualizar al Espíritu santo de sabiduría, ahora personificado en Cristo, como el fundamento de su ser y la presencia sabia de la consciencia directriz que habita en el alma. Una tradición rica de contemplativos y de místicos pertenecientes tanto a la corriente oriental como a la occidental del cristianismo mantuvo esta aproximación introspectiva a la imagen de Cristo. Sin embargo, la Iglesia occidental se hizo cada vez más secular en su objetivo de aumentar su autoridad terrena e insistió en que se obedeciese de forma absoluta la «ley» de su doctrina.

La Iglesia fue víctima de una inflación mítica que duró varios siglos; éste fue el colorario natural de su propia identificación con la gran madre. De idéntica manera, los reyes de épocas anteriores habían caído víctimas de la inflación mítica al asumir el papel divino de «hijos» de la diosa. Un síntoma de esta inflación fue la emulación inconsciente de la diosa en su papel de diosa de la guerra (creado por la humanidad). Al extirpar la herejía, la Iglesia occidental se cubrió con el manto despiadado de la diosa de la muerte, separada de la diosa de la vida. La persecución de cualquier persona o cosa que amenazase su doctrina revela el comportamiento peligroso y compulsivo de un arquetipo cuando de éste se apropia un individuo o institución. La institución, identificada con el arquetipo, se otorga a sí misma un papel, supuestamente asignado por la divinidad, cuyo carácter numinoso le provoca esa inflación. De esta forma, al creer que estaba ejecutando la voluntad divina al erradicar el mal de la herejía, la Iglesia se convirtió ella misma en la propia encarnación del mal que percibía en los otros, y en la antítesis de sus propias enseñanzas. ¿Cómo puede explicarse la larga historia de la intolerancia y la arrogancia del cristianismo respecto de otras creencias y pueblos «primitivos», si no es por medio de la inflación mítica? (Hoy en día, cualquier individuo o grupo de personas que identifique el «bien» exclusivamente con sus propias ideas políticas o religiosas, y el «mal» con las de otros grupos, puede caer víctima del mismo desorden psíquico. Parece que sólo puede evitarse este peligro psíquico si no se reivindica en modo alguno la propia infalibilidad, y si se pone el acento siempre sobre la búsqueda hacia una mayor comprensión, que necesariamente implica la relación con los demás.)

La sustitución de Cristo como logos por Sofía como Espíritu santo sólo es una hebra en la trama que relata cómo se excluyó la imagen de lo femenino de la trinidad cristiana. Con la formulación de la doctrina cristiana en los primeros siglos de nuestra era, quedó fijado, por así decirlo, el énfasis del cristianismo sobre el arquetipo masculino. La imagen conjunta de la diosa y del dios como la fuente creadora y el fundamento de la vida, y la de su matrimonio sagrado estaban implícitas en las imágenes del mito cristiano. Sin embargo, no podía ser venerada de forma completa porque la idea de la caída contaminó tanto a la naturaleza como a la naturaleza humana: el precioso legado heredado de los Misterios del mundo pagano se perdió casi por completo. Un

leve reflejo de la imagen de esa unión persistió en el concepto del matrimonio de Cristo con la Iglesia, o de Cristo con la comunidad de elegidos, que tenían como precedente judío la relación entre Yahvé y la comunidad mística de Israel. Pero esta «humanización» de la imagen de la diosa no podía contener la necesidad del alma de una imagen de unión entre diosa y dios, que simbolizaba la unidad de la vida en la unión de creador y creación, anticipando la experiencia de la reunión de la consciencia con su fundamento. Al alejar la evolución de la consciencia todavía más a la humanidad de la naturaleza y de la base instintiva de la vida, se consideró cada vez en mayor medida que los procesos mentales y espirituales carecían de relación con los procesos físicos; y, por las mismas razones, que el intelecto era superior al instinto. La única imagen numinosa que podía unir otra vez estos dos aspectos de la vida era la del matrimonio sagrado entre diosa y dios. Al seleccionar estas imágenes, recreando continuamente la del matrimonio sagrado, el alma dio expresión a una necesidad interna profunda de regeneración a través de la unión de estos dos aspectos de sí misma, que tanto se habían alejado entre sí.

El matrimonio entre el pueblo de Israel y Yahvé, contenido en el antiguo Testamento, y el de la Iglesia y Cristo, contenido en el nuevo Testamento, no podían satisfacer la necesidad que tenía el alma de una imagen divina de la totalidad para expresar la misteriosa unidad de toda vida. Jung señala la necesidad del alma de que la imagen de lo femenino «se ancle, metafísicamente hablando, en la figura de una mujer divina, la novia de Cristo. De la misma manera que no puede reemplazarse la persona de Cristo por una organización, la novia tampoco puede ser reemplazada por la Iglesia. Tanto lo femenino como lo masculino exigen una representación igualmente personal»⁸. Quizá sólo ahora, tras casi cuatro mil años de una separación entre espíritu y naturaleza que ha dañado el aspecto «natural» de la vida y todos los aspectos de lo femenino, pueda ayudarnos a sanar la herida una mayor comprensión del alma. Jung subrayó la gran importancia de la doctrina de la ascensión de la virgen. Desde su punto de vista, si se comprende su significado simbólico, devuelve a la humanidad tanto la divinidad de la feminidad como la imagen del matrimonio sagrado, preparando la base para el nacimiento de una nueva comprensión: «María, como novia, está unida al hijo en la cámara nupcial celestial y, como Sofía, a la divinidad»⁹. Sin embargo, tal y como se ha sugerido en el capítulo dedicado a María, todavía se excluye de la divinidad el aspecto relacionado con la tierra de lo arquetípico femenino; desde la perspectiva de la consciencia humana, por lo tanto, naturaleza y cuerpo quedan separados del espíritu.

El cristianismo gnóstico

Ningún estudio del cristianismo está completo si no incluye el gnosticismo; ésta es la fuente del manantial subterráneo que fluyó bajo la doctrina cristiana hacia la alqui-

mia y muchos otros movimientos espirituales del Medievo. El propio gnosticismo se desarrolló a partir del manantial esotérico o místico de las religiones egipcia, hebrea y griega. En Alejandría, la gran ciudad que fundó Alejandro Magno en el año 328 a. C., las tres tradiciones se encontraron y mezclaron en un clima de tolerancia que estaba asegurado mientras prevaleciese la influencia griega en la zona. En el primer siglo de nuestra era, Alejandría tenía un millón de habitantes, y dos de las cinco divisiones de la ciudad eran judías. Ahí vivían más judíos que en Palestina y su actitud para con otras tradiciones religiosas era tolerante; se mezclaban con total libertad con egipcios y griegos¹⁰. El primer grupo de cristianos fue el que estableció en Jerusalén Santiago, conocido como el hermano de Jesús, tras la muerte de éste. Cuando Santiago fue asesinado por el sanedrín en el año 62 de nuestra era, la comunidad judeocristiana de Jerusalén se dispersó; algunos se dirigieron a Alejandría, algunos a Siria, otros a Edesa, en Mesopotamia. En Alejandría, los Evangelios fueron a caer sobre terreno abonado por tradiciones de investigación metafísica, el epicentro de la discusión entre las comunidades griega y judía de la ciudad desde hacía mucho tiempo. Estas tradiciones se referían a la naturaleza del universo, el origen del mal, la caída y redención del alma y la pervivencia de la misma tras la muerte. Como señala Jung, «el cristianismo jamás se habría extendido por el mundo pagano con una rapidez tan sorprendente si sus ideas no hubiesen encontrado una disposición psíquica análoga para recibir las»¹¹.

En el segundo siglo de nuestra era había aún mucha libertad en la temprana Iglesia cristiana que se estableció en Alejandría. En Roma, sin embargo, ya prevalecía un espíritu diferente, inspirado por el autoritarismo del imperio Romano; provocó la persecución y represión de los cristianos gnósticos. Si Valentín, el maestro gnóstico judío que se había trasladado a Roma desde Alejandría, hubiese sido elegido obispo de Roma en el año 140 d. C. en vez de Pío I, que luego sería papa, la historia del cristianismo habría sido quizá muy diferente. Pero fue elegido Pío, y los grupos que Valentín representaba, junto con los textos que utilizaban, se suprimieron y perdieron gradualmente. Valentín fue expulsado de la Iglesia aproximadamente en el año 150 d. C. El descubrimiento reciente de los manuscritos de Nag Hammadi y los trabajos de estudiosos del siglo XX, particularmente la obra de Elaine Pagels, *Los evangelios gnósticos*, han ampliado de forma considerable nuestro conocimiento de los grupos cristianos gnósticos. (Hasta ahora, dado que sus textos se destruían y ellos mismos eran aniquilados, se conocía la existencia de esta controversia sobre todo a través de las polémicas de los primeros obispos cristianos que, exasperados, luchaban por erradicar estos grupos «no ortodoxos».)

Los grupos gnósticos originarios tomaron su nombre del vocablo griego *gnostikoi*, que es un adjetivo, no un verbo. Dos palabras griegas designan el conocimiento. Una significa conocimiento en el sentido de información recogida: *episteme*. La otra, *gnosis*, significa conocimiento en el sentido de percepción intuitiva o comprensión, que requiere no sólo la participación del intelecto, sino también la de todo el ser. Es el co-

nocimiento alcanzado mediante la intuición —los ojos del corazón— que no necesita una clase sacerdotal como intermediaria, sino que se percibe directamente. Es en este segundo sentido, abundando en la idea de conocimiento como percepción intuitiva, en el que las sectas gnósticas interpretaban su «conocimiento».

De los Evangelios que nos son familiares, como también de estos otros «resucitados», parece deducirse que la esencia de las enseñanzas de Jesús era transmitir esta *gnosis* o conocimiento del corazón. Intentó sanar la fragmentación del alma al devolver a hombres y mujeres a su sabiduría instintiva más profunda, a través de la cual podrían recobrar el «reino», es decir, el tesoro de la relación con el fundamento de la vida. Poseedor de un profundo conocimiento de la tradición rabínica, a pesar de todo se opuso a ella en tanto que subrayó la universalidad de sus propias enseñanzas, por su sensibilidad y reacción ante el sufrimiento ajeno; rechazó, por lo tanto, la crueldad, opresión y literalidad de la «ley» rabínica tal y como se practicaba entonces. Ambos conjuntos de Evangelios contienen dichos que se atribuyen a Jesús. Parece lo más probable que el grupo de cristianos judíos que lideraba Santiago dejase constancia de los dichos en arameo de Jesús, transmitiéndose éstos a los primeros grupos cristianos de otras ciudades. Conocemos la historia del cristianismo primitivo sólo a través de los escritos paulinos del nuevo Testamento, que no mencionan a la comunidad más antigua de Jerusalén ni la importancia del papel de Santiago. Algunos de los Evangelios gnósticos son decididamente anteriores a los Evangelios que nos son familiares; se llegan a datar en la segunda mitad del siglo I d. C.¹²

Los Evangelios gnósticos muestran que su mayor preocupación era cómo hacer que el alma sea consciente de su naturaleza divina y de su potencial innato para el crecimiento de la percepción intuitiva y del entendimiento; cómo trasladar la consciencia de un estado de «sueño» a uno de «alerta». Sus textos, en los que se dejó constancia de las enseñanzas de Jesús, le representan como alguien cuyas preocupaciones se centran no alrededor de las creencias y el culto, sino del acto de *metanoia* o de «darse la vuelta» para enfrentarse al universo interno del alma. La iconografía mitológica de los textos gnósticos es a menudo abrumadora y desconcertante. Sin embargo, ofrece una imagen muy humana de la relación entre Jesús y sus discípulos, entre los que había mujeres, como hoy queda demostrado. También muestran lo difícil que les resultaba a los discípulos comprender, y no digamos transmitir a otros, las enseñanzas de Jesús acerca de la necesidad de transformación de la consciencia.

Durante los primeros siglos del cristianismo hubo, evidentemente, una gran variedad de creencias, y muchos grupos tenían rasgos marcadamente distintivos. Los obispos cristianos «ortodoxos» luchaban para establecer una Iglesia fuerte y unida, y por restringir primero, y suprimir después, esta abundancia de «revelaciones». Ireneo, un obispo, observó con amargura que «cada uno de ellos genera algo nuevo cada día»¹³. Es posible que uno se sienta hasta cierto punto conmovido por sus esfuerzos, pero el cristianismo se ha empobrecido enormemente por haber reprimido una tradición que po-

dría haberle proporcionado una comprensión mucho más profunda del alma, como también una penetración intuitiva más profunda en las enseñanzas filosóficas de otras religiones y los paralelismos entre éstas con su propia tradición.

Por lo tanto, el asombroso número (cincuenta y dos) de textos gnósticos de Nag Hammadi, tan increíblemente recuperados en 1945 en el desierto egipcio, nos ha devuelto a una parte esencial de nuestra herencia religiosa. Hay textos judíos, griegos y egipcios, lo que demuestra el grado de eclecticismo del trasfondo cultural del gnosticismo. En su obra *Los evangelios gnósticos*, Pagels ha dado explicación a mucho de lo que no estaba claro acerca de la historia temprana de la Iglesia cristiana y las diferentes sectas gnósticas que florecieron durante los tres primeros siglos de nuestra era. Los textos revelan muchas imágenes relacionadas con la tradición de la diosa, y que se perdieron cuando esas sectas fueron suprimidas. Más aún, su descubrimiento amplía la teología de las formas actuales de cristianismo, porque muestra cuánto se reprimió y se destruyó para imponer sus doctrinas. Como señala Pagels,

Cada uno de los textos secretos que los grupos gnósticos reverenciaban se omitió de la colección canónica y se tachó de herético por los que se denominaban a sí mismos cristianos ortodoxos. Para cuando finalizó el proceso de ordenación de los diferentes escritos –probablemente no antes del año 200–, toda la iconografía femenina referente a Dios había prácticamente desaparecido de la tradición cristiana ortodoxa¹⁴.

Entre los textos suprimidos figuraban los que relataban la historia de Sofía, la gran madre, consorte del gran padre; y la historia de su hija, llamada también Sofía, y su hijo, Cristo, que acudió a rescatar a su hermana. Se trata de un mito enormemente dramático acerca de la fragmentación y reintegración del alma. En el mito gnóstico se reaniman las imágenes más antiguas de la diosa madre y la diosa hija, pero la mitología se orienta ahora de forma específica hacia un mundo interior, un mundo invisible y arquetípico, y pierde su relación con el ciclo de las estaciones.

Es como si el mito gnóstico, subrayando la regeneración del alma, continuase la tradición de los Misterios eleusinos de Deméter y Core, y los de Atis y Cibele en Roma. El mito gnóstico de Sofía personifica el alma humana como hija de la gran madre.

En este mito, que tuvo versiones muy diferentes, Sofía aparece como la madre virgen primigenia, consorte del dios padre, y como el poder a través del cual la fuente creativa del ser provoca su propia existencia: el vientre que genera como a su hijo a todos los mundos y todos los niveles del ser. Como la Maat egipcia y la Hokmá del antiguo Testamento, personifica a la sabiduría. Como Inanna, Hokmá y la Sekiná de la mitología cabalística posterior, personifica a la luz. La madre Sofía dio a luz a una hija, la imagen de sí misma, que perdió contacto con su origen celestial y provocó la existencia de la tierra con su dolor y tristeza. Se quedó presa y perdida en el caótico reino de oscuridad que se extendía más allá del reino de la luz, una oscuridad o

inframundo que se identificaba con la esfera terrestre, cuyas puertas guardaban los arcontes, temibles espíritus planetarios. Una cortina o barrera se alzó entre los mundos de la luz y de la oscuridad, imposibilitando el retorno de Sofía con sus padres. Estaba condenada a vagar por este laberinto oscuro, y «de manera infatigable busca, se lamenta, sufre, se arrepiente y transforma su pasión en materia, su sufrimiento en alma»¹⁵. Este mito gnóstico, que hizo su aparición 1.000 años después del mito hebreo de la caída, describe la misma trágica experiencia humana de la separación de la consciencia de su propia fuente.

El alma individual humana es en este mito una «chispa» o elemento del alma cósmica o universal, la creación de la madre y el padre en el mundo trascendente del pleroma. El alma, «encarcelada» en el cuerpo, ha perdido toda memoria de su «hogar», y se encuentra en gran aflicción: «Ora no halla [el Alma] camino para escapar de su males, infeliz, y sus errores la llevan al laberinto... Intenta escapar del amargo caos y no sabe cómo atravesarlo»¹⁶:

A veces se lamentaba y afligía,
porque se había quedado sola en la oscuridad y el vacío;
a veces alcanzaba un pensamiento de la luz que la había dejado,
y se consolaba y reía;
a veces temía;
a veces estaba perpleja y atónita¹⁷.

Como Perséfone, el alma en su aflicción eleva su lamento hasta su madre y su padre, en el mundo trascendente del pleroma. Como en el mito griego anterior, en el que Hermes desciende a rescatar a Perséfone, la madre virgen Sofía envía a su hijo a rescatar a su hermana, en respuesta a su llamada. Su hijo es Cristo, la encarnación de su luz y sabiduría, que desciende a la oscuridad de la creación más remota de sus padres para despertar en su hermana el recuerdo de su verdadera naturaleza.

En este nuevo mito lunar encontramos ecos del descenso de la Inanna sumeria al oscuro inframundo de su hermana diosa Ereshkigal, y de su «muerte» o ruptura con la luz, el mundo celestial del que procede, sus tres días de «muerte» y su rescate por Enki, el dios de la sabiduría. El reino del inframundo de Ereshkigal se ha convertido ahora en el mundo, un lugar tan temible como cualquier visión babilónica de la vida después de la muerte. En el exilio de Sofía puede verse la expulsión de Eva del jardín del Edén, y súbitamente este mito más antiguo puede leerse como el relato de la pérdida, por parte de la consciencia, del recuerdo de su «hogar» al abandonar el jardín del Paraíso. De forma similar, el mito gnóstico resplandece en cada palabra de los cuentos de hadas de la Bella Durmiente y Blancanieves, incluso en el seto de espinas que separa al príncipe y la princesa, y en la imagen de Blancanieves tumbada en su ataúd de cristal, dormida.

La diferencia radical entre el mito sumerio de Inanna y el nuevo mito es que el propio mundo se convierte ahora en el inframundo, el mundo de los muertos, y se compara la existencia humana con una sepultura. La afirmación de Jesús, llena de rigor, nos viene a la mente: «Sígueme, y deja que los muertos entierren a sus muertos (Mt 8, 22)». La separación entre luz y oscuridad es aparentemente absoluta y definitiva; sin embargo, como ocurre en todos los mitos lunares, esto no es más que un espejismo pasajero. Es posible que fuese incluso más difícil entonces que ahora comprender este mito no de forma literal, sino en un sentido metafísico, esto es, en relación con los estados de consciencia y la psique humana fragmentada. En consecuencia, muchos gnósticos proyectaron sobre el mundo el estado de consciencia oscurecido que deploraban, y también los exegetas cristianos ortodoxos que dejaron constancia de las creencias de éstos las interpretaron en este sentido literal. En este universo mitológico se creía, por lo tanto, que todo lo que pertenecía a la creación estaba contaminado por el mal, incluida la religión, sujeta a error por ser la creación de la consciencia oscurecida del alma y no del pleroma.

El mito gnóstico es el primero en expresar la imagen cuádruple de madre, padre, hija e hijo, que desciende sin duda de las mitologías sumeria y babilónica. Es también el primero en ofrecer la imagen de la totalidad de la experiencia humana en la vida de estas cuatro figuras divinas. Refleja, a través de la absoluta esclavitud y sufrimiento de Sofía, la grave situación en la que se hallaba la consciencia humana en aquella era. Sin embargo, fiel a su carácter lunar, es también un mito de liberación, porque ofrece una imagen de retorno a la unidad y la posibilidad de la transformación psíquica a través del recate y despertar de Sofía, la hija.

A veces se retrata el ser «inconsciente» y semidivino como femenino, como ocurre con Sofía, la hija; a veces esta figura es masculina, como ocurre con el *ánthropos* o hijo divino, que se «cayó» en la materia y olvidó su relación con su mundo de origen. El mito del *ánthropos* se parece al mito anterior, en el que se sacrifica al hijo-amante, que desciende luego a la oscuridad del inframundo en aras de la regeneración de la vida para ser resucitado por su madre, la diosa. La esencia del mito gnóstico reside en el rescate y la redención de las innumerables partes del dios sacrificado, abrumado por el sufrimiento, que se ha derramado a sí mismo a la vida bajo la forma de las «chispas» del alma. Ambos mitos, en sus formas masculina y femenina, relatan la historia del despertar de la consciencia dormida y su vuelta al «hogar» en el pleroma.

El alma estaba obligada a reencarnarse continuamente en un nuevo cuerpo, mientras no supiese nada acerca de su propia naturaleza y no sintiese, por lo tanto, anhelo alguno de volver a su «hogar» a través de esas siete dimensiones. Esta idea del alma que se reencarna revela un vínculo más con las tradiciones cíclicas de la cultura de la diosa. En estado de sueño, el alma carecía de elección para determinar su destino, es decir, no tenía voluntad propia. Los textos gnósticos la llaman «una pobre viuda desolada» y una prostituta que varios bandidos han ultrajado. (Estas expresiones describían

antaoño a Istar y aparecerían, más tarde, en la iconografía de la Sekiná.) El alma está dormida, ciega o ebria, según las diferentes metáforas que se utilizan en los textos gnósticos. El Espíritu santo, o luz de sabiduría que habita en ella, su ser verdadero, resplandece en esta oscuridad; el alma, sin embargo, no puede percibirla, sumida como está en un estado semejante al trance. El Evangelio cristiano de Juan, que muchas sectas gnósticas utilizaron, expresa esto en las siguientes palabras: «Y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron» (Jn 1, 5). En gran medida por la influencia de la mitología babilónica y persa, fue así como ciertos mitos gnósticos explicaron la creación del mundo y de la humanidad, así como la existencia del sufrimiento. La humanidad no es malvada, sino inconsciente; es ignorante más que inherentemente pecaminosa. Como afirmaba Sócrates, nadie peca por voluntad propia. Hombres y mujeres son las víctimas de un destino que no pueden controlar, precisamente porque no saben que son controlados por él.

El mito gnóstico ofrece una imagen angustiada del sufrimiento humano, de la soledad y del terror, pero trata de darle una solución luminosa y llena de valentía. Los gnósticos, incluidos los gnósticos judíos, trataron de ir más allá de cualquier imagen formulada hasta entonces; trataron de llegar hasta una imagen que pudiese ser expresada únicamente como luz, y que pudiese revelarse a las personas únicamente a través de una experiencia introspectiva de la propia alma, no a través de creencias o de la obediencia a ninguna autoridad religiosa. «Llamaos a vosotros mismos como quien llama a una puerta y caminad sobre vosotros mismos como quien camina por una senda recta¹⁸.» La primera prioridad de sus enseñanzas era el despertar en el alma el conocimiento de su situación apurada. La salvación del alma tanto individual como cósmica no dependía del sacrificio de un salvador para redimir a los seres humanos, sino de «hacer que surja» o «dar a luz» al salvador en las profundidades de su propia consciencia, sacrificando la propia ignorancia y despertando de su sueño. El tema predominante en el pensamiento gnóstico no es el del «pecado original», sino el de la cautividad o enmarañamiento del alma en un destino trágico que sólo puede modificarse a través de un acto creativo de percepción intuitiva y crecimiento interior. Así lo enseñaba Valentín, maestro gnóstico: «Lo que salva es el conocimiento: quiénes éramos, qué hemos devenido; dónde estábamos, dónde hemos sido arrojados: hacia dónde nos apresuramos; de dónde somos redimidos; qué es la generación; qué la regeneración¹⁹. Al despertar el alma, adquiere consciencia del espíritu que habita en ella, personificado por Cristo, que se dirige a ella con estas palabras: «Yo soy tú y tú eres Yo; y dondequiera que estés, ahí estoy Yo, y soy sembrado (o esparcido en todos); desde donde quieras me recolectas; y al recolectarme a mí, te recolectas a ti mismo²⁰».

El matrimonio sagrado del alma y el espíritu

En el mito gnóstico, la búsqueda reviste una forma dual: el anhelo del alma por la luz que desea alcanzar y el anhelo de los padres divinos de rescatar a su hija; envían para cumplir esta misión a su hijo, Cristo, como salvador divino. La unidad subyacente entre alma y espíritu se expresa en la imagen del matrimonio. En el terreno común que yace entre el mundo interior y el exterior, el espíritu —como novio, emisario de la madre-padre divina— acude a encontrarse con el alma «iluminada», y los dos se convierten en uno. Este matrimonio sagrado entre alma y espíritu se celebraba mediante el ritual gnóstico. El espíritu se visualizaba como «manto de gloria», el «ser superior» del alma, similar a la imagen del *ka* egipcio que acude a encontrarse con el alma después de la muerte. Entonces dice el alma: «Grande, divina, amada alma (la diosa Nut), ven a mí»²¹, y el *ka*, o gran alma, dice: «Mira, estoy detrás de ti, soy tu templo, tu madre, por siempre jamás»²². En un texto gnóstico, el encuentro entre las dos «partes» del alma que se funden, semejantes, en una sola, se describe de una forma bellísima en un poema titulado «El himno de la perla», o «El himno del manto glorioso»:

Mi vestido de gloria, que me había quitado, y el manto que lo cubría, mis padres... los enviaron para mí por los tesoros que guardaban. De su esplendor me había yo olvidado, habiéndolo dejado en la casa de mi Padre cuando era un niño. Al contemplar ahora el vestido, me pareció que se transformaba en imagen de mí mismo reflejada en un espejo: a mí mismo, entero, veía en él, y a él, entero, veía en mí mismo; que éramos dos, separados, y sin embargo uno en la igualdad de nuestras formas...²³

La revelación primaria de los Misterios egipcios, griegos y romanos era que el cuerpo eterno era la «base», «madre» o «padre» de la consciencia, temporalmente centrada en el cuerpo físico. El iniciado sabía que a su muerte se reuniría con esa base, ese ser superior al que pertenecía como un niño pertenece a su progenitor. Muchas personas en este siglo están retomando estas ideas que provienen de una tradición tan antigua. Jung daba a esta base el nombre de «mismidad» —la consciencia superior que subyace a su parte «perdida» y la conduce hacia la reunión.

El cuerpo de la «resurrección», llamado así porque era la base luminosa del alma, no nacía ni moría con el cuerpo físico. Era eterno. (Pablo expresa la misma idea en su análisis de los cuerpos terrenos y celestiales, es decir, incorruptibles, y las casa terrenas y celestiales [1 Co 15, 40 y 2 Co 5, 1-8], pero la división entre las dimensiones terrena y celestial parece absoluta, como si no existiese la posibilidad de experimentar el cuerpo celestial desde el cuerpo terreno.) La visión que los gnósticos tenían de este cuerpo «luminoso» que subyacía a la forma física les permitía llegar al conocimiento de que no había muerte; la materia se les hacía translúcida porque penetraban de forma intuitiva en su verdadera naturaleza. Hoy en día podría dársele el nombre de cuerpo «suba-

tómico» o, como en la imagen que David Bohm sugiere, «el Orden Implicado»²⁴. El cuerpo «luminoso» se concebía como masculino, mientras que el cuerpo físico se describía como femenino. En ciertos textos gnósticos, Jesús se aparece a sus discípulos tras su resurrección en su «cuerpo de luz»; puede que nos sea útil interpretar los pasajes en 1 Corintios 15 junto con estos textos gnósticos para comprender la «resurrección del cuerpo» en un sentido diferente del literal que suele ofrecer la enseñanza cristiana (ver capítulo 13).

La importancia que los gnósticos atribuyeron al despertar a través del entendimiento o de la percepción intuitiva, más que a través de la creencia, constituyó su gran contribución a una evolución más avanzada de la consciencia. Sus enseñanzas acerca de la necesidad de los individuos de descubrir a Cristo, o la consciencia divina que habita en cada uno, los enfrentaron con los cristianos ortodoxos, cuya enseñanza proclamaba (y proclama todavía) que la salvación sólo puede producirse a través de la creencia y de la pertenencia a la Iglesia. Parecería que el mito del alma inconsciente y la posibilidad de que despierte para ser guiada por el Espíritu santo de Sabiduría es una creación de los gnósticos; fue, en realidad, parte de la herencia recibida de las tradiciones esotéricas de Sumer, Egipto y Grecia. En los comienzos de la era cristiana, el mito gnóstico expresaba algo tan profundamente relevante para las necesidades humanas que sobrevivió a 1.400 años de persecuciones. Ofreció a las personas un nuevo mito acerca del alma a través de la iconografía del antiguo mito de la diosa.

El Evangelio de Tomás²⁵

En 1956, el catedrático Gilles Quispel descubrió el Evangelio de Tomás en El Cairo, y se dio cuenta de que contenía material proveniente de la tradición judía y estaba relacionado con la congregación judeocristiana más antigua de Jerusalén, hecho este último que es especialmente significativo. Hoy en día los eruditos aceptan que este Evangelio transmite los dichos arameos originales de Jesús, preservados por los miembros del grupo de su hermano Santiago, y que ésta fue una de las fuentes más antiguas de las que se tomaron los dichos que figuran en los Evangelios de Mateo y Lucas²⁶. Uno o más miembros de este grupo fueron a Edesa y establecieron allí un centro de enseñanzas; el Evangelio de Tomás transmite la esencia de estas enseñanzas. El Evangelio comienza con estas palabras: «Éstas son las palabras secretas que pronunció Jesús Vivo y escribió Dídimo Judas Tomás. Y dijo: “Quien encuentre explicación a estas palabras no probará la muerte”». En los Evangelios del nuevo Testamento figuran muchos pasajes en los que Jesús habla como encarnación de Sofía, la luz divina de la sabiduría, pero otros pasajes similares del Evangelio de Tomás no son tan conocidos.

...En el interior de un hombre de luz
hay siempre luz y él ilumina todo el universo; sin su luz reinan las tinieblas (*Logion 24*).

Dijo Jesús: «Yo os daré lo que ningún ojo ha visto y ningún oído ha escuchado y ninguna mano ha tocado y en ningún corazón humano ha penetrado» (*Logion 17*).

En otro *logion*, o dicho, de este Evangelio, Jesús afirma:

Yo soy la luz que está sobre todos ellos. Yo soy el universo; el universo ha surgido de mí y ha llegado hasta mí. Partid un leño y allí estoy yo; levantad una piedra y allí me encontraréis (*Logion 77*).

Este Evangelio sugiere que el reino era la revelación de la naturaleza de la realidad, hecha accesible mediante la penetración progresiva en los misterios del alma, mediante la fusión de los dos «cuerpos», la consciencia terrena y la celestial. Jesús enseñó que el reino no vendría a fuerza de ser esperado; uno no podía decir «aquí está» o «ahí está». Más bien

...el reino del Padre está extendido sobre la tierra y los hombres no lo ven (*Logion 113*).

¿Cómo podrá ser, entonces, descubierto?

El que busca no debe dejar de buscar hasta tanto que encuentre. Y cuando encuentre se estremecerá, y tras su estremecimiento se llenará de admiración y reinará sobre el universo (*Logion 2*).

Jesús dijo a sus discípulos:

Cuando realicéis esto en vosotros mismos, aquello que tenéis os salvará; pero si no lo tenéis dentro, aquello que no tenéis en vosotros mismos os matará (*Logion 70*).

Como se establece en el Evangelio de Felipe, quienquiera que alcance la *gnosis* «ya no es cristiano, sino un Cristo»²⁷, idea que refleja el Evangelio de Juan en el nuevo Testamento:

Pero a todos los que la recibieron les dio poder de hacerse hijos de Dios, a los que creen en su nombre, los cuales no nacieron de sangre, ni de deseo de carne, ni de deseo de hombre sino que nacieron de Dios (Jn 1, 12-13).

El ser humano, por lo tanto, se estaba acercando al umbral de la consciencia a tra-

vés de muchos individuos, y se personificaba en Jesús como maestro de sabiduría. Un giro extraño del «destino» hizo que la base numinosa en su interior se perdiese, al transformarse a Jesús en un dios a quien se debía adoración. En vez de reconocerse como divina una base interior al alma, relacionándose con la divinidad subyacente de la vida en su totalidad, se subrayó el antiguo patrón literal de la adoración de un dios, perpetuándose la separación entre la consciencia y su base. Se sacrificó la inmanencia en aras a la trascendencia. Se enseñó a los cristianos que mientras creyesen, y mientras perteneciesen a la Iglesia, obedeciéndola, el sacrificio de Jesús en la cruz los redimiría. Como señaló Jung, lo divino pasó a situarse fuera del hombre y de la mujer, antes que en su interior:

Eso que la *imitatio Christi* exige —que sigamos al ideal y tratemos de hacernos iguales a él— debería, en toda lógica, tener como resultado el desarrollo y la exaltación del hombre interior. De hecho, sin embargo, ciertos creyentes superficiales, excesivamente preocupados por las formas, transformaron el ideal en un objeto de adoración externo. Es precisamente esta veneración por el objeto la que impide que éste trate de alcanzar las profundidades del alma, transformándola en una unidad completa, en consonancia con el ideal. En conformidad con esto, el mediador divino se sitúa en el exterior como imagen, mientras la parte más profunda del hombre permanece fragmentada e intacta... Es posible que una proyección exclusivamente religiosa arrebate al alma sus valores, de forma que por pura inanición se hace incapaz de un desarrollo posterior, estancándose en un estado inconsciente. Al mismo tiempo, cae víctima del espejismo de que la causa de todo desastre está en el exterior, y la gente ya no se detiene a preguntarse hasta qué punto tienen parte de responsabilidad²⁸.

La tradición cristiana occidental a menudo oscurece la interpretación simbólica de las enseñanzas de Jesús acerca de la inmanencia del espíritu que habita en el interior de todo ser humano y de toda vida natural. Con el concilio de Calcedonia del año 451, Jesús se convirtió en la excepción —la única encarnación de esta luz, el único «hijo de dios»— antes que en un hombre que se ha percatado de su ser divino y verdadero, convirtiéndose en portavoz de Hokmá o Sofía, es decir, en el modelo de aquello en lo que pueden convertirse todos los seres humanos, porque, en esencia, eso es lo que son²⁹.

La historia de la iconografía mítica que precedió al cristianismo en las grandes civilizaciones de la Edad del Bronce no es muy conocida, y parece importante relacionar el mito cristiano tal y como se formuló en los concilios de la Iglesia primitiva con la mitología de la diosa y de su hijo-amante. Semejante reelaboración del mito podría resultar sorprendente, a menos que uno recuerde la tendencia del alma a reformular continuamente el antiguo mito. Es bastante improbable que la convergencia de un mito atemporal con la persona de Jesús se produjese por una decisión que los obispos, reunidos en Calcedonia, tomaran voluntariamente; por el contrario, se habrían esforzado por que tal cosa no ocurriese. Pero la capacidad del mito para penetrar en la ima-

ginación invitó a su reformulación, y vino a cubrir, de esta manera, tanto la imagen del dios padre como la de su hijo, así como las figuras de María y de su hijo, Jesús. Sin embargo, se oscureció, al reformularse, el elemento de la enseñanza de Jesús que resultaba más imprescindible para una evolución más avanzada de la consciencia. La doctrina de que Jesucristo, el hijo de Dios, era consustancial a la divinidad, y sin embargo se apartaba de ella por su humanidad –divina y humana– reafirmó de nuevo la iconografía de *zoé* y *bíos*, la creencia de que él, y él solo, era la única encarnación de la divinidad; sin embargo, todo ello veló la «nueva» percepción intuitiva de que todas las personas poseen en su interior la capacidad de percibir su naturaleza divina, convirtiéndose en «hijos» o «hijas» de Dios. Además, cuando la consciencia perdió la revelación previa, la encarnación dejó de poder ser comprendida en el sentido de que la presencia divina se encarna como «hijo» en la totalidad de la creación visible. Fiel al proceso según el cual lo que se pierde de forma inconsciente se proyecta sobre la imagen de un adversario, la Iglesia cristiana pronto perdió la imagen de la totalidad, creando otra separación entre los que «creían» en sus enseñanzas y, por lo tanto, eran «salvados», y los que no lo hacían, y por lo tanto no eran «salvados». La misma separación se proyectó de forma topográfica sobre el cielo y el infierno, que recibirían a los «salvados» y a los «condenados».

Cuando, al reemplazar Cristo como logos a Sofía como Espíritu santo, se rechazó el aspecto femenino de la divinidad, definido en la imagen gnóstica de Sofía como la madre divina, la imagen de la totalidad se perdió por partida doble. La elevación de María al rango de madre de Dios (*Theótocos*) y la doctrina de su virginidad perpetua pronto le permitieron adoptar, en el afecto del pueblo, el lugar de la virgen madre de las culturas anteriores; sin embargo, al rechazar el proceso humano de nacimiento, separaron a la naturaleza del espíritu y dividieron la vida en dos «mitades», tal y como había hecho el judaísmo al rechazar la imagen de la diosa.

La identificación de Jesús con la imagen del hijo de la deidad, concebido de forma inmaculada y nacido de una virgen, confirió autoridad divina al nuevo Testamento y a la Iglesia en su papel de intérprete del anterior; podría haber asegurado su supervivencia, pero la tradición sapiencial del reino de Dios como base divina de la vida y el alma humanas tuvo que ocultarse bajo la superficie, y se despojó a la tradición occidental durante muchos siglos de una percepción intuitiva que podría haberla enriquecido enormemente.

La androginia de lo divino en el cristianismo gnóstico

La imagen gnóstica cristiana de la deidad era andrógina, tanto masculina como femenina, madre y padre. ¿Cómo llegó a concebirse la imagen cristiana ortodoxa de la

deidad como únicamente masculina? Una vez más, es posible que esto pueda explicarse por una ruptura de la transmisión entre las distinciones de género intrínsecas a las lenguas hebrea y griega, y las del latín y las demás lenguas europeas posteriores. El aspecto de la divinidad como Espíritu santo —como Hokmá y Sofía— fue femenino en hebreo y en griego hasta que se vio asimilada al concepto masculino de logos, y luego a la expresión latina *Spiritus Sanctus*, cuyo género también era masculino. Si tomamos como ejemplo la lengua inglesa, no hay en ella distinción de géneros entre los sustantivos, de manera que no existe forma de indicar el género de algo a través del significante de una palabra. Uno puede decir, «Dios es sabiduría», «Dios es belleza», «Dios es verdad», y así sucesivamente, pero no existe forma alguna de saber si esas cualidades se imaginan como masculinas o femeninas, a diferencia de lo que sucedía en las lenguas más antiguas.

Los gnósticos, incluidos los gnósticos judíos, contribuyeron enormemente a la restauración del equilibrio en la imagen judeocristiana de dios al describir a la deidad como madre y como padre. También designaron a las emanaciones de la fuente primaria, un sistema jerárquico de seres o energías divinas que median entre la base no manifiesta del ser y el mundo manifiesto, como femeninas y masculinas en esencia.

La restauración de la imagen de la diosa es sorprendente; tanto es así, que un erudito ha sostenido que hay razones para concluir que el gnosticismo era una expresión del culto de la diosa madre³⁰. Es cierto que el gnosticismo surgió precisamente en aquellas áreas en las que durante milenios habían sido testigos del culto a la diosa: Siria, Egipto, Asia Menor y Mesopotamia. Los gnósticos judíos tenían acceso a la tradición de la literatura bíblica sapiencial; además, si vivían en Siria, Mesopotamia o Egipto, también podían acceder a las tradiciones de la diosa y su hijo-amante que habían existido en estas regiones durante mucho tiempo. La imagen subyacente del matrimonio sagrado domina los textos gnósticos y era (esto es especialmente significativo) uno de sus sacramentos principales. Nos encontramos, por lo tanto, con que el ser semidivino originario o *ánthropos* se representa a veces como hija, a veces como hijo, a veces como una pareja formada por hermano y hermana, al igual que ocurría en los mitos anteriores. Se subraya la importancia de la búsqueda; el uno o la otra parte en pos de su «extraviado» homólogo, y su reunión y retorno a su mundo divino de origen se celebra en el matrimonio sagrado.

En su obra *Los evangelios gnósticos*, Pagels señala que los gnósticos oraban a la Sofía divina, femenina y virgen como «silencio eterno y místico», como «gracia, aquella que precede a todas las cosas», como «lo invisible dentro del todo» y como «la sabiduría incorruptible, o gnosis»³¹. Llama la atención el tono «sumerio» de cada una de estas frases. Una vez más, Pagels se refiere a un grupo de fuentes gnósticas que afirmaban haber recibido de Jesús la tradición secreta a través de Santiago, su hermano, y de María Magdalena, afirmaciones de las que indudablemente dejó constancia el grupo originario de Jerusalén. Señala que miembros de este grupo rezaban tanto al padre como a la

madre divina: «De Ti, Padre, y a través de ti, Madre, los dos nombres inmortales, Padres del ser divino, y tú, morador en el cielo, humanidad, del nombre poderoso...»³². Pagels cita una definición de Dios propuesta por Valentín, el maestro gnóstico, en la que sugiere que «la divinidad puede imaginarse como un cuerpo bivalente; consistente, por una parte, en el Inefable, el Profundo, el Padre Primero; y, por la otra, en la Gracia, el Silencio, el Vientre y la “Madre del Todo”»³³. Pagels señala que «luego describe cómo el Silencio recibe, como en un vientre, la semilla de la Fuente Inefable; de ésta saca todas las emanaciones del ser divino, alineadas en parejas armoniosas de energías masculinas y femeninas»³⁴. A la díada creativa se le otorga una expresión muy clara en el pasaje siguiente:

Antes del universo, lo primero fue revelado. En el espacio sin confines él es un padre que se ha desarrollado a sí mismo y se ha construido a sí mismo, lleno de luz resplandeciente e inefable. En el principio él decidió que su forma cobrase existencia como un gran poder. Inmediatamente, el comienzo de esa luz se reveló como un hombre andrógino e inmortal. Su nombre masculino es «el engendramiento de aquel que es perfecto». Y su nombre femenino es «Sofía, engendradora toda sabia». También se dice que se parece a su hermano y su consorte³⁵.

En otro texto similar, titulado «La Sofía de Jesucristo», Jesús resucitado dice, al enseñar a sus discípulos:

Deseo que entendáis que el primer hombre es llamado engendrador, mente que es completa en sí misma. Reflexionó con la gran Sofía, su consorte, y reveló su hijo primogénito y andrógino. Su nombre masculino es «primer engendrador hijo de Dios»; su nombre femenino es «primera engendradora Sofía, madre del universo». Algunos la llaman amor. Ahora el primogénito se llama «Cristo»³⁶.

La androginia de esta fuente primaria se refleja en cada nivel de la jerarquía de la creación hasta que aparece en el nuestro, manifestándose como las dos «mitades» del alma, masculina y femenina.

A causa de su riqueza en símbolos que representan a Sofía (Hokmá), en ocasiones uno tiene la impresión de que ciertos elementos de los textos gnósticos se derivan de la literatura sapiencial apócrifa del judaísmo, que se perdió tras el exilio babilónico. La imagen de la luz, asociada tanto con el dios como con la diosa desde épocas tan remotas como la de Sumer, se repite una y otra vez en relación con la unidad divina. Queda bastante claro que la trinidad de madre, padre e hijo se basa realmente en una díada que se transmite a través de una cadena de incontables creaciones. Cada «hijo» creado en las alturas, de la unión entre los aspectos masculino y femenino de la fuente divina, tiene una consorte, y cada ángel o arcángel tiene un «reflejo»; de forma que cualquier noción de dualidad de madre y padre, o de trinidad de madre, padre e hijo,

debe extenderse a una cuaternidad que incluya una hija, que es la novia del hijo y la madre del siguiente nivel de creación³⁷.

En el Evangelio a los hebreos, Jesús se refiere al Espíritu santo como a «mi madre, el Espíritu». El «Apócrifo de Juan» relata cómo tuvo Juan una visión de la Trinidad:

Mientras estaba contemplando estas cosas, mira, los cielos se abrieron y toda la creación que está bajo el cielo resplandeció y el mundo tembló. Y yo sentí temor... y vi en la luz a un joven que estaba de pie junto a mí. Mientras le contemplaba se convirtió en un hombre de avanzada edad... No había ante mis ojos una pluralidad, sino una semejanza con múltiples formas en la luz, y las formas aparecían unas a través de otras, y la semejanza tenía tres formas. Me dijo: «Juan, Juan, por qué dudas, y por qué tienes miedo... ¡No te amedrentes! Yo soy aquel que está contigo por siempre. Yo soy el padre, yo soy la madre, yo soy el hijo»³⁸.

La idea de que el Espíritu santo era femenino –la madre– era ajena únicamente a los cristianos gentiles. El catedrático Quispel señala que «los judeocristianos estaban totalmente convencidos de que el Espíritu santo era una hipóstasis femenina»³⁹. Esta consideración es de suma importancia en relación con los pasajes que describen el bautismo de Jesús; en ellos, el Espíritu santo desciende sobre él bajo la forma de una paloma (Mt 3, 16). En un fragmento de los Evangelios judeocristianos, el Espíritu santo, durante el bautizo de Jesús, se dirige a él con estas palabras: «Hijo mío, te he esperado en todos los profetas»⁴⁰. «De esto», señala Quispel, «se deduce algo muy sencillo: de la misma manera que el nacimiento requiere una madre, el renacimiento requiere una madre espiritual. Originariamente, el término cristiano “nuevo nacimiento” tuvo que asociarse, por lo tanto, con el concepto del espíritu como hipóstasis femenina»⁴¹.

Hay un texto gnóstico en particular cuyo reflejo de la iconografía de la madre virgen es electrizante; contiene, sin duda alguna, fragmentos de textos anteriores, ahora perdidos, y posiblemente hasta un encantamiento mesopotámico de templo que pudo pertenecer a la misma fuente que la de los versos recitados por Hokmá en Proverbios y en el Sirácida, citados ambos en el capítulo 12. Queda claro, por nuestro conocimiento de Sofía, que en las pocas líneas que se ofrecen a continuación, y que provienen de un texto más largo, ella misma está hablando como la sabiduría, tal y como hablaron antaño Inanna en Sumer e Isis en Egipto.

«El trueno, mente (entera) perfecta»⁴²

Fui enviada desde (el) poder,
y he acudido a aquellos que reflexionan sobre mí,
y se me ha encontrado entre aquellos que me buscan.
Miradme, vosotros que reflexionáis sobre mí,

y vosotros, los que escucháis, oídme.
Vosotros, los que me estáis esperando, llevadme a vosotros mismos.
Y no me apartéis de vuestra vista.
Y no hagáis que ni vuestra voz ni vuestro oído me odie.
No me ignoréis en ningún lugar ni en sitio alguno. ¡Estad preparados!
No me ignoréis.

Porque yo soy la primera y la última,
soy la que es honrada y despreciada,
soy la ramera y la santa.
Soy la esposa y la virgen.
Soy la (madre) y la hija.
Soy los miembros de mi madre.
Soy la que es estéril,
y sus hijos son muchos.
Soy aquella cuya boda es grandiosa,
y no he tomado marido.
Soy la matrona y la que no da a luz.
Soy el consuelo de mis dolores de parto.
Soy la novia y el novio,
y fue mi esposo quien me engendró.
Soy la madre de mi padre
y la hermana de mi marido,
y él es mi vástago.

Yo soy el silencio que es incomprendible
y la idea cuyo recuerdo es frecuente.
Yo soy la voz cuyo sonido es múltiple
y la palabra cuya apariencia es varia.
Yo soy la pronunciación de mi nombre.

¿Por qué me habéis odiado en vuestros consejos?
Porque permaneceré en silencio entre aquellos que están en silencio,
y apareceré y hablaré.
¿Por qué, entonces, me habéis odiado, vosotros, griegos?
¿Porque soy una bárbara entre (los) bárbaros?
Pues yo soy la sabiduría (de los) griegos
y el conocimiento de los bárbaros.
(Yo) soy aquella cuya imagen es grande en Egipto
y aquella que carece de imagen entre los bárbaros.

Yo soy aquella a quien se ha odiado en todas partes
y a quien se ha amado en todas partes.
Yo soy aquella a quien llaman vida,
y a quien vosotros habéis llamado muerte.
Yo soy aquella a quien llaman ley,
y a quien habéis llamado anarquía.
Yo soy aquella a quien habéis perseguido,
y yo soy aquella a quien habéis atrapado.
Yo soy aquella que habéis esparcido,
y me habéis recogido y reunido.

Las mujeres como discípulas y maestras de gnosis

Las mujeres de la iglesia gnóstica podían enseñar, sanar, profetizar y ocupar cualquier rango dentro de ella, incluido el de obispo, al igual que los hombres. Esto era fuente de gran irritación para los cristianos ortodoxos. Tertuliano exclamaba: «Estas mujeres heréticas... ¡qué audaces son! No tienen pudor; son lo bastante osadas como para enseñar, entablar discusiones, llevar a cabo curaciones ¡y puede que incluso bautizar!»⁴³. Al definir la manera en que creía que las mujeres debían comportarse, escribió, haciéndose eco de Pablo: «No está permitido que una mujer hable en la iglesia, ni le está permitido enseñar, ni bautizar, ni ofrecer [la eucaristía], ni reclamar para sí una participación en alguna función masculina... por no mencionar ningún cargo sacerdotal»⁴⁴.

Pagels observa que desde el año 200 «no tenemos pruebas de que las mujeres desempeñasen papeles proféticos, sacerdotales o episcopales entre las iglesias ortodoxas»⁴⁵.

Aparte de la iglesia gnóstica, la única excepción a la exclusión de las mujeres de cargos sacerdotales en 2.000 años de cristianismo es la iglesia cátara del Espíritu santo, herética, del siglo XII. Como en la iglesia gnóstica, en ella las mujeres ocupaban el rango de obispo, administraban los sacramentos, enseñaban, bautizaban y curaban a los enfermos. Si exceptuamos al judaísmo y al islam, el rechazo cristiano a que las mujeres ostentasen rango sacerdotal contrasta de forma llamativa con toda la historia anterior de la religión en Egipto, Mesopotamia, Creta, Siria y Grecia. Desde los comienzos de la Edad del Bronce, en aquellos lugares las mujeres habían sido sacerdotisas en todos los templos de la diosa. (No podemos sino sorprendernos de lo profundamente que esta exclusión ha herido el alma de la mujer, y restringido su crecimiento como ser humano.) En ninguna de las tres religiones patriarcales, judaísmo, cristianismo e islam, se dio la imagen de la madre, esposa, hermana o novia del dios padre. Estas imágenes pueden hallarse únicamente en las tradiciones místicas o reprimidas de las tres religiones. Al carecer de imagen metafísica alguna de la mujer ni de papel «sagrado» alguno en la so-

ciudad, ¿cómo podían las mujeres, e igualmente los hombres, relacionarse, en su interior, con todos los diferentes aspectos de lo arquetípico femenino?

Las mujeres pueden descubrir una imagen de sí mismas, perdida hace mucho tiempo, en los Evangelios gnósticos. El Evangelio de Felipe relata que tanto la madre, como la hermana y la compañera de Jesús se llaman María. Esta imagen triple sugiere los misterios lunares de la diosa triple, la trinidad lunar originaria. María Magdalena, la compañera de Jesús más unida a él, aparece en varios de los Evangelios gnósticos como uno de los discípulos, y en estos textos no hay duda acerca de la importancia de su papel en el grupo de Jerusalén del cristianismo más temprano. El Evangelio de María señala que, tal y como se menciona en los Evangelios de Marcos y Juan, ella fue la primera que vio al Cristo resucitado. (Es interesante recordar, como se observó en el capítulo 14, que María confunde a Jesús con el jardinero al retornar éste «del inframundo», y que «el jardinero» era uno de los títulos más antiguos del hijo-amante sumerio.)

En el Diálogo del Salvador, María es uno de los tres discípulos que reciben una revelación particular de Jesús; se la conoce como «una mujer que conocía el todo». Un texto titulado *Pistis Sophia*, escrito en Luxor, Egipto, en el siglo III d. C., describe el viaje del alma, interpretando las palabras de los salmos en términos de gnosticismo⁴⁶. Es posible que fuese escrito por una mujer o grupo de mujeres, y deja constancia de una enseñanza importante que Jesús dio a los discípulos tras la resurrección. Señala que, además de los discípulos mencionados en los Evangelios que conocemos, en esa reunión estaban presentes cuatro mujeres discípulas de Jesús: María Magdalena, Marta, María, la madre de Jesús, y Salomé. Cada una de ellas, así como varios discípulos varones, hace preguntas a Jesús, pero las preguntas de María Magdalena son mucho más numerosas que las del resto; de hecho, el texto entero es casi un diálogo entre Jesús y María Magdalena. María, llevada por su deseo de aprender más, dice una y otra vez: «Señor mío, no te enojas conmigo si te pregunto acerca de todo con precisión y certidumbre». Pedro, enojado por el monopolio que ella ejerce sobre la atención de Jesús, se irrita con ella; María, alarmada, dice en un momento dado: «Pedro me da miedo, porque me ha amenazado y odia nuestro sexo»⁴⁷. Jesús alaba siempre la intuición de María, y afirma que, por haber entendido verdaderamente sus enseñanzas, «María Magdalena y Juan, el virgen, destacarán por encima de todos mis discípulos y por encima de todos los hombres que reciban los misterios en lo inefable. Y estarán a mi diestra y a mi siniestra. Y yo soy ellos, y ellos son yo»⁴⁸. Desde luego, esto es un cambio respecto a la imagen de la mujer que ofrecen los tres Evangelios cristianos, en los que no figura ninguna mujer como discípulo.

La envidia que Pedro siente por María explota en otros textos. El Evangelio de María, que pudo haber sido escrito por una mujer —quizás hasta por la propia María Magdalena originariamente— relata cómo Jesús, apareciéndose en su «cuerpo de luz» a los discípulos, les instó a que fuesen y predicasen el Evangelio del reino interior. «Tened cuidado; que nadie os desvíe de vuestro camino, diciendo “¡Mira aquí!” o

“¡Mira allí!”. Porque el hijo del Hombre se encuentra en vuestro interior. ¡Seguidle a él! Los que le buscan le encontrarán. Id, pues, y predicad el Evangelio del reino⁴⁹.»

Sin embargo, una vez que les hubo dejado, los discípulos, abrumados por la duda y la desesperación, sintieron que no eran capaces de llevar a cabo lo que les pidió.

Entonces María se levantó, les saludó a todos, y dijo a sus hermanos: «No lloréis y no os aflijáis ni estéis indecisos, porque su gracia estará enteramente con vosotros y os protegerá...».

Pedro le dijo a María: «Hermana, sabemos que el Salvador te amaba más que al resto de las mujeres. Dinos las palabras del Salvador que recuerdes –las que conoces (pero) nosotros no, ni las hemos oído». María replicó: «Lo que está oculto a vuestros ojos lo proclamaré para vosotros». Y comenzó a dirigirse a ellos con estas palabras: «Yo», dijo, «yo vi al Señor en una visión y le dije: “Señor, te vi hoy en una visión”. Él contestó y me dijo, “Bendita seas, porque no vacilaste al verme. Porque ahí donde está la mente está el tesoro”. Yo le dije: “Señor, aquel que ve la visión ¿la ve (a través del) alma (o) a través del espíritu?”. El Salvador respondió y dijo: “No ve ni a través del alma ni a través del espíritu, sino de la mente que (está) entre los dos; eso es lo que ve la visión...”».

Cuando María hubo dicho esto, guardó silencio, porque el Salvador había hablado con ella hasta ese punto. Pero Andrés respondió y dijo a los hermanos: «Decid lo que (queráis) decir sobre lo que ella ha dicho. Yo, al menos, no creo que el Salvador dijese esto. Porque, en verdad, estas enseñanzas son ideas extrañas». Pedro contestó y habló sobre estas mismas cosas. Les preguntó acerca del Salvador: «¿De verdad habló él en privado con una mujer y no abiertamente con nosotros? ¿Nos volveremos y la escucharemos todos a ella? ¿La prefería a nosotros?».

Entonces María lloró y le dijo a Pedro: «Pedro, mi hermano, ¿qué crees? ¿Crees que inventé esto en mi corazón, o que estoy mintiendo acerca del Salvador?». Leví (Mateo) contestó y le dijo a Pedro: «Pedro, siempre has tenido un genio muy vivo. Ahora te veo enfrentándote contra la mujer como contra los adversarios. Pero, si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú, en verdad, para rechazarla? El Salvador sin duda la conoce muy bien. Ésa es la razón por la que la amaba más que a nosotros⁵⁰».

Pagels observa las implicaciones políticas de las palabras de María: «Del mismo modo que María planta cara a Pedro, también los gnósticos que la toman como prototipo desafían la autoridad de aquellos sacerdotes y obispos que dicen ser los sucesores de Pedro⁵¹».

Estos textos tienen un tono de autenticidad, y son interesantes a causa de la luz tan humana que arrojan sobre las relaciones entre los discípulos. Uno de los objetivos de la puesta por escrito de estos encuentros parecería ser ofrecer una visión diferente y quizá más completa que la que ofrecen los Evangelios más conocidos de la relación de Jesús con sus discípulos. Estos pocos extractos de algunos de los textos gnósticos nos dan una visión muy íntima de los discípulos, entre los que evidentemente había hombres y mujeres, y una impresión realista de las distintas relaciones que había entre ellos.

Oímos sus voces, cómo hablan entre ellos y cómo se dirigen a Jesús, y sentimos su incertidumbre a la hora de enfrentarse a la inmensa responsabilidad que habían asumido.

La figura de Jesús es demasiado numinosa como para que los textos gnósticos puedan ser descartados por irrelevantes o heréticos. Todo lo que pueda saberse de él debe ser considerado y evaluado; estas voces, recientemente descubiertas, de una era que es en conjunto demasiado remota y oscura, suministran no sólo una nueva aproximación a la comprensión de sus enseñanzas, sino también una penetración fascinante en la voz del alma. Los gnósticos jamás se vieron a sí mismos como herejes, sino como herederos de una transmisión auténtica de las enseñanzas de Jesús.

Las sectas gnósticas fueron suprimidas por dos edictos del emperador Constantino, el emperador «cristiano» que hizo que a su mujer la cocieran viva y que a su hijo le asesinasen, aunque esto no es algo que generalmente se sepa. Estos dos edictos, de los años 326 y 333 d. C., prohibieron las reuniones de los gnósticos y ordenaron que se quemasen sus Evangelios. Fue así cómo la rama ortodoxa del cristianismo prevaleció sobre la gnóstica, apoyada por la estructura política del imperio Romano, que le otorgaba el poder necesario para eliminar a los «herejes».

Sofía en los años oscuros y en la Edad Media

En el primer cuarto del siglo VI, en una celda de prisión en Pavía, uno de los más grandes eruditos de la época cedía a su desesperación al confrontarse con su muerte inminente bajo las órdenes del emperador bárbaro Teodorico. Su nombre era Boecio (480-524 d. C.). Mientras esperaba, suspendido entre la vida y la muerte, tuvo una visión⁵²:

Mientras en silencio daba vueltas en mi interior a estos pensamientos y lanzaba al viento mi llanto con la ayuda de mi pluma, pude advertir sobre mi cabeza a una mujer. Su presencia me inspiraba asombro y reverencia. Tenía ojos de fuego, más penetrantes que los del común de los mortales. Era de un color rojo vivo, llena de vigor, si bien sus muchos años no permitían creer que fuera de nuestra generación. Su estatura era difícil de precisar, pues unas veces se reducía hasta adquirir el tamaño medio de los mortales y, otras, parecía encumbrarse hasta tocar lo más alto del cielo con su frente. Ése era el efecto cuando levantaba su cabeza y se perdía en el mismo cielo hasta desaparecer de la vista de los hombres.

Sus vestidos eran de materia inalterable, tejidos con hilos finísimos, por manos delicadas. Los había tejido ella misma, como pude saber más tarde a confesión propia. El aspecto que ofrecía a la vista era el de esas imágenes abandonadas envueltas en la penumbra y cubiertas de polvo. En el lado inferior del vestido se leía bordada la letra griega *pi*, y en la superior la *theta* [se refiere a las dos ramas del saber *práctico* y *teórico*]. Uniendo las dos letras había a modo de peldaños de escalera por donde se podía ascender desde la letra inferior a la superior. Con todo, ma-

2. Sofía apareciéndose a Boecio en su celda (portada de un manuscrito inglés de Boecio, *De Consolatione Philosophiae*, 1150-1175. Winchester o Hereford)



nos violentas habían rasgado dicho vestido, llevándose los trozos que pudieron arrancar. En la mano derecha llevaba sus libros y el cetro en la izquierda.

A continuación Boecio y la mujer mantuvieron un largo diálogo, en el que ella se reveló como Sofía. Habló con él durante varios días, respondiendo a sus preguntas, transformando su comprensión de la aparente injusticia de la vida, y dándole la fuerza que necesitaba para enfrentarse a su terrible muerte.

Boecio pudo poner por escrito su largo diálogo con Sofía antes de ser torturado hasta morir. Milagrosamente, ha llegado hasta nosotros como *Sobre la consolación de la Filosofía*. Influyó sobre generaciones de eruditos y fue leído con reverencia por Carlomagno en el siglo IX. Finalmente, en la Italia del siglo XII, llegó a manos de Dante, cuya imagen de Beatriz como el espíritu guía de la sabiduría que reside en el alma se inspiró quizás en la figura de la Sofía de Boecio.

El resurgir de la Sofía gnóstica

La tradición gnóstica, a la que se había obligado a permanecer oculta durante los primeros siglos del cristianismo, reaparece en el siglo XII. Cuatro poderosos movimientos, que se concentraron durante la Edad Media fundamentalmente en Francia y en el norte de España, se manifiestan como la voz de la tradición oculta que hacía tanto tiempo que se había perdido. Nos referimos a la orden de los caballeros templarios⁵³, la iglesia cátara del Espíritu santo, las doctrinas cabalísticas judías y la alquimia. Quizás habría que añadir un quinto movimiento, ya que la influencia de eruditos y poetas sufíes fue, en España y el sur de Francia, un potente catalizador para el resurgir de la tradición gnóstica⁵⁴. Los trovadores extendieron las ideas gnósticas, impulsados también por la inmensa popularidad de las leyendas de la búsqueda del santo grial. El principio femenino volvió a ser de nuevo el punto central de la consciencia a través de estos movimientos, tan extrañamente vinculados los unos con los otros y con el gran movimiento popular de devoción a la Virgen negra. Puede que los que precipitaron este resurgir fuesen sólo un puñado de individuos; incluso es posible que se tratase de judíos, cristianos y musulmanes uniendo sus esfuerzos. En todos ellos se subrayó no la figura de la diosa en sí misma, sino la de Sofía, o Sapiencia, como imagen de la sabiduría a la que aspira el alma durante su viaje de vuelta a su fuente. La ciencia de la transformación del alma estaba oculta en un elaborado código de símbolos al que se conocía como alquimia, o como ciencia hermética. De esta enseñanza secreta bebían no sólo los herejes cátaros, sino también otros grupos de individuos dentro de la orden de los templarios, cabalistas judíos y filósofos y místicos islámicos. Se entrelazó con la iconografía simbólica de las leyendas del grial, de la *Divina comedia* de Dante y del *Romaunt de la Rose*, y los trovadores la extendieron por toda Europa. Muchos de estos últimos habían sido iniciados en las enseñanzas que ocultaban bajo la iconografía alegórica de sus poemas de amor. Están esculpidas en la estructura de piedra de las catedrales góticas y del intrincado simbolismo de sus grandes rosetones.

En las cortes de amor de Francia, donde se desarrollaron estas ideas, la mujer se celebraba por su belleza, compasión, inteligencia y sabiduría. Por vez primera desde la época de los grupos gnósticos, mil años antes, empezó a ser tratada como un individuo y se le otorgó una posición social y un papel cultural aparte del de esposa, madre o concubina. Se convirtió en la fuente de inspiración de poesía, filosofía, canto y literatura, que florecieron de manera impresionante, y del ideal caballeresco, que transformó en gran parte su vida. Los trovadores la convirtieron en la personificación de Sofía, y se dirigieron a ella en un lenguaje que recordaba al del Cantar de los cantares. Hasta que aparecieron estas cortes de amor, la Iglesia había presentado (y presentaba todavía) a la mujer ante la sociedad como una criatura lasciva, malvada y traidora, fatalmente dañada por el pecado de Eva, y cuyo destino era ser gobernada por su marido, tener relaciones sexuales sólo con el fin de procrear, y servir a su señor de la misma manera

3. *La Virgen negra*
(Montserrat, España)



y siguiendo las mismas pautas contractuales que un vasallo medieval con su señor. Los trovadores comenzaron a liberar la sexualidad y el erotismo de la culpabilidad. Ofrecieron a los hombres una nueva imagen de sí mismos, como tiernos, corteses y cultivados, en vez de exclusivamente dedicados a la conquista y las proezas bélicas. Sus canciones glorificaban la vida, eran una celebración del ser. Su forma de ver el mundo dejó de existir, de manera trágica, con la cruzada papal albigense de 1209 contra la herejía cátara y con la persecución que duró todo el siglo XIII. La carnicería que trajo consigo arrancó las entrañas de un pueblo y destruyó una cultura esplendorosa. La zona de Languedoc, que fue uno de los primeros puntos centrales del impulso espiritual que puso los cimientos del desarrollo cultural de Europa, nunca se recuperó. La civilización cristiana volvió a dejar escapar otro momento de *kairós* cuando quizás habría

podido alterar el destino que trajo consigo la preeminencia, siempre creciente, atribuida al arquetipo masculino.

A la iglesia cátara se la conocía como la iglesia del Espíritu santo y la iglesia del grial. El núcleo de sus enseñanzas era un texto gnóstico titulado «El libro secreto de Juan», que posiblemente fuese el mismo «Apócrifo de Juan» que se halló en Nag Hammadi. En él se proclamaba que la antigua iglesia del Espíritu santo se derivaba de las mismas enseñanzas de Juan, que, al ser el discípulo que se inclinaba sobre el pecho de Cristo durante la última Cena, era aquel cuyo oído estaba más cerca de su corazón. La iglesia era conocida como «la copa que da maná» y «la piedra preciosa», imágenes que la enlazan con el simbolismo de la copa gnóstica o *krater*, y con el cáliz del grial, así como con la imagen de la diosa. El Espíritu santo, Sofía, y su emisario, la paloma, se convirtieron en la inspiración secreta y el emblema de un grupo dedicado de hombres y mujeres que, al referirse a sí mismos, y haciéndose eco de la experiencia de los cristianos perseguidos, afirmaban: «Vivimos una vida dura y errante, huimos de ciudad en ciudad como ovejas entre lobos. Sufrimos persecución como los apóstoles y los mártires, pero nuestra vida es santa y austera. Estas cosas no nos son difíciles, pues ya no somos de este mundo»⁵⁵.

Como los gnósticos, los cátaros enseñaban que Cristo era la imagen del espíritu divino que habita dentro del alma humana, y que los seres humanos podían despertar de su sueño de ignorancia a la consciencia de este espíritu. Podían sacar de su letargo a su propia alma, como el príncipe de los cuentos de hadas despertó a la Bella Durmiente y a Blancanieves. Podían dedicarse por completo a esta labor de autocomprensión, como se dedica un amante a su amada. El segundo nacimiento, o resurrección del alma, era el proceso del despertar a la consciencia de su naturaleza divina y el espíritu guía que en ella habita. Los cátaros, como los gnósticos, creían que el mundo estaba sumergido en la oscuridad porque lo gobernaba un principio malvado que tenía a todas las cosas bajo su poder, incluida la Iglesia cristiana. La Iglesia, en aquella época extremadamente corrupta, se sintió (y no es sorprendente) amenazada por estas doctrinas e hizo todo lo que pudo por erradicarlas; lo consiguió, finalmente, cuando el papa Inocencio III instigó la cruzada papal de 1209. Sin embargo, Bernardo de Claraval, el fundador de la orden cisterciense, enviado por el papa para predicar contra los herejes, encontró irreprochable su modo de vida. Visto desde el presente, está claro que gnósticos, cátaros y la Iglesia ortodoxa estaban, los tres, convencidos (merced a una creencia propia de la Edad del Hierro) de que el mal debe existir como contrapartida del bien. Cada uno de los grupos proyectó esta creencia sobre sus adversarios espirituales, reservando para sí mismos la cualidad de bondad. En este estado de inflación mítica no había espacio para la «bondad» del otro.

El crecimiento de la orden de los caballeros templarios coincidió aproximadamente con el de la iglesia cátara. Su orden fue destruida con una crueldad salvaje en 1309, cien años después de la cruzada albigense. Es posible que los templarios también fue-

sen gnósticos. La imagen que se decía que adoraban –*Bafomet*– era un nombre criptográfico que ocultaba su significado secreto: Sofía⁵⁶. Los templarios eran célibes, e incluían en su orden tanto a hombres como a mujeres, eligiéndolas incluso para ponerlas al frente de la misma. Al igual que los trovadores, adoptaron como emblema a la paloma.

La Sekiná

En la cábala, la tradición mística judía que surge en la Edad Media en España y el sur de Francia, se recupera la asociación del Espíritu santo con el aspecto femenino de lo divino en la imagen de la Sekiná. El ascenso de las doctrinas cabalísticas medievales pertenece al mismo impulso psíquico que produjo el resurgir de lo femenino en la época. Hasta cierto punto, sus diferentes expresiones casi devolvieron al arquetipo femenino la posición que había ocupado en la Edad del Bronce. Dentro del marco de las doctrinas cabalísticas, la imagen de la Sekiná, como la de Sofía, se remonta muy atrás, a las diosas fundacionales de Mesopotamia y Egipto y, más tarde, a las imágenes de Aserá y Astarté en Canaán. Lo que es realmente extraordinario es que la antigua iconografía de estas diosas haya sobrevivido en la cábala judía durante la Edad Media europea y más allá. Uno se pregunta cómo se ha preservado esta tradición, y por quién. ¿Fueron los judíos que se asentaron en Mesopotamia, quizás en las áreas de Babilonia o Basora, los que la transmitieron de generación en generación, hasta que alcanzó, más adelante, las costas de Francia y España? Es posible que se hayan pasado por alto asociaciones fundamentales y que no se haya percibido la continuidad del pasado a causa del número reducido de eruditos que comparan las imágenes provenientes de culturas diferentes. Wallis Budge fue uno de los primeros eruditos que percibió la relación entre las mitologías egipcia y sumeria y que hizo referencia a su influencia sobre la iconografía judía y gnóstica⁵⁷. Tal y como se señaló en el capítulo 12, el estudio de Patai sobre la diosa hebrea ha supuesto una contribución vital a la continuidad de la iconografía de la diosa a través de un lapso de tiempo inmenso. A través de un estudio de la tradición se llega a la conclusión clara de que el gnosticismo judío fue el medio de transmisión de la iconografía babilónica arcaica, y continuó siéndolo para la de la cábala judía. Aunque es posible que el estudio de la cábala realmente comenzase en la Babilonia del siglo VI a. C. –desde la época del exilio– o incluso antes, se ha colocado en este lugar de la presente obra porque sólo en la Edad Media emerge de forma clara a las estructuras religiosas de la época.

El sustantivo hebreo *Sh'khinah* (Sekiná) se deriva del verbo *shakhan*, cuyo significado literal es «el acto de habitar»⁵⁸. En el antiguo Testamento no hay referencia alguna acerca de la Sekiná como ser femenino; sin embargo, dos textos preparan el camino para la manifestación de esta imagen: los versículos del Pentateuco que se refieren a la

«presencia» o «gloria» de Yahvé como la nube visible que cubre con su sombra el tabernáculo o permanece suspendida sobre él (Ex 40, 34-38), y el concepto más tardío de Hokmá que figura en los libros sapienciales. La primera mención de la Sekiná en escritos judíos hizo su aparición durante el siglo I de nuestra era⁵⁹. Inicialmente, su significado se refería a la manifestación o aspecto de la deidad que podía ser aprehendida por los sentidos⁶⁰. Sin embargo, la extensa mitología relacionada con la imagen de la Sekiná y la Sekiná-Matronit como deidad femenina no alcanzó su máximo desarrollo hasta la Edad Media.

El texto definitivo de la cábala, el *Zohar*, se escribió en el siglo XIII, pero el conocido movimiento que se derivó de estos tempranos comienzos no alcanzó su apogeo hasta los siglos XVI y XVII. Ciertas imágenes cabalísticas se remontan a Filón de Alejandría, el mismo filósofo judío que dio una nueva definición a la imagen de la sabiduría⁶¹. Dichas imágenes también recibieron la influencia de textos escritos durante los siglos VII y VIII en Babilonia y Bizancio⁶² y durante el siglo IX en Basora⁶³. Estos textos llegaron a Europa, donde, a comienzos del siglo XI, se convirtieron en el fundamento de la cábala que se desarrolló en las comunidades judías de España y del sudoeste de Francia. Las comunidades de Babilonia y de Basora descendían de los exiliados que habían permanecido en Mesopotamia en el año 538 a. C. Es interesante que la cábala volvería al Próximo Oriente como resultado de la expulsión de los judíos de España en 1492, cuando un grupo de cabalistas se asentaron en Safed, Galilea; la cábala se extendió desde allí hasta Asia y África, así como a comunidades judías en otras zonas de Europa.

El mito de la Sekiná en las doctrinas cabalísticas establece que ésta era la fuente o cimiento del mundo creado, encarnándose sobre todo en la imagen de la luz⁶⁴. Es la inmanencia de lo divino en el mundo, la que transmite la divinidad a través de todos los ciclos de la manifestación hasta generar el mundo que conocemos. Esto recuerda sobre todo al resplandor de Inanna, y su descenso a través de las siete esferas o portales planetarios hasta llegar al inframundo de su hermana, la diosa Ereshkigal. El mito de la Sekiná es, además, casi idéntico al mito gnóstico de Sofía, que se ha analizado con anterioridad en este mismo capítulo. Como la luna, la Sekiná refleja la luz de la fuente. Es tan diminuta que su presencia podría acomodarse incluso en la cesta de juncos que alojó a Moisés, pero tan inmensa que su cuerpo se extiende a lo largo de millones de kilómetros. Es el Espíritu santo, es decir, la luz que genera todas las formas de vida. Su nombre es tan «santo» que, al igual que el de Yahvé, no se pronuncia directamente; uno se refiere a ella como «esa mujer, esa hembra», antes que por su nombre inefable. Como María, adopta el papel de intercesora entre el reino divino y el humano, y es capaz de interceder ante Yahvé por la humanidad⁶⁵. La línea que separa a la Sekiná como «presencia», manifestación o atributo de Yahvé, y la Sekiná como presencia concreta, es muy tenue; no es ni mucho menos clara, porque sólo el género femenino de su nombre la distingue de él. La terminación genérica otorga su «sentir» a los textos que se refieren a la Sekiná, y establece su cualidad femenina.

Los cabalistas identificaban a la Sekiná con el resplandor del Espíritu santo, el pleroma llameante del que emana toda creación, incluida el alma humana. Este Espíritu santo, resplandor o «gloria de Dios», que los cabalistas comparaban a un vasto mar, fue la primera creación o emanación; de ella han fluido todas las demás creaciones o emanaciones. La Sekiná es inmanente al alma humana, como su «base» divina o «cuerpo» radiante, y puede revelarse personalmente a hombres y mujeres; es el yo más profundo de estos últimos, la presencia sagrada de «la gloria de Dios» que llevan en su interior. En cabalística, como en el misticismo cristiano y en el islam, el matrimonio sagrado consiste en la unión del alma con este Espíritu santo. A través de la luz radiante de la Sekiná todo enlaza con todo lo demás, como si estuviese conectado por una madeja luminosa de ser. *Ain-Soph*, el misterio inefable e indescriptible de la base de la vida, es tanto la fuente de la madeja como inmanente a cada partícula y aspecto de la creación, a través de la Sekiná. Lo que se llama naturaleza es, por lo tanto, la epifanía de lo divino. A la Sekiná se la llamaba reina, hija y novia de Yahvé; era, en consecuencia, la madre de toda alma humana, aunque para la cábala era específicamente la madre de «la comunidad mística de Israel» y, en última instancia, de todo individuo judío. Estas almas son las «chispas» de la llameante Sekiná, «esparcidas» durante el exilio, que deben «reunirse» de nuevo con su fuente. (Comparar con la iconografía similar que figura en el Evangelio gnóstico de Eva.) La Sekiná era designada como «Edén místico» —una presencia envolvente, no un lugar—, y también como «el jardín sagrado de la manzana», el «gran mar» y la fuente que transmite la vida desde su fuente no manifiesta hasta su manifestación⁶⁶. La vida, o la creación, es concebida en la unión divina entre Yahvé y la Sekiná. En texto tras texto se utilizan imágenes sexuales y la imagen de la luz para mostrar cómo «el rayo que emerge de la nada se siembra, por así decirlo, en la «madre celestial»... de cuyo vientre las *Sefiroth* (energías creativas) surgen, como rey y reina, hijo e hija»⁶⁷. Uno debe volver a los mitos de creación de Sumer y Egipto para hallar la fuente más clara de esta iconografía. Vienen a la mente, de forma paralela, las muchas imágenes del rayo de luz fecundando a la María cristiana. Uno de los textos fundamentales utilizados en la Edad Media para la contemplación de la unión de la deidad con la Sekiná era el Cantar de los cantares. La negrura de la Sekiná, su vestimenta de luto que oculta la gloria de su luz, es un motivo que siempre se relaciona con la imagen de la Sabiduría.

Como los gnósticos en su mito de Sofía, la cábala subrayó el mito del exilio de la Sekiná. Parece haber dos tipos de exilio conectados con su imagen: el primero, mitológico, surgió a partir de la expulsión de Adán y Eva, cuando la Sekiná compartió con la humanidad el exilio del jardín. El segundo exilio fue «histórico», y parte específica de la historia del pueblo de Israel. En un principio, en la historia más temprana de Israel, la Sekiná o «gloria de Dios» habitaba en el tabernáculo; era la presencia que cubría con su sombra el arca de la alianza. La precedía por el día bajo la forma de una columna de humo, y por la noche como columna de fuego (Ex 40, 38). Más tarde,

cuando el arca se colocó en el templo que construyó Salomón, la Sekiná habitó allí. Sin embargo, desapareció cuando se destruyó el templo (586 a. C.), momento en que se perdió el arca y los judíos fueron apresados y llevados a Babilonia; al finalizar su exilio, en el año 538 a. C., no se volvió a reunir con ellos en Israel. No volverá hasta que se produzca la venida del Mesías, y no puede volver hasta que se reúna con su divino novio, restaurándose así la unidad rota de la divinidad. La imagen del exilio, por lo tanto, no se asocia sólo con el hecho de que no retornase a Tierra santa, sino también con su exilio lejos de la divinidad; es como si el hecho de ser inmanente a la creación la hubiese aislado de su «otra mitad», su fuente trascendente y cónyuge. En su exilio se le da el nombre de «viuda», y de «piedra del exilio» (*lapis exulis*), la «piedra preciosa» y «la perla». Algunas de estas imágenes son la herencia de anteriores diosas, y se vuelven a descubrir en la alquimia y en las leyendas del grial. La Sekiná llora, como lloró Raquel por sus hijos, mientras aguarda a que el exilio llegue a su fin. La oración rabínica tiene por objeto provocar este fin y apresurar el momento de su retorno. Mientras dure su exilio, la creación permanece aislada de la deidad trascendente.

Se creía que la causa de su exilio cósmico era el pecado de Adán. Scholem explica en qué consistía esto:

Las *Sefiroth* [energías creativas de Dios] fueron reveladas a Adán bajo la forma del árbol de la vida y del árbol del conocimiento; ...en vez de preservar su unidad original, unificando así las esferas de «vida» y «conocimiento» y llevando la salvación al mundo, éste separó la una de la otra y dirigió su mente hacia la adoración de la Sekiná, y sólo de ella, sin reconocer que esta última estaba unida a las otras *Sefiroth*. De esta manera interrumpió el manantial de la vida, que fluye de esfera en esfera, y trajo al mundo la separación y el aislamiento. Desde ese momento se abrió una fisura misteriosa en la vida y en la acción de la Divinidad, que no en su sustancia... Sólo tras la restauración de la armonía original a través de la redención, cuando todo vuelva al lugar que ocupaba originariamente en el esquema divino de las cosas, «Dios será uno y su nombre uno»⁶⁸.

Esta fisura separa la Sekiná de Yahvé y la mantiene en estado de exilio, al «romper» la cadena que vincula a la fuente con su manifestación; quiebra, por lo tanto, la unidad de la vida⁶⁹. Uno de sus efectos fue el de «esparcir» la luz de la Sekiná en las incontables chispas, o *scintillae*, que conforman las almas de los seres humanos. Jung hace referencia a esta imagen en su análisis de la naturaleza de la psique⁷⁰. La unidad de la vida no podrá restablecerse ni la Sekiná poner fin a su exilio hasta que éstas vuelvan a reunirse. El esparcimiento de la Sekiná parece una condición del espíritu en su manifestación en el mundo físico. Una vez más, nos encontramos aquí con la distinción entre la vida como *zoé* y la vida como *bíos*.

Al aspecto de la Sekiná que permaneció exiliado en la tierra con su pueblo se le lla-

mó la Matronit, o «matrona»; a la propia tierra se la llamó «la hija». Los miembros menos sofisticados de las comunidades encontraron en la cábala una figura materna compasiva con la que podían relacionarse en su vida diaria y a la que podían pedir socorro en su sufrimiento. Su profunda devoción era idéntica a la que la gran mayoría de los cristianos católicos manifiestan por la virgen María. La imagen de la Sekiná como «Matronit» volvió a instaurar la antigua iconografía de la diosa madre. Además, la idea de la «sagrada Familia» —es decir, de los cuatro aspectos de la divinidad— se desarrolló en la cábala para incluir a las cuatro deidades, bien definidas, de padre, madre, hijo e hija. Se otorgaba así a cada individuo una imagen arquetípica de su propia experiencia de la vida⁷¹. La sexualidad formaba parte de las relaciones entre estas deidades; los seres humanos, al imitar la unión divina, habían devuelto a estas últimas el sentido de sacralidad que se perdió, según la creencia, con la expulsión de Adán y Eva del jardín. Se trata de una visión extraordinariamente equilibrada.

En el lapso de unos pocos siglos, la cábala había desarrollado la imagen de una diosa que instauraba de nuevo muchos detalles propios de la imagen anterior. Suministró, además, un contrapunto esencial a la masculinidad rigurosa de la deidad judía. Scholem observa, y esto es interesante, que la introducción del elemento femenino en Dios

fue una de las innovaciones más importantes y duraderas de la cábala. Fue reconocida a pesar de lo obviamente difícil que resultaba su conciliación con la concepción de la unidad absoluta de Dios, y ningún elemento de la cábala gozó de un grado tal de aprobación popular. Este hecho demuestra que respondía a una necesidad religiosa profundamente enraizada⁷².

Sin embargo, la cábala, para Scholem «continúa siendo, tanto desde el punto de vista histórico como metafísico, una doctrina masculina, elaborada por hombres y para hombres. La larga historia del misticismo judío no muestra rastro alguno de influencia femenina. No ha habido mujeres cabalistas»⁷³. A pesar de esto, la imagen de la Sekiná adquirió una importancia vital para esta tradición, sin duda por la insistencia del alma, en última instancia, en la inclusión del arquetipo femenino. De manera que la imagen de la consorte de Yahvé y del matrimonio sagrado entre ambos se mantuvo viva, a diferencia de lo ocurrido en el judaísmo ortodoxo, que veía en la sabiduría un mero atributo de Dios.

El resultado de este análisis del papel fundamental que jugó la Sekiná en la cábala es el siguiente: una gran porción de la historia se ha extirpado (por decirlo de alguna manera) del judaísmo que a la mayoría de la gente le resultaba familiar. La mayoría de los cristianos ignoran, sin duda, que la deidad poseía un componente femenino, tanto en los tiempos bíblicos como en épocas muy posteriores, en las doctrinas de la cábala y del hasidismo. Este hecho posiblemente también lo ignoren muchos judíos. También se desconoce la línea de descendencia directa de esta iconografía hasta nuestros días, desde la Edad del Bronce y más allá, desde el Neolítico. El posicionamiento mono-

teísta del dios judío y cristiano refleja el alma sólo de manera incompleta; esta última, por otra parte, siempre ha afirmado la necesidad de un principio femenino en la deidad, de manera que pueda expresarse la totalidad de su experiencia vital y el alcance pleno de su imaginación (ver Apéndice 3).

La Virgen negra

En la cultura cristiana, la mitología de la Sekiná encontró un paralelo claro en la gran explosión de devoción popular hacia la virgen María, así como en el florecimiento de la iconografía femenina en el misticismo cristiano, en la alquimia y en las leyendas del grial. Es complicado establecer qué es lo que provocó la espectacular erupción del arquetipo femenino en los siglos XII y XIII. No cabe duda alguna, sin embargo, de que liberó la imaginación y dio rienda suelta a un sentimiento de revelación que se expresó en la creación de belleza de todo tipo; en las catedrales góticas, en los manuscritos iluminados, en una nueva mitología que se plasmó en poesía y en canción. Parecía como si el alma se hubiese impregnado de nuevo de una visión de lo maravilloso, como lo había estado en los momentos más sublimes de las culturas anteriores. Esta visión se inspiró en la literatura bíblica sapiencial, en particular en el Cantar de los cantares; y también en la Sofía de la tradición oculta gnóstica, cuya iconografía ya hemos analizado, y en la imagen de la diosa, que, de forma misteriosa, cobró nueva vida en la devoción a María.

Las tres tradiciones —gnóstica, judía y cristiana— contienen elementos de la iconografía y la mitología de la diosa madre sumeria y egipcia, además de su asociación con la luz y la sabiduría, pero las tres han perdido la unidad original de cielo y tierra que la imagen antaño albergaba. Se interpuso una cortina o barrera entre los mundos gnósticos de luz y oscuridad, separando a Sofía, la hija, de su madre, en el pleroma, y se produjo una «fisura» entre la Sekiná y Yahvé. Ambas pueden compararse al ángel de espada llameante que impedía que Adán y Eva retornasen al jardín del Edén. Puede entenderse que todas estas imágenes describen el sentimiento de alienación que invadió a la humanidad a medida que la consciencia se alejó más y más de su base instintiva. Las diferentes «revelaciones», o mitos de redención y de retorno, surgieron como expresiones de la necesidad urgente de recobrar la experiencia perdida de la unidad de la vida, y por lo tanto también de su carácter de compleción y unicidad; lo mismo puede decirse de la imagen de lo femenino, agente primario que facilita dicho retorno por ser la intercesora compasiva entre la deidad y la humanidad. El manto negro bajo el que se oculta la Sekiná simboliza, como la túnica o velo de Isis, el misterio insondable de la identidad del creador y de la creación y, al mismo tiempo, la consciencia oscurecida o fragmentada de la humanidad; ésta no puede percibir a aquél, y prolonga, así, tanto el «exilio» de la luz y del Espíritu santo de sabiduría, como el exilio de la humanidad lejos de la base eterna.

4. *La Virgen negra*
(Dorres, Pirineos)



Hierática, majestuosa, austera, la Virgen negra alza su mirada desde las ventanas de la catedral de Chartres, o permanece sentada sobre su trono en la cripta, con su hijo en sus brazos, tal y como abraza la diosa a la vida, su vástago. La rodea tanto interés hoy en día que se está convirtiendo, una vez más, en núcleo de peregrinación. Se roba su imagen de las iglesias donde ha permanecido durante siglos, y debe ahora ocultarse, como precaución contra los ladrones. En Polonia ha sido la fuente de inspiración de un pueblo perseguido, y un papa le dedica sus oraciones.

En la Edad Media, los santuarios dedicados a la Virgen negra eran los más venerados de Europa. Como se ha señalado en el capítulo 14, la Iglesia cristiana consagró de nuevo a María los lugares de culto antaño consagrados a la diosa, y se transfirieron a María las facultades que antaño se habían atribuido a la diosa; la gente se negaba a aban-

donar la devoción que durante milenios había profesado a esta imagen. Estos lugares a menudo eran la cripta de una iglesia o una cueva, o bien los señalaba un pozo sagrado, un árbol o una piedra, elementos todos que pertenecían a la mitología de diosas anteriores, como Isis, Cibeles o Minerva (la Atenea romana), adoradas avanzada la era cristiana. Como se ha indicado en los capítulos 1 y 2, la adoración de la diosa existía en la Francia del Paleolítico y del Neolítico; en el año 600 a. C., sin embargo, unos navegantes griegos que venían de Focea, en la costa de Asia Menor, fundaron Marsella. Trajeron consigo nuevas imágenes de una diosa madre, similares a las que podían encontrarse en su país de origen. Más tarde, cuando los romanos ocuparon las Galias, los cultos a Isis, Cibeles y las diosas romanas viajaron con ellos por todo el imperio Romano. Luego, con el advenimiento del cristianismo, los santuarios de la diosa se volvieron a dedicar, paulatinamente, a la virgen María. Algunos cruzados trajeron consigo, a su vuelta de Tierra santa, estatuas de la diosa, de madera ennegrecida por el tiempo, que se colocaron en los santuarios donde ahora se veneraba a María. Un buey o toro «reveló» misteriosamente otras efigies a ciertas comunidades, desenterrándolas mientras araban la tierra; naturalmente, estas estatuas «se convirtieron» en figuras de María. La asociación del toro con la estatua de la diosa oscura revela de forma inconfundible la imagen de la gran madre precristiana.

A partir del siglo X se produjo una verdadera explosión de veneración hacia la Virgen negra, y los lugares consagrados a ella empezaron a atraer más devotos que los cultos dedicados al dios padre o a su hijo. Ahora, súbitamente, reyes, santos y peregrinos comenzaron a acudir en tropel para inclinarse ante la Virgen negra de Le Puy, Rocamadour, Mont St. Michel o Montserrat, en España. Imploraban su favor y donaron a sus santuarios enormes riquezas y tesoros. Sus efigies, vestidas con magníficas túnicas o joyas, o carentes de adorno en austera majestad, pronto marcaron las etapas de la gran ruta de peregrinación a Santiago de Compostela, en el norte de España. En sus santuarios proliferaban las curas milagrosas. Las mujeres, en particular, le rezaban para poder dar a luz sin peligro; los peregrinos imploraban un viaje seguro; los criminales pedían que se les perdonasen sus pecados. El pueblo adoraba a María como siempre habían adorado a la diosa. Sin embargo, algunas de las estatuas de la Virgen negra representaban a Sofía-Sapientia, el símbolo de la sabiduría cuya secreta tradición se estudiaba en muchos lugares de la Europa cristiana; ofrecían al peregrino una inscripción que decía: «Si buscas la sabiduría, puedes proseguir aquí tu búsqueda a salvo». Y es que por todas partes la voz de la herejía temblaba, en aquella época, ante la inflexibilidad de la ortodoxia. Cualquier doctrina que no pudiese enseñarse abiertamente como parte de la doctrina cristiana debía enseñarse en el más completo secreto, bajo el temor a la tortura y a la muerte en la hoguera.

El simbolismo de la Virgen negra nos devuelve una vez más al Cantar de los cantares, a la novia que es «morena [negra] pero hermosa». Nos devuelve a Cibeles, cuyo símbolo era una piedra negra, un meteorito, y a las imágenes negras de Deméter, Árte-

5. *La Virgen negra*
(Solsona, España)



mis e Isis, además de a la Sekiná exiliada, de manto negro, la «piedra preciosa». Evoca la negrura del cielo nocturno, cuyas luminarias más resplandecientes son la luna y el lucero de la tarde, y también el misterio del espacio, como una madre que diese a luz cada noche a la luna y a las estrellas, y cada día al sol. Sobre todo, la Virgen negra con Cristo, su hijo, en las rodillas nos ofrece la imagen de la luz que brilla en las tinieblas, y de las doctrinas esotéricas y ocultas del gnosticismo y la alquimia. La cantidad de trovadores que se han arrodillado ante la imagen de la Virgen negra que antaño se hallaba en la iglesia de La Daurade, en Toulouse, es incalculable; le juraban devoción pronunciando estas palabras: «Señora, soy vuestro, mientras dure mi vida» (Bernard de Ventadour). Las canciones que le dedicaban recuerdan las palabras de Salomón: «Yo la amé y pretendí desde mi juventud. Deseé hacerla mi esposa, y era amante de su belle-

za» (Sb 8, 2). La Virgen negra no sólo es la clave de la literatura mística y alquímica de los siglos XII y XIII, sino también de la tremenda proliferación de catedrales y abadías en la época. Bernardo de Claraval, que dedicó muchos años a la contemplación de las imágenes del Cantar de los cantares, dedicó su primera abadía cisterciense, y todas las que la siguieron, a «Notre-Dame»; una catedral tras otra retomó, además, esta dedicación. Para trovador, monje y místico, la expresión «Notre Dame» cubría, por lo tanto, mucho más que la imagen de María, madre de Jesús. También para el alquimista, mientras luchaba por alcanzar los secretos más recónditos de la naturaleza y por liberar al espíritu oculto enterrado en las profundidades de su alma, la expresión «Notre Dame» tenía un significado numinoso.

El negro es el color que se asocia con la sabiduría, como la fase oscura del ciclo lunar, en que la luz se gesta en el útero, se transforma y surge de nuevo. Esta asociación es tan antigua como la piedra negra de la Kaaba, que antaño fue la epifanía de la grandiosa, y tanto como el manto o velo de Isis. La imagen de la Virgen negra encarna la sabiduría sin edad de la vida, la sabiduría sin edad de una dimensión oculta en la forma exterior de la naturaleza, que provoca su existencia, la informa, la guía; como una madre a su hijo, la contiene. El niño que lleva en los brazos es la vida misma, a la que da a luz eternamente; es *zoé* sosteniendo a *bíos*. La Virgen negra simboliza, además, el misterio insondable del alma, que debe seguir la estrella que guio a los hombres sabios si desea comprender estos misterios y dar a luz al niño divino⁷⁴.

Alquimia

La figura de la alquimia está detrás de la de Cristo en el pilar central del pórtico del juicio, sentada en su trono, en la entrada de la catedral de Notre-Dame en París. Sus pies tocan el suelo, su cabeza las «aguas» celestiales. En una mano sostiene un cetro; en la otra, dos libros, uno abierto y otro cerrado. Una escalera de nueve escalones se apoya sobre su cuerpo. Podemos reconocer en ella la figura de Sofía, que preside los misterios de su templo; en él se manifiesta, por todas partes, la enseñanza del arte hermético de la alquimia, oculta en el libro cerrado que sostiene. En otro lugar de la catedral una figura con barba se inclina atentamente hacia delante; lleva el gorro frigio propio de los devotos de Cibeles. ¿Sería quizás el arquitecto o maestro albañil que planeó la construcción de este jeroglífico de piedra?

La alquimia tiene una antigüedad de al menos 2.500 años. Es probable que se remonte más atrás todavía, y que floreciese en la Sumer de la Edad del Bronce y en Egipto. En los siglos XII y XIII se produjo un resurgir de la alquimia, como parte del movimiento psíquico que hemos descrito. La ciencia de la alquimia se expresa en imágenes que han desconcertado a generaciones de contemplativos que han tratado de comprender su lenguaje simbólico. Muchos cuentos de hadas, cargados de simbolismo

6. Alquimia
(Filosofía), (pilar
central del pórtico
del juicio. Catedral
de Notre-Dame,
París)



alquímico y gnóstico, sin duda provinieron originariamente de los propios alquimistas. La alquimia es una de las pocas tradiciones en que la iconografía y la práctica, antes que la teoría, son las maestras. Todas sus imágenes se toman de la naturaleza, y por lo tanto cualquiera las conoce y puede acceder a ellas; sin embargo, su significado no puede ser aprehendido únicamente por el intelecto, al que a menudo, como el Koan Zen, confunden y exasperan. Tienen que convertirse en objeto de meditación, o del proceso que Jung denominaba «imaginación activa»; es posible que sólo tras años de contemplación se revele, súbitamente, su significado. Los alquimistas pusieron gran cuidado en subrayar que

todo error en el arte viene a cabo porque los hombres no comienzan con la sustancia adecuada; por esta razón, deberías emplear la naturaleza venerable, porque nuestro arte no nace sino de ella, a través de ella y en ella. Nuestro magisterio es, por lo tanto, obra de la naturaleza y no del trabajador⁷⁵.

Con la naturaleza como guía, el objetivo principal de la alquimia era descubrir los



7. *Las nupcias sagradas*, de *Splendor Solis*, Trismosin

procesos mediante los cuales el espíritu se convierte en materia y, comenzando por «materia vil», proceder por sus sucesivas transformaciones. Éstas constituyen el receptáculo que conduce a la revelación de la esencia última que subyace a la forma exterior, esencia que provoca la existencia de esta última.

Este proceso era tanto químico como filosófico, y ambos estaban inextricablemente entrelazados. Como cualquier transformación espiritual, las transformaciones químicas reflejaban las transformaciones del entendimiento acaecidas en el alma del alquimista. Como ha señalado Bronowski, el fuego era «el elemento por el cual el hombre es capaz de hendir profundamente la estructura de la materia»⁷⁶. El anhelo apasionado de penetrar los misterios de la sustancia incorruptible que subyace a la materia impulsaba al alquimista, como un fuego interior, a dedicar su vida a este estudio. Uno podría, en este contexto, recordar las palabras de Jesús que recoge el Evangelio de Tomás:

«Quien esté cerca de mí está cerca del fuego; quien esté lejos de mí está lejos del Reino» (*Logion* 82). La imagen primaria de esta «sustancia» incorruptible que podía regenerar y transmutar la vida era el oro, la piedra filosofal; era el símbolo de la consciencia transformada que, en última instancia, sería capaz de percibir el misterio de la «luz ardiente» que creó la vida y que la mantiene. La herencia de las ideas gnósticas en esta iconografía es clara y evidente. La «gran labor» de la alquimia tenía como objetivo descubrir la naturaleza del «espíritu» y percibir directamente el «cuerpo de luz» que constituía el fundamento tanto del cuerpo humano como de la «materia» del universo. El matrimonio alquímico entre sol y luna, rey y reina, espíritu y alma (el cuerpo incluido) expresaba la identidad esencial de espíritu y naturaleza; se reparaba así la división entre estos dos aspectos de la vida que se había desarrollado en la consciencia humana⁷⁷.

Cualquiera a quien se revelase este secreto había penetrado el misterio de la creación y sabía que la muerte no existe, porque comprendía la manera en que la vida se regenera continuamente; es decir, cómo lo manifiesto emana de lo no manifiesto para «disolverse» de nuevo en él. El nacimiento del «hijo», el niño divino, nacido de la unión de rey y reina, simbolizaba no sólo la transformación, por parte del alquimista, de la materia en su esencia incorruptible; era también símbolo de la transformación de su entendimiento en el oro primordial, símbolo de la luz eterna y radiante del espíritu. Las repetidas transmutaciones de la «materia vil» de la «ceguera» psíquica humana habían limpiado y quemado toda actitud y forma de comportamiento destructora de vida; o, lo que es lo mismo, toda negrura, en el sentido ordinario (no lunar) de ignorancia. La piedra o nube negra y caótica de la *prima materia* o *nigredo*, «más oscura que la oscuridad», simbolizaba esta materia vil que debía colocarse en el recipiente alquímico para limpiarse, destilarse, cocerse y transformarse. A los alquimistas se les llamaba a menudo «lavanderas» y rezaban para ser liberados de la «oscuridad horrible de nuestras mentes». La gran labor, o arte hermético, tenía un efecto curativo múltiple. La comprensión purificaba el alma del temor, la cólera, el odio y la envidia que son la raíz de todas las proyecciones negativas que se originan en la angustia, el sufrimiento y la ignorancia humana. El entendimiento, por su parte, liberaba el alma de la servidumbre hacia lo que los gnósticos llamaban «poderes planetarios», es decir, los patrones compulsivos de comportamiento que la habían encadenado en el curso de la evolución humana. El proceso alquímico eliminaba de la naturaleza la imagen del dios y la vida, las proyecciones que las creencias religiosas y las costumbres sociales les habían «impuesto».

Cuatro colores describían las cuatro etapas de la comprensión sucesiva de estos misterios: negro, blanco, rojo y oro. La noche oscura se aclaraba, se hacía más blanca; luego se enrojecía, adquiriendo la tonalidad rosada del alba, para luego alcanzar el resplandor dorado del sol. Sin embargo, el arduo proceso de transformación debía repetirse muchas veces antes de completarse la labor.

Un pasaje de principios del siglo XIV recurre a la iconografía del nacimiento virginal para dar a la alquimia una nueva vitalidad, mostrando cómo se entendía que su simbolismo se refería a la transformación del alma. Proviene de Petrus Bonus de Ferrara, que a su vez cita una carta de Razi, un médico y alquimista islámico que vivió en el siglo X:

En este arte —es decir, en la germinación y el nacimiento de esta piedra, que es milagrosa antes que racional— los antiguos filósofos han percibido el juicio Final; porque en ese día el alma que va a ser beatificada se une con su anterior cuerpo a través de la mediación del espíritu, hacia la gloria eterna... Del mismo modo, los antiguos filósofos de este arte también sabían y mantenían que una virgen debe concebir y dar a luz, porque en su arte la piedra concibe sola, queda embarazada y se da a luz a sí misma... Los filósofos también sabían que Dios debe convertirse en hombre en el último día de este arte; ahí yace la culminación de su labor; engendradora y engendrada se hacen uno del todo; viejo y niño, padre e hijo, se hacen uno del todo; de esta manera, todas las cosas se renuevan. El propio Dios ha confiado este magisterio a sus filósofos y profetas, para cuyas almas ha preparado una morada en su paraíso⁷⁸.

El siguiente pasaje, extraído del *Aurora Consurgens*, muestra la continuidad del mito de la diosa desde el Cantar de los cantares, en el antiguo Testamento, hasta la Edad Media, y su aplicación al arte de la transformación psíquica o renacimiento. Marie Louise von Franz sugiere que pudo haberlo escrito Tomás de Aquino:

Ésta es Sabiduría, a saber, la reina del sur, de quien se dice que vino del este, como el alba, para oír, entender, sí, y para ver la sabiduría de Salomón; y se dio a su mano poder, honor, fuerza y dominio; lleva sobre su cabeza la corona del reino que resplandece con los rayos de doce estrellas; está preparada como la novia que se ha adornado para su marido. En sus ropajes lleva escrito, en letras doradas, en griego, en escritura bárbara y en latín: Reinando reinaré, y mi reino no tendrá fin para todos aquellos que sutilmente, ingeniosamente y constantemente me buscan⁷⁹.

En su prólogo al texto y al comentario sobre el texto, von Franz relata cómo Jung, cuando terminó el primer borrador de su *Mysterium Coniunctionis*, cayó presa de una grave enfermedad, durante la cual tuvo las grandes visiones de la *Coniunctio* que describe en sus memorias (capítulo X). Cuando la vio de nuevo, tras su enfermedad, le dijo que lo que había escrito en su texto era cierto. «No necesito alterar el texto. Pero sólo ahora sé cuán reales son estas cosas.» Y ella señala: «¿No podría ser que también santo Tomás de Aquino experimentó en su lecho de muerte, y sólo entonces, lo real que puede ser la Sabiduría y una unión con ella, cuando el Cantar de los cantares volvió a inundar su memoria?»⁸⁰.

Los exhaustivos estudios de Jung acerca de la alquimia constituyen la base de su

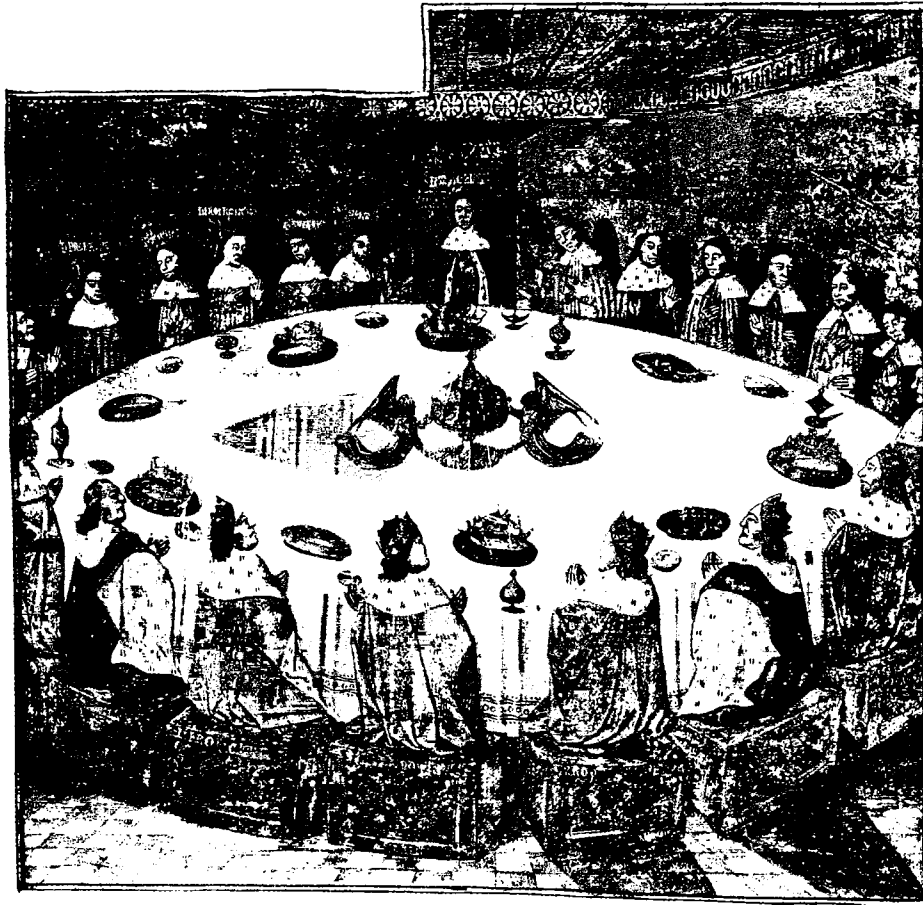
comprensión del poder que tiene el alma de sanarse a sí misma. Tomó las propias etapas de la alquimia como modelo de la transformación del alma. En su análisis de las magníficas imágenes del *Fausto* de Goethe, que denomina «la última y más grandiosa obra de alquimia», desarrolla y explica la metáfora:

En realidad, Goethe está describiendo la experiencia del alquimista que descubre que lo que ha proyectado en el crisol es su propia oscuridad, su estado no redimido, su pasión, sus forcejeos para alcanzar el objetivo, es decir, para convertirse en lo que realmente es, para cumplir la finalidad para la cual su madre le dio a luz y, tras las peregrinaciones de una larga vida repleta de confusión y error, convertirse en el *filius regius*, hijo de la madre suprema⁸¹.

El grial

Con las leyendas del grial nos adentramos en la esfera de lo maravilloso. El misterio del santo grial infunde en la Edad Media la imagen de la búsqueda ancestral, que ahora se vuelve irrevocablemente interna. Se hace eco así del anhelo del corazón del buscador, y de la necesidad de seguir un sendero que no puede ser enseñado, sino sólo hallado, y que es único para cada individuo. No existe camino establecido alguno, ningún maestro a quien se pueda seguir; todos los senderos que se han hallado ya, que se conocen y cuya existencia se ha demostrado, son erróneos porque no son los propios. El cáliz, la vasija, la copa, el plato y la piedra que constituyen las imágenes primarias del grial evocan el arquetipo de lo femenino; éste se convierte en la inspiración, guía y meta de la búsqueda interior del caballero. En *La Queste del Saint Graal*, la leyenda del siglo XIII, la visión del grial, cubierto con un velo, se aparece a los caballeros en la sala de banquetes del rey Arturo para llamar a cada uno a su búsqueda, cuyo fin es retirar ese velo. Ellos deciden cabalgar en solitario; ir en grupo habría sido vergonzoso. Cuando todos los caballeros se hubieron puesto sus armaduras, oído misa y expresado su gratitud hacia el rey, «se adentraron en un bosque, desde diferentes puntos, donde les pareció que era más frondoso, por todos aquellos lugares donde les parecía que no había sendero alguno». Empezaron, de esta manera, su viaje espiritual como individuos, confiando cada uno en la propia autoridad y en el misterioso poder de su llamada.

¿De dónde provinieron estas leyendas que iluminaron el cielo de la Europa medieval con una nueva imagen de la antigua visión? Las leyendas del grial que nos son familiares se escribieron durante el curso de sólo cincuenta años, en el último cuarto del siglo XII y el primero del siglo XIII. Esta era coincide con el apogeo tanto de la iglesia cátara como de la expansión de los templarios. No se ha encontrado todavía ningún texto anterior a esta época; sin embargo, está claro que, al igual que sucede con los Evangelios, los relatos contienen elementos de mitos y cuentos anteriores. A través del



8. *La aparición del grial a los caballeros, de la Chronique de Hainault (c. 1450)*

rico tejido de las leyendas se vislumbran las líneas del mito de la Edad del Bronce de la diosa madre y su hijo-amante⁸².

No pueden separarse las imágenes del grial del gnosticismo ni de la alquimia, ni de la mitología de la diosa y su hijo-amante; quizá ni siquiera de la cábala. El «rey pescador», como Osiris, Adonis y Atis, yace herido en la ingle, incapaz de regenerar los campos de la tierra baldía⁸³. ¿Quién va a ser, sino el hijo-amante de la diosa, que eternamente muere y resucita? Tanto en los cultos místicos como en el rito cristiano temprano, el pescado, y también el pan y el vino, eran el alimento principal que se consumía durante la comida ritual. A Tamuz, en Babilonia, se le llamaba «señor de la red»; Oannes, que surgió de las aguas para infundir saber a los babilónicos, era medio pez, medio hombre. Jesús era el «pescador de hombres»; uno de sus mayores milagros consistió en transformar siete panes y unos pocos, y pequeños, peces en comida suficiente para la multitud —cuatro mil personas— que le seguía (Mc 8, 5-10).

En la versión del relato del grial de Wolfram von Eschenbach, a la madre de Parsifal se la llama «clara como la luz del sol»⁸⁴. Al propio Parsifal se le denomina «el verde», que devuelve a la tierra las aguas de la vida, y también el «hijo de la viuda»; uno de los títulos de la diosa que había perdido a su consorte durante la estancia de este último en el inframundo era el de viuda, también aplicado a la Sekiná en su exilio. Este título es tan antiguo como Sumer; Inanna e Istar, al llorar a sus consortes, lamentan la propia viudedad. ¿Quiénes son los caballeros que cuidan al rey pescador y actúan como guardianes del grial, sino aquellos que lealmente mantuvieron vivos los misterios sagrados de la regeneración del alma?⁸⁵ La paloma era el emblema de los caballeros del grial, bordada en los mantos color carmesí que los trovadores llevaban en sus reuniones en el bosque. Paloma y pez se relacionan tan estrechamente con el grial que es imposible no vincular las tres imágenes con los ritos y la mitología de la diosa precristiana.

Las imágenes primarias de la diosa eran la vasija y la piedra; comienzan por ser su epifanía en el Neolítico, y terminan en las imágenes misteriosas de la alquimia y de las leyendas del grial. La piedra sagrada de Cibele se trasladó de Pérgamo a Roma. A la Sekiná se le daba el nombre de «piedra preciosa». Cuanto más profundamente penetra uno en la iconografía del grial, con mayor claridad distingue la influencia de ideas precristianas y gnósticas, y entiende en mayor medida estas últimas como un nuevo florecer de la mitología anterior. El gnosticismo celebraba ritos que incluían tanto un matrimonio sagrado como un banquete sagrado; su vasija sagrada era el *krater*, o cáliz. Jessie Weston subrayó antes que ningún otro erudito la relación entre las imágenes del grial y el culto precristiano de la diosa y su hijo-amante; señala que no cabe duda de que «lo que ahora conocemos por gnosticismo preserva, en sus pocos y fragmentarios restos, la tradición de un gran sistema de enseñanza y práctica esotérica del primer cristianismo»⁸⁶. Los artífices de los mitos del grial de toda Europa tejieron un tapiz de leyendas alrededor de las imágenes de los misterios de la sabiduría que todavía hoy tienen capacidad para extasiar.

La diosa aparece bajo diferentes aspectos. Ahora es Cundrie, el espíritu de la naturaleza; es la mensajera del grial y lleva una capucha negra bordada con «una bandada de tórtolas»⁸⁷. Ahora es una bruja vieja y horrible que tiene «dos dientes como colmillos de jabalí», una imagen que recuerda claramente la muerte por el jabalí del hijo-amante (Tamuz, Osiris, Atis y Adonis). En un relato le exige al rey Arturo el matrimonio con Gawain en pago por haber resuelto un acertijo, salvándole al rey la vida. Gawain, al besarla con desgana en la noche de bodas, otorgándole la facultad de elegir si se transformará en una mujer bella de noche o de día, descubre que se convierte en dicha mujer ante sus ojos⁸⁸. Uno casi puede oír el eco de las antiguas palabras: «¡Qué hermosos son tus amores, hermana y novia mía!». La Sabiduría hace llegar a los caballeros su llamada, y éstos se convierten en sus amantes. Disfrazada de vieja bruja, los conduce a abrazar su propia oscuridad, transformándola a través del amor. Al final de la búsqueda les revela el tesoro secreto del grial, el cáliz que rebosa comida para todos

y la visión de la reunión del alma con su fundamento divino. Como la revelación de Pentecostés, esta visión otorga la experiencia de unidad, tan anhelada, sanando así toda herida y calmando toda tristeza.

¿Qué es, entonces, el grial, sino la vasija inagotable, la fuente de vida que continuamente se genera, energía derramándose sobre la creación, energía como creación, la fuente inextinguible del ser eterno? Había habido otras imágenes de la fuente de la creación; sin embargo, ningún mito había vinculado esa imagen con el desbordamiento espontáneo de un corazón individual, convirtiendo el grial externo en consustancial con el instante interno en que se convierte en vida dentro del ser humano. Si relacionamos esa imagen con nosotros mismos, es el lugar donde la vida cobra su ser dentro de nosotros, un lugar que se halla antes o más allá de todo deseo o temor, que es simplemente pura transformación. Es una imagen que emerge en culturas muy diferentes, separadas por el tiempo o el espacio; debe ser, por lo tanto, el reflejo de ciertos poderes o potencias de la psique de cada ser humano. Al contemplar esta y otras imágenes míticas, evocamos estos poderes en nuestras propias vidas. Ahora como antes, el grial es un símbolo que puede unificar tradiciones diferentes en una nueva imagen: la del ser humano liberado de las ataduras que lo amarran a las costumbres tribales o a las creencias religiosas, y que sirve al mundo a través del amor individual, siguiendo su propio corazón a dondequiera que le lleve.

¿Cómo se llega hasta el grial? La respuesta de Wolfram —que el grial se gana a través del acto de compasión que realiza instintivamente el individuo que vive su vida propia y auténtica— se revela en dos momentos de su obra: en primer lugar, cuando Parsifal omite hacer la pregunta que su corazón le inspiraba, y luego en la manera en que triunfan tanto él como Gawain.

La Cenicienta

La historia de la Cenicienta comienza con la imagen de Sofía. Los cuentos de hadas hablan con la sabiduría inmemorial del alma para llamar la atención sobre lo que la tradición cultural consciente ha perdido o denigrado. Relatan la historia de lo que le ha sucedido a la dimensión que falta y de lo que todavía debe ocurrir para que se restaure el equilibrio de la iconografía arquetípica. En esta historia perviven tantos elementos de culturas anteriores que es imposible decir cuándo y dónde se originaron. Una cosa es indudable: la universalidad y la duración de su atractivo demuestra su importancia para el alma. La Cenicienta relata la historia de un único motivo que hallamos desde en la mitología de la cultura de la diosa hasta en los misterios del mundo pagano, como también en la literatura sapiencial del judaísmo. Podemos seguir su rastro a través del gnosticismo y del misticismo cristiano hasta la alquimia, las leyendas del grial y los cuentos de hadas predilectos. Los místicos de las religiones judía, cristiana e

islámica lo alimentaron. Es la historia del nacimiento del alma al mundo manifiesto, su pérdida de todo recuerdo acerca de su lugar de origen, su búsqueda de una comprensión de sí misma y su relación con la fuente o mundo divino del que ha emanado y al que, cuando alcanza el conocimiento absoluto de quién es, se le permite regresar.

¿Quién es el hada madrina, sino la propia Sofía, la sabiduría divina, el Espíritu santo –madre, fuente y vientre– la luz y la inteligencia que constituyen el fundamento mismo del alma? ¿Quién si no podría presidir, como madrina, la búsqueda de comprensión intuitiva, iluminación y unión por parte de su hija? Respondiendo a la petición de ayuda de la Cenicienta, da comienzo a la labor de transformación, haciendo posible su encuentro con el príncipe y conduciéndola a la boda real pasados los tres días lunares de prueba u oscuridad. El cuento de la Cenicienta relata la historia de la transfiguración del alma: de ser una esclava llorosa y manchada de hollín pasa a convertirse en novia radiante.

Existen numerosas interpretaciones posibles del cuento de la Cenicienta; sin embargo, en los primeros años del siglo XX, Harold Bayley fue el primero en concebirlo como la historia del despertar del alma y en relacionarlo con el Cantar de los cantares y con mitos sumerios, egipcios y gnósticos. En su obra, *The Lost Language of Symbolism*, siguió las huellas de la transmisión histórica de muchas historias y símbolos diferentes, cuyo núcleo es la imagen de la luz escondida en las tinieblas, una luz que debía ser rescatada y restituida a su lugar legítimo. El autor era poseedor de un conocimiento profundo de la etimología de las palabras, y de un conocimiento igualmente profundo de las técnicas europeas de elaboración de papel y de marcas de agua, los medios de transmisión de ideas gnósticas y alquímicas en una época de crueles persecuciones. A través de estos conocimientos, nos ofrece una imagen asombrosa de la relación entre la mitología y los cuentos de hadas que llegaron hasta diferentes centros de cultura europeos. Se habían recogido aproximadamente 345 versiones de la historia de la Cenicienta, que la Folklore Society⁸⁹ publicó poco antes de que Bayley comenzase a escribir su obra. El autor recurrió a esta abundancia de material para demostrar la relación entre el cuento de hadas y mitos anteriores.

Con el paso de los siglos mucho se ha perdido; sólo ahora, en este siglo, pueden recuperarse los fragmentos y volverse a unir de nuevo. Es posible que la conocida Cenicienta del cuento de hadas tenga, a primera vista, muy poco que ver con el mito griego de Perséfone pidiendo a gritos la ayuda de su madre, Deméter; es posible que a primera vista sea ajena al mito gnóstico de Sofía, la hija, que exiliada lejos de su madre, en la dimensión celestial, se lamenta. Tampoco se asocia de forma inmediata con la sulamita del Cantar de los cantares, ni con la Sekiná exiliada. Sin embargo, un cierto conocimiento de mitología sugiere que una relación entre ellas no puede ser fortuita. Los mitos más antiguos y la imagen del matrimonio sagrado, propia de la Edad del Bronce, se vislumbran en este relato y en el de la Bella Durmiente y Blancanieves, conectando al alma que sea receptiva a su carácter numinoso con estas raíces míticas.

Tanto el fuego como la luz y la luminosidad deslumbrante de la dimensión estelar son imágenes que se asociaron, a través de las eras, con el resplandor de la Sabiduría. Ésta, que es la fusión del amor y el conocimiento, o *gnosis*, expresa la unión entre el rey y la reina, las más altas cualidades femenina y masculina del alma. En el cuento de hadas toman forma humana en las figuras de la Cenicienta y el príncipe. El rasgo particular de la Cenicienta, esa entrega hacia cualquier cosa que se le pida que haga, se subraya en cada versión de la historia. El reconocimiento de la Cenicienta por parte del príncipe demuestra su capacidad de percepción intuitiva, como la demuestra la tenacidad y resolución con la que emprende la búsqueda de su «verdadero» amor.

El motivo predominante en el relato de la Cenicienta es el de la transformación; el alquimista que preside la gran obra es la propia Sabiduría, que, con un toque de su varita, transforma en caballos blancos como la nieve a unos ratones, en carruaje dorado (o de cristal) una calabaza, una rata en un cochero y, por supuesto, a la propia Cenicienta en la imagen misma de la belleza, adornada con vestidos que reflejan el resplandor de las estrellas, la luna y el sol.

Unas versiones de la Cenicienta subrayan más que otras lo arduo de la labor de transformación; así, por ejemplo, está aquel en el que la madrina derrama una gran cantidad de semillas por el suelo para que la protagonista las separe en montones. Esta escena es idéntica a aquella en la que, en el relato de Eros y Psique, a esta última le es encomendada la misma labor por Venus, su hada madrina. A la Cenicienta la ayudan palomas y gorriones a separar las semillas; estas aves, que pertenecen a la imagen de la diosa en Sumer y Egipto, también señalan al príncipe, en algunas versiones, que una novia falsa lleva el zapato destinado a la Cenicienta, cuando atraen la atención del príncipe sobre la sangre que mana de los pies heridos de las hermanas feas.

Los vestidos de la Cenicienta, su «manto de gloria», son, según las descripciones, «azules como el cielo», bordados con estrellas del firmamento, con rayos de luna, con rayos de sol, o están hechos de todas las flores del mundo⁹⁰. A veces aparece la metáfora marina, y su vestido es «del color del mar», o «como las olas del mar», o «como el mar con peces que en él nadan» y como «el color del mar cubierto con peces dorados»⁹¹. A veces, como Isis, está cubierta de un manto negro azabache; a veces su vestido brilla como el sol o el oro, cubierto de diamantes y perlas «de un esplendor indescriptible», y que resuena con un repicar de campanas. En un relato, la Cenicienta «resuena como una campana mientras baja las escaleras»; recuerda al sistro de la diosa Isis, y también a las campanas que repicaron al acercarse la Sekiná⁹². Pero también recuerda a la descripción del manto que llevaba el iniciado en el poema gnóstico titulado «Himno del manto de gloria»: «Oí el sonido de su música, que murmuraba mientras descendía»⁹³.

«¡Qué lindos se ven tus pies con sandalias, hija de príncipe!», exclama el novio en el Cantar de los cantares (Ct 7, 2). Las sandalias o zapatos de la Cenicienta son, según las descripciones, de cristal, de oro o de vidrio azul, o están bordados con perlas. No

se habría reconocido a la Cenicienta sin su zapato de cristal, que sólo podía caber en el pie de aquella cuya posición existencial se hubiese vuelto traslúcida a la luz de la sabiduría.

La madrina de la Cenicienta le señala que debe abandonar el palacio antes de medianoche, o arriesgarse a ser devuelta a su forma anterior. ¿Cuál podría ser el significado de esto? ¿Podría ser que la medianoche marca la intersección entre las dimensiones de la eternidad y del tiempo? El no conseguir mantener el equilibrio entre ambas es arriesgarse a permanecer anclado en una de ellas, incapaz de relacionarse con o acordarse de la otra dimensión de la experiencia. Permanecer en el baile pasada la medianoche es olvidar los valores humanos y las relaciones humanas, perdiendo el contacto con la vida cotidiana. No pedir ir al baile es permanecer sometido a las limitaciones de una consciencia «caída» y fragmentada, sin acceso alguno a otro nivel de percepción.

La imagen del viaje del alma atraviesa como un hilo de oro una mitología y una literatura que abarcan cinco mil años. Primero aparece en Sumer, cuando Inanna, reina del cielo y la tierra, se despoja de cada una de las piezas de su indumentaria en cada una de las siete puertas en su camino al reino subterráneo de su hermana Ereshkigal. Vuelve a ponérselas al ascender a la luz, tras permanecer tres días «crucificada» en las tinieblas. Como Eva, el alma es expulsada del jardín del Edén y se va al exilio, como la Sekiná «viuda» y Sofía, la hija gnóstica. La Cenicienta del cuento de hadas personifica todas estas figuras míticas anteriores, que a su vez personifican el alma humana y el trance en el que se halla la «luz» oscurecida que no tiene conocimiento de sí misma. Como en los relatos de la Bella Durmiente y de Blancanieves, el alma se despierta cuando el príncipe la besa; como novio solar y consorte de la diosa lunar, en éste se personifica el principio divino de la vida.

¿Cuál es la relevancia de la historia de la Cenicienta en la nueva era que está des-puntando? La ausencia de la imagen del matrimonio sagrado entre naturaleza y espíritu, diosa y dios, ha sido notoria en la tradición judeocristiana ortodoxa, y esto ha causado una profunda herida en el alma que debe todavía ser sanada. El cuento de hadas restablece la imagen de unión entre los dos arquetipos primarios; ha sido su portador, por así decirlo, para nuestra cultura, hasta que llegase el momento en que la necesidad de dicha imagen pudiese volverse consciente. El reconocimiento, por parte de la consciencia humana, de la grave situación en que se encuentra el arquetipo femenino, va en aumento; abarca la imagen del sufrimiento del alma y la ignorancia de sí misma en que ésta se ve sumida, y el sufrimiento de la tierra, de la naturaleza y del cuerpo físico que, separados del espíritu, también necesitan que se los rescate. La Cenicienta personifica estos tres aspectos del valor femenino, relegado durante tanto tiempo a la servidumbre. Aquellos que, durante siglos de persecución, sacrificaron a menudo sus vidas a la transmisión de la tradición de la sabiduría, de forma que ésta no cayese en el olvido⁹⁴, desvaneciéndose, han preparado la «resurrección» del arquetipo femenino. Es posible que incluso uno de ellos –judío, cristiano o musulmán– fuese el primero en ima-

ginar este cuento de hadas, sirviéndose del depósito de mitos que heredó la tradición mística de las tres culturas de su pasado sumerio, babilónico y egipcio. Esta tradición enseñaba la inmanencia de lo divino en la naturaleza y en la naturaleza humana. Declaraba la necesidad de descubrir la presencia de la radiante esencia espiritual oculta en las infinitas formas de vida y en la oscuridad de la consciencia humana no reflexiva. Cada uno de ellos habría reconocido, como hizo Harold Bayley, que Cenicienta, «la refulgente, la resplandeciente, que, sentada entre las cenizas, mantiene el fuego encendido», es «la personificación del Espíritu santo que habita, sin ser honrado, entre las brasas candentes de la divinidad del alma, latente y nunca totalmente extinguida»⁹⁵.

16

El matrimonio sagrado de la diosa y el dios: la reunión de la naturaleza y el espíritu*

Oh, tierra dulce y
espontánea cuántas veces
los
 dedos
chochos de
lascivos filósofos te han pellizado
y

toqueteado
, el pulgar travieso
de la ciencia se ha clavado en
tu

 belleza .cuántas
veces te han sentado las religiones
sobre sus flacuchas rodillas
apretándote y

zarandeándote para que concibieses
dioses
 (pero
fiel

al lecho incomparable
de la muerte tu
rítmico

*Traducción de Isabel Urzáiz.

amante

les respondiste

sólo con

primavera)

e e cummings

No estoy seguro de nada sino de la santidad de los
afectos del corazón y de la verdad de la imaginación –
Lo que la imaginación aprehende como belleza debe ser la verdad...

John Keats

Los dioses antiguos están muertos o muriendo y en todas partes la gente busca, preguntándose: ¿cuál ha de ser la nueva mitología, la mitología de esta tierra unificada como un solo ser armonioso?

Joseph Campbell

Este libro ha tratado de relatar la historia de imágenes míticas que cuentan por sí mismas la historia de la evolución de la consciencia. Y si es cierto que un modo a través del que los seres humanos pueden aprehender y conocer su propio ser es haciéndolo visible en las imágenes de sus diosas y dioses, es posible que la consciencia relate su propia historia a través de imágenes como éstas.

El mito de la diosa ha pasado por varias etapas de cada vez menor influencia, desde el Paleolítico hasta el presente. Éstas han registrado la manera en que la humanidad se percibe a sí misma y al mundo. Formalmente hablando, en nuestra cultura occidental actual no existe ningún mito de la diosa, ni, por lo tanto, dimensión femenina alguna en la imagen colectiva de lo divino. Esto significa que la experiencia contemporánea de lo arquetípico femenino como entidad sagrada ya no está a nuestro alcance como solía estarlo. Aunque el mito de la diosa sobrevive parcialmente en la figura de María, la virgen, como intermediaria, sigue excluido, en última instancia, del prevalente mito del dios. Si repasamos las etapas históricas de la desaparición del mito de la diosa, podemos adquirir cierta perspectiva acerca de dónde nos encontramos en este momento concreto.

En el principio, la gran diosa madre da a luz, ella sola, al mundo, que proviene de ella; todas las criaturas, incluidos los dioses, son sus vástagos, parte de su sustancia divina. Todo está vivo, animado –con alma– y todo es sagrado. No tienen razón de ser las distinciones actuales entre «espíritu» y «naturaleza», «mente» y «materia» o «alma» y

«cuerpo»: la humanidad y la naturaleza comparten una identidad común. Éste era el mito que preveía en la Creta del Paleolítico, el Neolítico y la Edad del Bronce. Todavía puede hallarse en lo que se llaman (probablemente por esa razón) sociedades «primitivas» y, por supuesto, en la poesía.

Tras esto, la diosa madre se une con el dios —que fue su hijo y es ahora su consorte— para dar a luz al mundo. En este punto se hace la distinción entre el vientre eterno y sus fases temporales (ya sean las de la luna, o las de la vida estacional de la vegetación), y el enfoque del mito se sitúa en la relación entre la diosa madre y el dios, su «hijo-amante». Todo sigue considerándose vivo y sagrado, pero la dualidad de aquello que pervive y aquello que cambia —*zoé*, la fuente eterna e inextinguible, y *bíós*, su expresión en el tiempo— prepara el camino para la distinción entre energía y forma, que más tarde se convierte en la distinción entre «naturaleza» y «espíritu». Éste fue el mito de Inanna y Dumuzi en la civilización sumeria de la Edad del Bronce, de Istar y Tamuz en Babilonia, de Isis y Osiris en Egipto, de Afrodita y Adonis en Grecia y de Cibeles y Atis en Anatolia.

En la siguiente etapa, el dios —tataranieta de la diosa madre— la mata y hace el mundo a partir de su cadáver, y a la raza humana a partir de la sangre del cuerpo desmembrado de su hijo-amante. Esto ocurría en el mito babilónico de finales de la Edad del Bronce y comienzos de la del Hierro, en que Marduk, el poder superior del viento y del fuego, dios del cielo y del sol, dividía en tierra y cielo el cadáver de Tiamat, la diosa madre. La creación se disocia ahora de la fuente creativa y el mundo deja de ser un ser viviente y una entidad sagrada; por el contrario, desde la perspectiva de Marduk se percibe como la sustancia inerte e inanimada que llamamos «materia», y que sólo el «espíritu» puede moldear y ordenar. A todo esto subyace una importante inferencia: la conquista de la materia libera el espíritu. Míticamente hablando, esta inferencia se halla detrás de muchas destrucciones de la tierra y de las guerras «santas» contra otros seres humanos.

Finalmente, el dios crea el mundo, él solo, sin que exista referencia alguna a la diosa madre. Lo hace al copular consigo mismo (el Atum egipcio) o a través de la palabra. Éste era el mito, de la Edad del Bronce, del Ptah egipcio, cuya lengua traducía los pensamientos del corazón; y también el mito de la Edad del Hierro de Yahvé-Elohim, el dios hebreo que en el principio hizo los cielos y la tierra y vio que era bueno. En la versión que conocemos, Adán es creado a partir de la tierra inanimada, y sólo adquiere vida cuando le es infundido el espíritu mediante el aliento divino. Eva proviene de Adán. En este pasaje, el mundo se aleja aún más de su creador y no puede compartir la santidad de su fuente original. El creador trasciende a la creación: no es inmanente a la misma, como lo era la diosa madre antes que él. El dios trascendente —espíritu puro— crea la naturaleza y luego, por añadidura, transfiere parte de su espíritu (o exhala su espíritu) en el cuerpo de el/los ser(es) humano(s). No lo hace en los cuerpos de los animales, de las plantas, de la tierra ni de las piedras. Tras la expulsión, cuando la tie-

rra es condenada a ser polvo y cardos, la naturaleza —como entidad sin género— se convierte en un castigo para la «naturaleza» espiritual de la humanidad, inevitablemente inferior. En el mito hebreo de la creación, heredado por las tradiciones islámica y cristiana, no existe relación alguna con la diosa madre; ya no es ni siquiera una enemiga; ha desaparecido.

Una manera de interpretar el largo proceso histórico de la sustitución del mito de la diosa por el mito del dios es considerarlo como la retirada gradual de la participación de la humanidad en la naturaleza. Este proceso supone despojar a la naturaleza de la vida animada, que se transfiere a la humanidad; ésta se coloca entonces en una relación de oposición respecto de la naturaleza. Si la relación con la naturaleza como madre es una relación de identidad, y la relación con la naturaleza en las culturas que tienen como núcleo la imagen del padre es una relación de disociación, el movimiento que lleva desde la madre hasta el padre simbolizará una separación, cada vez mayor, de un estado en el que la naturaleza lo contiene todo. Ya no se considera a ésta como fuente nutricia de vida, sino como una entidad que impide el crecimiento. Históricamente, este proceso puede describirse como aquel en el que la humanidad ha descubierto su independencia progresiva de los fenómenos naturales entre los que vive; su capacidad de diferenciar y seleccionar es cada vez mayor, y teóricamente, por lo tanto, también lo es su capacidad de moldear y ordenar el mundo según sus propias ideas. Desde la perspectiva del mito del dios, en consecuencia, la percepción de diferencias que conducen al establecimiento de parejas de elementos opuestos es, obviamente, una actividad que promueve la producción de vida; sin ella (si vuelve a pensarse en términos antagónicos) esta última se sumiría en un caos confuso. Estas parejas de elementos opuestos se componen de las categorías de espíritu y naturaleza; de mente y materia; de trascendencia e inmanencia; de razón e instinto, de vida y muerte, de macho y hembra.

Dado que, desde hace 4.000 años, somos los herederos del sistema mítico y social del dios, nos resultaría complicado no estar de acuerdo con lo anterior. Una de las consecuencias del mito del dios es que la consciencia ya ha evolucionado, arrogándose el carácter numinoso antaño experimentado en (o como) los fenómenos naturales. A menudo se da por sentado que la siguiente etapa evolutiva tomará la forma de esta última; que nos independizaremos incluso en mayor medida de las condiciones de vida que nos han sido dadas para poder transformarlas más todavía. Sin embargo, no es difícil percibir que las condiciones de vida han cambiado a lo largo del extenso período de vigencia del mito del dios, y que esto se refleja no poco en la forma que la consciencia tiene de sí misma. Sería cuanto menos curioso que un mito tribal que surgió hace tanto tiempo en un territorio tan reducido pudiese estar relacionado con las gentes de todo el planeta.

En este último siglo, tres grandes descubrimientos que, aparentemente, no tienen relación entre sí, han restado valor a la dirección que se ha seguido durante los últimos 4.000 años. Es significativo que los tres apuntan a la misma conclusión: la necesidad de

comprender el mundo como un todo. El descubrimiento más obvio es el de la división del átomo; a partir de él, la humanidad se ha distanciado lo suficiente de la sustancia y la estructura del mundo material como para reestructurarlo, de forma que ya no existan ni el propio mundo ni la raza humana. La conclusión a la que el mismo Einstein llegó en relación con esto fue que «con la división del átomo, todo ha cambiado salvo nuestra forma de pensar. Vamos a la deriva hacia un desastre sin precedentes»¹.

El segundo descubrimiento, del que el presente libro se ocupa, proviene de los estudios de arqueología, antropología, mitología comparada y psicología arquetípica. Todas estas disciplinas muestran que los pueblos de la tierra no sólo comparten la condición humana común que impulsa a querer comprender la vida, sino que tratan de comprenderla de maneras similares. Antes del siglo XX no ha sido posible estudiar los mitos y leyendas de culturas diferentes, leyéndolas todas juntas y, por lo tanto, hemos ignorado sus extraordinarias similitudes. Este vínculo común entre culturas y épocas inmensamente diferentes no puede sino apuntar a la necesidad de una imagen fundamentalmente nueva: la de la raza humana como unidad, por mucho que la humanidad parezca diferenciarse en sus particularidades no religiosas.

El tercer descubrimiento, que —podría decirse— ha efectuado la propia consciencia acerca de sí misma, es que ya no se sostiene el antiguo modelo científico de consciencia como entidad totalmente independiente de lo que ve y hace. No puede erradicarse de forma absoluta la participación (cerrando el círculo). No puede sostenerse, en la física subatómica, la distinción absoluta entre mente y materia —que realizó primero Aristóteles y más recientemente Descartes— que implica la distinción entre sujeto observador y objeto observado. Esto significa que, al final, nunca podemos hablar de la naturaleza sin hablar, en última instancia, de nosotros mismos². Por lo tanto, la estructura mental de cualquier investigación (que incluye las creencias, valores y suposiciones inconscientes del investigador) no es sólo un componente esencial de lo que se descubre; realmente crea, de forma dinámica, lo que «ocurre», y lo hace de una forma que todavía no se comprende del todo. El contexto de relación es, una vez más, la realidad fundamental en la que se unen, incorporándose a la existencia, los dos términos: observador y observado, sujeto y objeto.

En la psicología profunda, los estudios del inconsciente llegan al mismo tipo de conclusiones. Se ha descubierto que otros niveles de la psique son responsables de la mente consciente; además, y en mayor medida que nunca, se ha comprobado que las expresiones más sublimes de ésta sin duda dependen de estos niveles más profundos, o al menos de una relación armónica con ellos. Añádase a esto un hecho conocido del que se sirve la medicina psicosomática: los «pensamientos» inconscientes se reflejan en el cuerpo. Somos incapaces de «pensar correctamente» cuando estamos enfermos, cansados o enfadados, y psique y soma aparecen, en última instancia, como inseparables. ¿Cómo podemos distinguir, al fin, entre consciente e inconsciente, mente y materia, espíritu y naturaleza, si no es a través de una definición lingüística de una escala de ex-

periencia, cuyo fin es interrumpir el *continuum* en ciertos momentos por razones particulares que no tienen nada que ver con las cosas en sí mismas? En el lenguaje de la mitología esto es lo mismo que afirmar que no tener en cuenta el mito de la diosa no significa que esté ausente de la psique colectiva. De hecho, está exactamente donde era de esperar: en el inconsciente colectivo de la raza.

Estos descubrimientos, juntos y por separado, apuntan –como hizo Einstein– a la necesidad de un nuevo modo de pensamiento en el que la vida se experimente como un todo vivo en el que participe la humanidad en una relación de dependencia mutua, junto con las demás criaturas de la tierra. Irónicamente, éste es precisamente el rasgo genial del antiguo mito de la diosa, aunque originariamente esa visión estuviera limitada por las restricciones que conlleva la adoración de una imagen personalizada: la de la diosa. Sin embargo, ninguna visión depende de los términos literales de su primera manifestación. Por lo tanto, la pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo puede desvincularse el «nuevo» mito de la tierra, como ser único y armonioso, de la antigua forma del mito que se imaginaba como una forma humana reconocible elevada al rango de la divinidad, pero frecuentemente limitada por los reconocibles y característicos rasgos humanos que compartía con sus adoradores?

De acuerdo con nuestros objetivos, la cuestión fundamental es saber si puede existir un «mito de la diosa» sin diosa. O por decirlo de otro modo: ¿podemos tener una «diosa» sin que exista la necesidad de creer que «ella» existe, literalmente, como un ser divino? La visión de la naturaleza como unidad sagrada y viva, en la que la raza humana se experimente como un todo y en que la consciencia pertenezca a toda vida, sea cual sea la forma en que se manifieste, ¿puede darse sin que exista una creencia en «la madre» que es inmanente a la creación? ¿Podría coexistir con una creencia en «el padre» trascendente a la creación? ¿O deben madre y padre, diosa y dios, disolverse como realidades literales y personificadas para poder reaparecer como realidades simbólicas, que representen dos formas esenciales de comprender lo que, en el Evangelio de Tomás, Jesús llama «el universo»?³ En este caso, se perciben como necesarias y verdaderas ambas maneras de comprender la vida, o formas de experimentar lo numinoso; las dos se necesitan para completarse. Según el lenguaje literal del antiguo mito, esta unión era la del matrimonio sagrado de la diosa y el dios; en el lenguaje simbólico del nuevo mito, se trata del «matrimonio sagrado» de «dios» y «diosa», imágenes que pueden traducirse en términos (más prosaicos pero más adaptables) de reunión entre trascendencia e inmanencia, espíritu y naturaleza, alma y cuerpo; reunión que posibilita una nueva visión mítica, la del «hijo».

Estos términos tienen que llegar a una situación de equilibrio mutuo antes de poder reunirse en un nuevo mito. Desde nuestra posición histórica, ésta es la cuestión: cómo puede volver a introducirse el mito de la diosa en la consciencia de forma que sus valores vuelvan a estar a nuestro alcance, complementando (no sustituyendo) el mito dominante del dios. Puede que recuperar el modo de existencia que expresaba ori-

ginariamente el mito de la diosa, que durante tanto tiempo se ha infravalorado, sea más difícil de lo que nos imaginamos. D. H. Lawrence, en sus reflexiones acerca de los etruscos (c. 1000-300 a. C.) tal y como los percibía a través de su arte, nos da una imagen poética de la consciencia participativa que el mito de la diosa, idealmente, ofrece:

¡El florecimiento natural de la vida! No es tan fácil como parece para los seres humanos. Tras toda esa vivacidad de los etruscos había una religión de vida... Tras toda esa danza había una visión de la vida, incluso una ciencia de la misma, una concepción del universo y del lugar del hombre en él, que empujaba a los hombres a vivir hasta el máximo de su capacidad. Para los etruscos todo estaba vivo; el universo entero vivía. Al hombre le correspondía vivir, él mismo, en medio de todo ello. De las vitalidades inmensas y errantes del mundo debía extraer vida, e incorporarla a su propio ser. El cosmos estaba vivo, como una vasta criatura... Estaba vivo en su totalidad y tenía una gran alma o *anima*. Y a pesar de la existencia de esa gran alma, había una multitud de almas menores, errabundas. Cada hombre, cada criatura y árbol y lago y montaña y riachuelo estaba animado, tenía su propia y peculiar consciencia⁴.

No es tan fácil como parece. Especialmente tras siglos de rechazo por parte de la religión ortodoxa, que identificaba el mito de la diosa con el panteísmo, de la misma manera que la ciencia de Bacon y de Newton y la filosofía cartesiana la descartaban por considerarla una fantasía infantil. Sin embargo, un mito no se desvanece del mundo de la psique colectiva, como tampoco se pierde de la psique individual un acontecimiento pasado de gran importancia. Especialmente un mito que existió durante al menos 20.000 años antes que el mito que lo sustituiría. Lo que hace más bien es cambiar su aspecto, disimular su modo de operación, reapareciendo bajo otra forma. Pero, como cualquier actitud que sea algo menos que totalmente consciente, no puede simplemente reclamarse su aparición cuando se desee: debe buscarse, provocarse su presencia, seguirse su rastro en el sombrío inframundo de la imagen subliminal y de la interpretación simbólica; debe discernirse en toda insinuación, pausa, yuxtaposición y contradicción, debe invitársele a resurgir en los huecos que atraviesan lo que llamamos pensamiento racional. Podríamos esperar encontrarlo disfrazado como la imagen estructural implícita de una hipótesis científica, o como el impulso oculto de una cultura «alternativa»; podría ser lo que se quiere considerar «nuevo» en la New Age –Nueva Era– actual. Sin embargo, desde el momento en que no es plenamente consciente, es posible que nos confunda con dogmas excesivamente simplistas, o que nos desoriente con sus afirmaciones de superioridad innata; es posible, también, que no consiga hacerse oír porque estemos escuchando en el lugar equivocado. Por de pronto, podemos hablar de la desacralización de la naturaleza y de la destrucción de la tierra; o de la necesidad de trascender las categorías opuestas de espíritu y naturaleza, mente y materia, pensamiento y sentimiento; o de la importancia de hacer que se desvanezcan las fronteras entre nuestro país, nuestra raza, nuestras costumbres, y las del otro. Pero por mu-

cho que hablemos de todo esto, es posible que olvidemos que el lenguaje mismo de nuestra investigación, construido a partir de oposiciones, nos impide experimentar aquello de lo que estamos hablando.

Quizás el primer paso consista en poner en duda el lenguaje y los patrones de pensamiento actuales que empleamos de forma irreflexiva como solución a cualquier problema. Esos métodos reflejan un desequilibrio, ya que derivan del sistema mítico y social prevaeciente del dios sin la diosa, es decir, de un punto de vista excesivamente disociado. Puede esperarse, entonces, que nuestro modo de investigación sea demasiado racional, demasiado conceptual, demasiado ideal; que tienda a concentrarse sobre las diferencias, excluyendo las similitudes; que infravalore la reacción intuitiva, el sentimiento, la imagen y el marco simbólico que dan sentido al esfuerzo y la energía necesarios para llevar dicha búsqueda a cabo⁵. Sobre todo, podríamos prever que nuestra costumbre de pensar en categorías opuestas posiblemente nos haya insensibilizado, llevándonos a asumir que éstas constituyen categorías absolutas en sí mismas, en vez de distinciones provisionales de términos inseparables que pertenecen a una única unidad subyacente; distinciones que se justifican únicamente por el aumento de la conciencia y la expansión de la vida que posibilitan.

¿En qué punto de la tradición occidental se fijaron las categorías opuestas, perdiendo su relación con ese todo que las convierte en aspectos de una entidad mayor? El primer caso de imagen mítica realizada en términos absolutamente negativos fue el de la diosa madre babilónica Tiamat, retratada como un dragón mortífero en relación con Marduk, el dios del cielo; su relación era de combate, y podría decirse que se exponía desde el punto de vista de Marduk. No existe imagen alguna de Tiamat sola (o al menos, ninguna nos ha llegado), de forma que la madre original que dio a luz a todos los dioses ya no era una realidad viva. Se había convertido en sólo la «madre terrible», que mata la vida —es, literalmente, «roja de diente y garra»⁶— y a quien, según esto, debe matarse en aras a la vida. Ella se llamaba Mal, y Marduk se llamaba Bien.

Esto, sin embargo, ocurrió a finales de la Edad del Bronce y comienzos de la Edad del Hierro, cuando —aparentemente por coincidencia— se observaron en el cielo ciclos planetarios predecibles que ofrecieron una imagen objetiva de un orden que no tenía por qué depender de ningún poder misterioso o invisible. Los dioses del cielo y del sol que trajeron los invasores consigo estaban separados de la tierra, y sus ciclos repetidos e inmutables sugerían planificación e inteligencia. A su lado, las creaciones espontáneas de la omnipresente madre naturaleza aparecían como oscuras, caóticas y amenazadoras. Fue también una época de transición; el mito del dios de los conquistadores nómadas se estaba imponiendo sobre el mito de la diosa de las comunidades agrícolas asentadas, con sus ritos estacionales, orientado hacia la luna. Si se toma cierta distancia histórica, puede percibirse la imagen totalmente negativa de la diosa también como una imagen en transición, y no como una afirmación absoluta y válida para cualquier situación.



1. La oposición de Tiamat y Marduk (relieve asirio, siglo IX a. C.)

Puede parecer dudosa la relevancia de esa época en relación con la nuestra; sin embargo, desde un punto de vista mitológico ésa fue la última ocasión (exceptuándose ciertos aspectos de la mitología griega) en que la diosa constituyó la figura central de la escena y en que se registró pública y conscientemente la oposición entre dios y diosa. Posteriormente, a través de la influencia de la mitología babilónica sobre la hebrea, la derrota de la diosa por parte del dios se convirtió en algo tan asumido que dejó de ser mencionado formalmente, aunque se abrió paso frecuentemente a través del mito oficial en ciertos excursos poéticos. La derrota de la diosa (el que se le retirase a la naturaleza su participación) era, en ese momento, la condición necesaria para el comienzo de la civilización. La humanidad sentía que se involucraba personalmente en los ritmos vivos de la naturaleza a través de los lazos con la sangre y con la tierra; dichos lazos limitaban y determinaban, por lo tanto, la libertad de la naturaleza humana, y se percibieron como una amenaza a la creación de un modo de vida que dependía más bien de una organización y una conceptualización.

La imagen de una oposición –la de la consciencia heroica poniendo en fuga al caos para crear y ordenar el mundo– se convirtió en el modelo de una forma de pensar a través de la cual se mantenía la civilización, y que penetró el pensamiento judeocristiano como la estructura básica a través de la cual se percibía el mundo y se aseguraba la calidad de vida. Se trata del núcleo dramático del relato del Génesis: el árbol de la ciencia del bien y del mal; el árbol de la vida dentro del jardín del Edén y la muerte en el exterior del mismo. De forma en cierto modo inevitable, este paradigma del pensamiento construido a partir de oposiciones, que conformaba el lenguaje de la consciencia tribal, ha permanecido inalterado.

Si analizamos la imagen de oposición preservada en la batalla de Tiamat y Marduk, nos damos cuenta de que lo que se imagina a través de la misma es el momento heroico de la victoria sobre el antiguo orden, cuando se establece el nuevo. La imagen como tal es análoga a los ritos iniciales de cualquier nuevo nivel de consciencia; lo que se va a dejar atrás debe oponerse a lo que va a comenzar a ser, de forma que se debilite la fuerza del poder habitual del pasado. Pero una vez alcanzado el estadio superior de consciencia, deja de ser necesario desafiar a un «enemigo»; ambos términos –vencedor y vencido, orden y caos, dios y diosa– pueden disolverse y reunirse en un nivel más elevado. Sin embargo, si esta etapa de transición no se deja atrás una vez que ha cumplido su misión, el crecimiento de la consciencia es inhibido en ese momento de su desarrollo. El resultado es que lo que originariamente era simplemente relativo se abstrae del marco más amplio en que tuvo lugar este proceso dinámico. A partir de entonces es considerado un absoluto, que en este caso incluye una afirmación compleja acerca de la amenaza de la cultura indígena de la diosa, el caos inherente a la naturaleza, y los peligros incipientes de la participación. Las necesidades políticas de la nación conquistadora –lo que podríamos llamar pensamiento «de supervivencia» o «tribal»– se han infiltrado en las formas de pensamiento referentes a cómo vivir más allá de la supervivencia (el debate sobre la calidad de vida). El punto de vista tribal sobre el propio mundo se ha convertido en modelo inconsciente para el «triunfo» del pensamiento consciente.

Eso es lo que sugerimos que les ha ocurrido a todas las «oposiciones» que hemos heredado –diosa y dios, naturaleza y espíritu, y así sucesivamente– pero extendiéndose a nuestra manera «tribal» de pensar, es decir, en términos de mi ser o nuestro grupo, comunidad, país (y dios). Las costumbres y valores de una «tribu» específica se consideran intrínsecamente más valiosas que las de otra «tribu», pasándose por alto o ignorándose su dependencia mutua última como miembros de la raza humana. Estas ideas penetran luego en nuestras discusiones con definiciones y atributos fijos, y la más dañina es el conflicto supuestamente inherente que las enfrenta. Esto nos predispone a percibir las de forma opositora y jerárquica, y no como términos complementarios de una identidad subyacente, que es lo que resultan tan pronto como se supera la fase de conflicto.

En psicología individual, la división permanente y radical en la psique entre «cosas buenas» y «cosas malas» se interpreta, generalmente, como un signo de que se ha inhibido el crecimiento natural de la misma; algo no se ha aceptado tal y como es, y tampoco se ha colocado en un marco más amplio que lo haría inteligible y, por lo tanto, tolerable. Se busca entonces una manera de sanar esa división para que el sentimiento intolerable que entra en conflicto con la visión establecida del mundo no quede reprimido en el inconsciente y para que, más adelante, no se proyecte hacia el exterior, descubriéndose en la figura de una persona o de un grupo de personas que se percibirían como un enemigo que amenaza la posición consciente. En lo que a la consciencia colectiva se refiere, quizá también deberíamos considerar el hábito de pensar a partir de oposiciones absolutas y fijas como un síntoma, un signo de que algo está desequilibrado. Un complejo puede definirse como un conflicto inconsciente y no resuelto que impide el avance hacia la siguiente etapa de crecimiento; no parece haber razón alguna por la cual no pueda hablarse de un complejo colectivo además de de un complejo individual. Un complejo es, en un individuo, el punto en que no puede relacionarse con los demás; es arrastrado a proyectar sobre los demás la imagen inconsciente, en vez de reaccionar de forma genuina ante quien está realmente ahí. De forma similar, considerar que una división transitoria (provisional) de una unidad en dos aspectos opuestos constituye una definición absoluta acerca de la naturaleza opuesta de esos dos aspectos también impide la relación verdadera con lo que realmente está «ahí»; implica, en última instancia, percibir la vida en términos duales.

Si aplicamos este análisis a lo que se ha llamado «el problema del mal» —y la frase implica que el mal «existe» como fuerza intrínseca al universo, incluso como una dimensión de la propia deidad—, el «mal» pasa de ser una abstracción metafísica aterradora a ser el contrario, lingüísticamente hablando, del «bien»; ambos términos requieren un contexto que los haga mínimamente inteligibles. Cuando se suministra dicho contexto —este acto es bueno, este acto es malo— hemos vuelto al reino humano de juicios de valor específicos; éstos no pueden abstraerse, generalizarse y luego concretarse en un reino suprasensible sin que se produzca una profunda distorsión.

En última instancia, estamos sugiriendo, por lo tanto, que la consciencia, tal y como ha evolucionado a través del mito del dios, se ha confundido con la consciencia tribal. Al menos en su etapa formativa, esta última tiende a exigir una categoría opuesta que asegure la propia identidad y que permita proyectar los conflictos no resueltos de la propia tribu sobre «el otro». Este otro, el extraño, se convierte entonces en el «enemigo» que hay que sacrificar, en el «mal» que hay que expulsar por el «bien» de la tribu:

Que tu estrategia sea mantener ocupadas a las mareadas mentes
con peleas contra otras naciones; que la acción que de ello nazca
desgaste el recuerdo de los días pasados⁷.

Ése es el último y pragmático consejo que Enrique IV da a su voluntarioso hijo, Harry, quien, al suceder a su padre en la siguiente obra, declara con plena convicción: «No es rey de Inglaterra, si no es rey de Francia»⁸.

A diferencia de esto, como hemos visto, las imágenes y temas míticos y sagrados no quedan confinados a las fronteras tribales y culturales, sino que cruzan los límites del mundo antiguo y el moderno. Queremos repetir una afirmación realizada en el capítulo 1: «lo sagrado» no es una etapa en la historia de la consciencia que uno pasa en la inmadurez para abandonarla cuando se queda pequeña. Es, al menos, un elemento en la estructura de la consciencia; pertenece a todos los pueblos en todas las épocas. (Incluso si, como muchos preferirían, se le diese la vuelta a esta afirmación, de forma que se dijese que la estructura de la consciencia no es sino una forma de lo sagrado, lo importante es que, sea como fuere, está ahí.) Como parte esencial del carácter de la raza humana, lo sagrado es indudablemente necesario para adquirir perspectiva sobre ese otro aspecto que ser humano implica; es decir, haber nacido en una familia concreta dentro de un grupo tribal concreto en un momento concreto. La naturaleza «tribal» de un individuo (que reacciona por propio interés, en vez de moralmente) puede perdonarse cuando se comprende que tiene lugar por reacción ante una herida, al intentar restaurar una unicidad; es posible que se pueda, de la misma manera, colocar análogamente el carácter tribal de una raza en el contexto de la herida abierta de nuestra consciencia específicamente humana —esa separación original de la naturaleza, cuando el bien y el mal, la eternidad y el tiempo, la vida y la muerte, se dividen en categorías opuestas, aparentemente irreconciliables—. Rilke afirmaba lo siguiente:

La muerte es el lado de la vida que nos aparta la cara, sobre el que nuestro resplandor no cae: debemos intentar alcanzar el mayor grado de consciencia de nuestra existencia, cuya morada está en ambos reinos sin fronteras, y que se alimenta inagotablemente de ambos... La verdadera figura de la vida se extiende a través de ambos: no hay ni un aquí ni un más allá, sino la gran unidad en que moran los seres que nos sobrepasan, los «ángeles»... Nosotros, los del aquí y el ahora, no estamos cercados en el mundo del tiempo, ni confinados a él... fluimos incesantemente hacia el otro lado, hacia aquellos que nos precedieron... Somos las abejas de lo invisible, *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible*. [Recogemos delirantemente la miel de lo visible, para acumularla en el gran panal dorado de lo invisible⁹.]

Es discutible que la fuente de inspiración fundamental para la evolución de la consciencia sean las imágenes míticas. Pero si esto es así, el que las imágenes míticas alcancen su más completa expresión es de una importancia suprema, ya que sirven de guía para la evolución de las especies. Sin embargo, ¿en base a qué criterios, más allá de los que nos ofrecen ellas mismas, podemos apoyarnos sobre ellas? Mirando hacia atrás desde una distancia de milenios, parece como si, en las culturas de la diosa, la imagen del

dios (en la persona del hijo que creció para convertirse en consorte de la diosa madre) hubiese estado tratando de liberarse de la totalidad de esta última; de la misma manera, en las culturas del dios la imagen de la diosa parecía tratar de reafirmarse en su derecho de reinar junto a su consorte, el dios padre. ¿Cómo, si no, explicar la persistencia de Sofía en el antiguo Testamento y en la herencia gnóstica, o la adoración oculta a la diosa por parte de aquellos hebreos que se resistían a responder a la ley del único dios? ¿O el ascenso irresistible de María tantos siglos después de que se hubiese cerrado el Libro, por así decirlo? Es como si ambas imágenes fuesen necesarias para hacer justicia a la plenitud de la vida; como si sin el equilibrio arquetípico de las imágenes femenina y masculina la evolución de la consciencia terminara por volverse sesgada y, por lo tanto, distorsionada.

Sin embargo, ¿qué es prueba suficiente para defender que las imágenes sagradas de diosa y dios (ya sea como realidades simbólicas o literales) alcanzan su expresión más sublime cuando son complementarias entre sí, separadas pero unidas, «dos distinciones, ninguna división», como lo expresa Shakespeare en su poema *El fénix y la tortuga*? Podemos preguntarnos si esa prueba es el gozo ritual (en el caso en que las deidades tomen forma humana) con el que se celebra el matrimonio sagrado entre cielo y tierra, con sus paralelismos con la unión celestial de sol y luna y la unión terrenal de mujer y hombre; o (en el caso en que constituyan imágenes simbólicas) si es el equilibrio, intelectualmente tan satisfactorio, en que se reconcilian dos principios hasta el momento opuestos; o la experiencia estética de la armonía entre las polaridades femenina y masculina; o ¿es la razón común a todo lo anterior que la unión de dos crea un tercero, de forma que el matrimonio sagrado trae consigo vida nueva a todos los niveles, desde el nacimiento de un niño humano hasta el nacimiento de una nueva visión: la del «niño» divino?

El físico David Bohm, desde un punto de vista diferente, ofrece una crítica de lo que llama la «fragmentación de la consciencia»; lo hace en su reflexión acerca de cómo nuestra manera de pensar en las cosas asumiendo que estamos, en principio, separados de ellas, crea un mundo fragmentario:

Las distinciones entre los pueblos extendidas y persistentes (raza, nación, familia, profesión, etc.) que están ahora impidiendo que la humanidad trabaje unida por un bien común, e incluso por la subsistencia, encuentran uno de los factores clave de su origen en cierto tipo de pensamiento: el que trata a las cosas como inherentemente divididas, desconectadas y «fragmentadas» en partes constituyentes aún más pequeñas. Cada parte se considera esencialmente independiente, con vida propia. Al pensar el hombre en sí mismo de esta manera, tiende inevitablemente a defender las necesidades de su propio «ego» contra las de los demás; si se identifica con un grupo de personas de su mismo tipo, defenderá este grupo de forma similar. No puede seriamente pensar en la humanidad como la realidad básica cuyas reivindicaciones son prioritarias. Incluso si realmente trata de reflexionar acerca de las necesidades de la humanidad,

tiende a considerar a ésta como separada de la naturaleza, y así sucesivamente. Lo que yo propongo es que la forma general en que el hombre tiende a pensar la totalidad, es decir, su visión general del mundo, es crucial para el orden global de la propia mente humana. Si piensa en la totalidad como constituida de fragmentos independientes, así es como su mente tenderá a operar; si es capaz de incluir, de forma armoniosa y coherente, todas las cosas en un todo global que no está ni dividido ni fragmentado, y que carece de fronteras (cada frontera es una división o ruptura), su mente tenderá a funcionar de forma similar. De esto último fluirá una acción ordenada en el seno del todo¹⁰.

Y una vez más:

Guiado por una visión fragmentaria del propio mundo, el hombre actúa de forma que trata de dividirse a sí mismo y al mundo, de manera que todo parezca corresponder con su forma de pensar. Obtiene así una prueba aparente de lo acertado de su visión fragmentaria del propio mundo aunque, por supuesto, pasa por alto el hecho de que es él mismo quien ha provocado la fragmentación que parece ahora existir de forma autónoma, independiente de su voluntad y deseo¹¹.

Sin embargo, es difícil desembarazarnos, aunque sea por un momento, de nuestra actual visión del mundo; sobre todo si esto significa apartarse de las premisas de nuestra herencia mitológica, en particular la distinción fundamental entre creador y creado. Tal y como se sugirió en el capítulo 13 en relación con Eva, la ventaja de interpretar históricamente el «paradigma opositor» es que nos impide asumir que dicho paradigma pertenezca a la naturaleza de las cosas o que, de forma más amplia, una vi-



2. El matrimonio sagrado (sello cilíndrico sumerio, principios del tercer milenio a. C. Tell Asmar, Irak)

3. El matrimonio sagrado de Hera y Zeus (madera labrada, c. finales del siglo VII a. C.)



sión del mundo fragmentaria sea la única posible. La psicología contemporánea es la disciplina de la que podría esperarse una mayor contribución a una comprensión nueva; sin embargo, irónicamente, gran parte de la misma se estructura sobre un lenguaje de divisiones, de forma que cae a menudo en formas de pensamiento conformadas por divisiones de categorías: lo «consciente» y lo «inconsciente», cuando estas categorías se utilizan como sustantivos que implican parcelas del ser totalmente separadas; la «pulsión de vida» y la «pulsión de muerte» (Freud); el «pecho bueno» y el «pecho malo» (Klein), en que la oposición de Freud se vuelve a proyectar, de forma teórica, sobre la mente del niño; «la sombra» (Jung); y, la última pero la primordial, la reducción de la multitud de energías que conforman la vida psíquica a tres categorías distintas: «id, ego y superego» (Freud).

De forma análoga, debe insistirse continuamente en que «femenino» y «masculino»

4. Marido y mujer en sarcófago etrusco (siglo VI a. C.)



no son entidades en sí mismas; no son figuras arquetípicas de una diferenciación absoluta con campos de aplicación fijos y predeterminados. Son términos de una relación continua, que toman su significado el uno del otro: por ejemplo, conteniendo y emergiendo, recibiendo y actuando, conservando y dinamizando; la base y su diferenciación, el todo y la parte. Su aparente oposición existe sólo en los extremos de su polaridad, pero esos mismos extremos son los que el lenguaje registra como definiciones, especialmente cuando se usan como sustantivos y no como verbos o adjetivos. Es posible que los términos se comprendan mejor como diferentes modos de consciencia, o maneras diferentes de experimentar y expresar la vida en cualquier momento, al alcance de cualquier ser humano de cualquier género. El modo de consciencia arquetípico masculino se ha terminado por asociar históricamente con el pensamiento lineal, el intelecto, la razón, Logos; el modo de consciencia arquetípico femenino se ha asociado con el pensamiento analógico, la intuición, el sentimiento, Eros. Cada uno necesita el otro para completarse, y cuando predomina cualquiera de los dos ambos pierden el equilibrio: «Los pensamientos sin contenido están vacíos; y las intuiciones sin concepto están ciegas», en palabras de Kant¹². No es de ninguna ayuda ir un paso más allá, aplicando estos modos invariablemente a «cosas» específicas (es decir, creando cosas a partir de los modos); por ejemplo, identificar la consciencia con el arquetipo masculino y la inconsciencia con el femenino¹³. La consciencia puede ser receptiva y sintética, como cuando permite que un nuevo patrón se forme; el inconsciente puede ser activo y dinámico, como en los sueños y en las visiones, o en el *lapsus linguae*.

5. Dios del sol y diosa de la luna etruscos



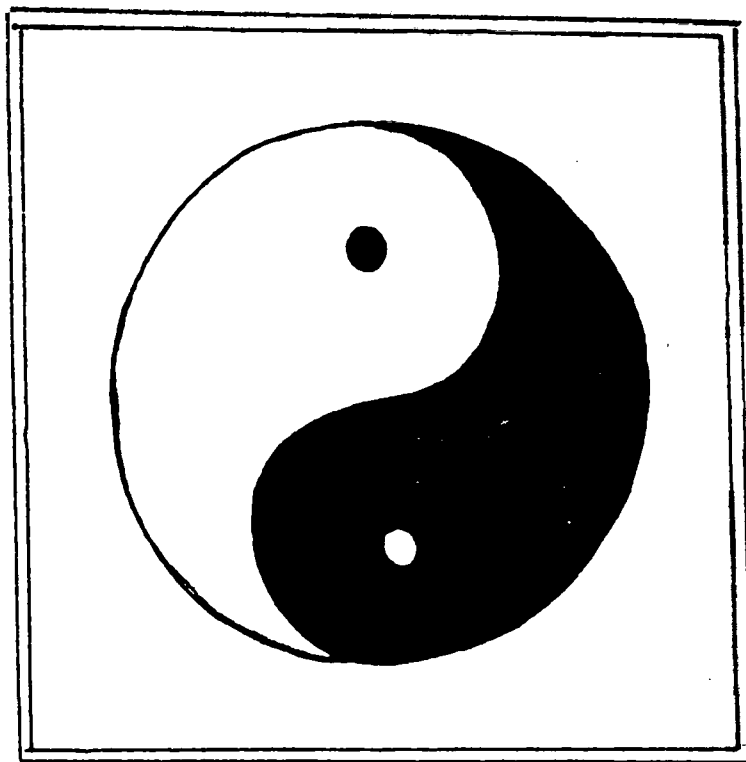
El modelo que mejor permite comprender cómo se interrelacionan los modos femeninos y masculinos quizás sea el símbolo yin-yang de la filosofía taoísta. En él, la oscuridad (yin, femenino) y la luz (yang, masculino) se contienen de idéntica manera en un círculo, divididos por una curva en forma de S; cada «mitad» contiene un punto que pertenece a la naturaleza de la otra. Lo primero que puede observarse es que el negro y el blanco no están divididos por el medio por una línea recta; no se han formado dos partes opuestas absolutas y claramente delineadas. Antes bien, la distinción es provisional, alternante, siempre está en movimiento. Cada parte contiene el embrión de la otra, y la fuerza de la curva lanza la mente alrededor del círculo, no permitiendo que se fije en una u otra parte, ni que comience a mirar por un lugar concreto. En consecuencia, se nos induce a comprender el yin y el yang no tanto en términos de



oposición como en términos de complementariedad; la separación de cada parte de la otra posibilita la percepción conjunta de ambas. En la medida en que hay una diferencia, hay dependencia mutua: la sensación de movimiento que crean las alternancias de color y forma y, más aún, la manera en que el movimiento cambia cuanto más intensamente se contempla, sugiere que nos hallamos ante principios y realidades que escapan tanto a una definición precisa como a una aplicación exacta. En Occidente, esta percepción nos resulta más fácil porque las palabras y símbolos que conforman el yin y el yang carecen de asociación previa o de referente común; no podemos resolver la tensión de la paradoja reduciéndola a algo ya conocido, explicándola de manera conceptual. Lo que nos vemos obligados a hacer es experimentar de una forma nueva lo que habitualmente separamos de manera excesivamente clara; esto es, no como categorías opuestas que tienden al conflicto, sino como categorías complementarias que tienden a relacionarse. Según este modelo, deberemos considerar cualquier problema que surja como una cuestión en la que hay que descubrir la relación justa o apropiada entre dos categorías opuestas en vez de tratar de resolver un conflicto entre ambas. Esto dirigirá nuestra atención inevitablemente hacia su identidad subyacente.

Oscuridad y luz, invierno y verano, inconsciencia y consciencia son términos

6. (en p. 762) La coronación de la virgen (catedral de Reims)
7. Símbolo yin-yang



opuestos sólo cuando se considera que uno niega al otro; es decir, cuando se toman como definiciones lingüísticas antes que como el fiel reflejo de la totalidad de nuestra experiencia. La oscuridad carece de luz, pero ¿qué ocurre con el crepúsculo o el alba, o la «luz del lobo», según la expresión del himno homérico a Hermes? El peligro que corremos es que, distanciados como lo estamos de la naturaleza incontrolable de nuestra experiencia real, tendemos a estructurar nuestro pensamiento en términos de nuestras definiciones; limitamos nuestras percepciones para adecuarlas a las limitaciones del lenguaje. Sólo el lenguaje poético, con sus imágenes paradójicas, sus símbolos resonantes, el juego entre tono, sonido, textura y ritmo, puede afirmar ser tan flexible y tan sensible a la ambigüedad y la ambivalencia como la experiencia humana. Sin embargo, el lenguaje del habla cotidiana es demasiado funcional, demasiado rápido, demasiado adaptado a las necesidades de la acción. Las categorías opuestas sirven, en su contexto, para introducir un marco que quizá fue vital para la supervivencia: lucha o huida, amigo o enemigo, verdadero o falso, bueno o malo. También surgieron, en menor relación con la supervivencia, diferencias de convicción acerca de lo que era y lo que no era verdadero, bueno o bello, y cuándo lo eran y cuándo no. Cuanto más compleja es la experiencia, menor es el valor el lenguaje de una simple oposición; es posi-

ble que éste cree una categoría opuesta para simplificar la vida antes que para describirla, y menos aún para explorarla:

Ellos le dijeron: «¿Podremos nosotros –haciéndonos pequeños– entrar en el Reino?». Jesús les dijo: «Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino y lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra... entonces podréis entrar [en el Reino]»¹⁴.

Parece claro que debe evolucionar un nuevo lenguaje poético que permita el retorno a la consciencia de una sensibilidad que sea holística, animista y lunar en su origen; que explore el flujo, la continuidad y las fases de alternancia; que ofrezca no una imagen de realidades exclusivas, ni de principios y fines definitivos, sino de ciclos infinitos de transformación. En otras palabras, sólo a través de la imaginación puede producirse la reunión del mito del dios con el mito de la diosa. En palabras de Blake, «A los Ojos del hombre de Imaginación, la Naturaleza es la misma Imaginación. Un hombre ve tal y como es»¹⁵. Esos ojos ven con doble visión:

Porque doble es la visión que mis ojos ven
y una visión doble siempre está conmigo.
Con mi ojo interior es un hombre viejo y gris,
con el exterior, un Cardo en medio de mi camino¹⁶.

En su obra *Saving the Appearances*, Owen Barfield concluye esta reflexión realizando una importante distinción entre lo que llama «participación original» y «participación final»¹⁷. En los términos propuestos por nosotros, la participación original es la relación del antiguo mito de la diosa con la naturaleza, en que la humanidad y el mundo natural están unidos en una identidad común. Por otra parte, la participación final –la única posible tras el largo proceso de retirada de la participación original– recrea, a través del «uso sistemático de la imaginación», la antigua relación participativa con la naturaleza; pero lo hace de una manera totalmente distinta¹⁸. Implica, por lo tanto, una relación dual con la naturaleza: se respeta nuestra experiencia actual de la naturaleza como algo separado de nosotros, pero se transforma por un acto consciente de participación por el cual experimentamos nuestra identidad con la naturaleza en un nivel nuevo de unidad. En el lenguaje de la mitología, se trata una vez más del matrimonio sagrado entre dios y diosa.

Pero ¿qué es la imaginación? Todos los poetas coinciden en que es una actividad unificadora en que mente y corazón perciben como si fueran una sola cosa; es el pensamiento del corazón. Para Jung, es una «función trascendente» en que los aspectos conscientes e inconscientes de la psique se unen en un nuevo nivel¹⁹. Coleridge des-

8. El matrimonio sagrado:
Los amantes de Gumelnitsa
(escultura de piedra
neolítica, civilización del
este de los Balcanes, c. 4500
a. C. Cascioarele, Rumanía)



cribe la imaginación como sintética y vital: «disuelve, difunde, disipa, para recrear»²⁰; como el poeta, «hace que se active la totalidad del alma del hombre ... (se) manifiesta en el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes: de la homogeneidad, con la diferencia; de lo general, con lo concreto; de la idea, con la imagen; de lo individual, con lo representativo». Concluye que la imaginación es «el alma que está en todas partes y en cada una; y que une todas las cosas en un todo lleno de gracia e inteligencia»²¹. Esta descripción se encarna en su conmovedora imagen de la naturaleza como arpa eólica de viento que «toca» cuando el viento la toca:

¿Y qué, si toda la naturaleza animada
no fuese sino arpas orgánicas, diversamente construidas
que tiemblan adentrándose en el pensamiento, cuando las recorre,

plástica y vasta, una brisa intelectual,
a la vez el Alma de cada uno, y Dios de todo?²²

Sin tratar de acometer en estas páginas un estudio sobre la imaginación²³, podemos al menos entender el término como una manera de relacionar que tiende a percibir en o a través de imágenes y símbolos; que implica y unifica la totalidad del ser, fundiendo en uno solo el mundo interior y el exterior. «Lo veo sentimentalmente», le dice al rey Lear el ciego Gloucester²⁴, expresando con esas palabras la temática subyacente a la obra: que la visión es visión moral.

Es significativo que una vez que se ha producido la desaparición formal del mito de la diosa también se ha dado una infravaloración de la imagen. No debía esculpirse imagen alguna de Yahvé, el incognoscible e impronunciable, para evitar que Yahvé se redujese a la ontología de las criaturas de Yahvé; esta exigencia del corazón humano, obviamente imposible, se resolvió de forma muy simple a través del recurso, doblemente reductor, de llamarle «Él». El concilio de Nicea del siglo VIII también estableció una distinción, poco imaginativa, entre la «adoración» y la «veneración» de imágenes; el objetivo era similar, es decir, declarar que lo divino no estaba presente en la imagen²⁵. La imagen era únicamente una alegoría; designaba, no era. Compárese con las palabras de Wallace Stevens: «Como en imágenes despertamos... Ello es, nosotros somos»²⁶. Estas instrucciones eran, por supuesto, análogas a las relativas a cómo sentirse en relación con la virgen María, cuya imagen estaba brotando por todas partes; tampoco había que confundirla con lo divino. Debían dirigirse los ojos —de «Visión Única y Sueño de Newton», por citar a Blake—²⁷ hacia arriba, hacia los cielos que se desvanecen; no hacia abajo, ni a nuestro alrededor, hacia el atractivo cuerpo de la tierra. Jung diagnosticó que «el género humano ha olvidado cómo pensar simbólicamente», pero no podemos recordar, a menos que la imaginación se valore como modo de percepción que aporta conocimiento. Se trata del conocimiento gnóstico, una forma de conocimiento que se adquiere a través de una relación total; y no del conocimiento conceptual «sobre» algo, en el que el sujeto cognoscente no se implica en lo conocido.

Atemos algunos de estos cabos. Parecería que, para la emergencia de un nuevo modo de pensamiento, una reevaluación de la importancia epistemológica de la imagen, del sentimiento y de la intuición es requisito ineludible; y también, claro, de la reacción total del ser en su conjunto, como quiera que se manifieste. En ese caso, las habilidades —altamente desarrolladas— de la consciencia fragmentada podrán no sólo aplicarse a la disección de fragmentos aún más pequeños del mundo natural, sino que, de forma simultánea, podrán dirigirse hacia el interior; es decir, podrán dedicarse a la tarea de discriminar entre aquellas imágenes, sentimientos e intuiciones que surgen espontáneamente de las profundidades en penumbra de la psique. Como el mayal de Osiris, dicha reevaluación es necesaria para separar lo original de lo agotado, lo que

promueve la vida de lo que promueve los propios intereses, y para aceptar a aquellos que no tienen mayor peso que la pluma de la verdad.

De la misma manera que la imagen se excluyó de la divinidad, el «sentimiento» se excluyó del conocimiento; su destino ha seguido la misma trayectoria que el de la imagen mientras se ha mantenido la supremacía del mito del dios. Se han concebido —falsamente— como antagónicos sentimiento y pensamiento, intuición y razón, durante mucho tiempo; el uno se suponía subjetivo y por lo tanto no fiable, y el otro objetivo, más allá de la personalidad. No se han explorado lo suficiente sus posibilidades como vehículos de conocimiento. En el antiguo Egipto el corazón era el jeroglífico que designaba el pensamiento; se proclamaba como verdad inmemorial esa intuición poética que sugiere que, superadas las barreras del lenguaje formal, salta a la vista que los sentimientos piensan y los pensamientos sienten cuando pensamiento y sentimiento son correctamente dirigidos. Cuando no están de acuerdo, es señal de que algo va mal.

Si tratásemos de distanciarnos de nuestra herencia mitológica y compensar de forma consciente nuestra negligencia de los valores arquetípicos femeninos, lo que sentimos por la «naturaleza» y por nuestro planeta tierra nos parecería enormemente relevante. También nos lo parecería, de forma más general, lo que sentimos ante una hipótesis, un argumento, una idea, un dato, una persona. Trataríamos, en ese caso, de evaluar nuestro sentimiento de la misma forma que lo haríamos con una idea. Esto es participación consciente. Descubriríamos, quizás, que no todo lo que es fuente de inspiración es una fantasía sobre la satisfacción de un deseo, un espejismo de negación o una invitación al comportamiento irracional. Por poner un ejemplo: si nos conmociona la posibilidad de la muerte de los peces, focas y delfines, de un mar y de ríos repletos de desechos industriales, de la muerte de los árboles a causa de la lluvia ácida, de un aire nublado por la niebla tóxica, de la hambruna de pueblos de todo el mundo, nuestra conmoción no debería desecharse como mero sentimentalismo; no debería argumentarse que es demasiado vasta como para hacer algo por ella (lo cual es, de hecho, una conocida estrategia para quitarse de encima cualquier conflicto interno). Al contrario, es posible que el sentimiento de horror o de arrepentimiento refleje por sí solo que somos conscientes de pertenecer a una unidad en la que lo que ocurre en una parte del universo afecta, de alguna manera, a lo que ocurre en el resto de él.

Dondequiera que exista sólo oposición, la imaginación, como actividad unificadora de la totalidad del ser, estará totalmente ausente. La imaginación nos aconsejaría desconfiar de cualquier conclusión que enfrente razón y sentimiento, en que puedan separarse los fines y los medios (usándose éstos para justificar aquéllos, como si ambos no fuesen uno); en que la cantidad compita con la calidad; donde el contexto se abstraiga; donde la regla se generalice; donde la materia individual no «trasluzca» la universal. Por lo tanto, el carácter del sujeto cognoscente es absolutamente relevante para la evaluación de lo que conoce y, más aún, de la manera en que lo conoció. La consecuencia lógica de esto es que ciertos tipos de «conocimiento» entrarían, en última instan-

cia, en contradicción consigo mismos; por ejemplo, el estudiar los mecanismos de la vida en un animal que estuviese muerto, que se enjauló y mató porque el fin justificaba los medios, como si (por volver al Génesis) el hecho de dar nombre a los animales otorgase por siempre el derecho a matarlos.

«Lo que está en el interior nos rodea», escribe Rilke²⁸. Si a través de la imaginación se percibe una unidad cuyos participantes se insertan en una relación continua, la imaginación se dedicará al descubrimiento de las leyes reguladoras de la relación entre términos particulares; se ocupará de aquellas hipótesis que proponen una visión holística como manera de comprender ciertos aspectos de la vida, o la propia vida. Los paradigmas holísticos del universo, que necesariamente incluyen a la humanidad como parte del todo, no pueden negar a la naturaleza la consciencia o «espíritu» que la propia humanidad considera de su propiedad. Éstas son las conclusiones de la «Nueva Biología» y de la «Nueva Física»; son novedosas en el sentido, paradójico, de que la antigua imagen de la naturaleza como orgánica ha reemplazado la imagen mecanicista tardía de los últimos cuatro siglos. Esto implica conclusiones importantes en relación con nuestra forma de vida; de hecho, altera totalmente el tipo de interpretaciones a las que estamos acostumbrados a llegar. Por ejemplo, el hecho de adoptar un modelo holístico de la psique individual modifica la manera en que se interpreta un síntoma (tal como un comportamiento aparentemente irracional y destructivo); el comportamiento se interpretará no sólo como un problema que debe explicarse en referencia a un trauma del pasado, sino como un intento por parte de la psique para sanarse a sí misma. Es el caso del «principio homeostático» de Jung, en base al cual la psique se entiende como un sistema que se regula a sí mismo.

De forma análoga, una hipótesis como la de James Lovelock —la «hipótesis Gaia»²⁹— implica a los seres humanos en un nuevo tipo de interpretación de los fenómenos naturales; según dicha hipótesis, la tierra (como sugeriría el nombre de la diosa madre griega tierra) se percibe también como un todo orgánico y autorregulado. La teoría de la «resonancia Mórfica»³⁰ de Rupert Sheldrake cambia la interpretación del mundo como espacio habitado por unidades y aisladas; propone que lo que una especie particular aprende en una parte del mundo facilita el aprendizaje en otra. La teoría del «Orden implicado y explicado», de David Bohm, sigue la misma línea: afirma que el mundo manifiesto, diverso y tridimensional que percibimos está envuelto en un orden no manifiesto e implicado, que es su base. Esta base también se conoce como holomovimiento; su movimiento consiste en un envolver y un desenvolver, subrayando «la unidad de la unidad y de la diversidad» y «la totalidad del todo y de la parte»³¹.

Como Lovelock, y esto es significativo, Bohm también se sirve de la antigua iconografía de la diosa madre para trazar una imagen de la totalidad; sin ir más lejos, describe el Orden implicado como un «mar de energía»³². También Fritjof Capra invoca la imagen de la red cósmica —«una red de relaciones interconectada»— para describir los

9. *Grupo familiar* (1944)
de Henry Moore



descubrimientos de la física subatómica³³. Recuerda así a la diosa neolítica y las espirales de su huso, a las hilanderas griegas del destino, a Ártemis, la hilandera, y a imágenes de la virgen María con la hebra del destino humano hilándose desde su vientre. Una de las teorías más interesantes en el campo de la física es la hipótesis descrita co-

mo «teoría M» –M de madre o membrana–, que postula la existencia de una misteriosa undécima dimensión que contiene la totalidad y que podría englobar un cierto número de universos paralelos (2002). Los físicos afirman que esta dimensión puede estar sólo a un milímetro de nosotros aunque no nos demos cuenta de su existencia. Entendamos o no lo que está ocurriendo en la ciencia moderna, podemos al menos afirmar que las imágenes a través de las que se describen sus descubrimientos son enormemente evocadoras.

Una vez que se acepta como principio una visión de la vida como un todo orgánico, la humanidad se convierte, en cierto sentido, en cocreadora junto con la naturaleza; puede fomentar, ignorar o destruir su identidad con la naturaleza. La existencia continuada de la misma depende, en última instancia, de la forma de consciencia que proyectemos sobre ella. En un nuevo nivel, se trata de una repetición de la antigua vida simbólica de la consciencia original participativa, en que se creía que la salida del sol y la venida de las lluvias requería la asistencia de ritos humanos. Como señala Jung:

De hecho, hemos sabido todo desde siempre, realmente; porque todas estas cosas siempre están ahí, sólo que nosotros no estamos ahí para ellas. La comprensión intuitiva más profunda siempre ha existido como posibilidad, pero siempre hemos estado demasiado lejos de ella. Lo que llamamos desarrollo o progreso consiste en dar vueltas y vueltas alrededor de un punto central para poder acercarse a él gradualmente. La realidad es que siempre permanecemos en el mismo lugar; sólo un poco más cerca o lejos del centro... Originariamente todos nacimos de un mundo de totalidad, y durante los primeros años de nuestra vida seguimos completamente contenidos en él. Ahí poseemos, sin saberlo, todo el conocimiento. Más tarde lo olvidamos, y lo llamamos progreso cuando lo recordamos³⁴.

Conservando en la mente este conocimiento, en participación total y definitiva, la humanidad puede experimentar ese gozo originario y creativo en la naturaleza como forma mayor de sí misma. En el lenguaje de la mitología, se trata del matrimonio sagrado de diosa y dios.

Es posible que las palabras del jefe Seattle, citadas íntegramente en el capítulo 1 en relación con el Paleolítico, puedan entenderse simbólicamente en referencia a la oportunidad de nuestra era:

Enseñen a sus hijos lo que hemos enseñado a los nuestros: que la tierra es nuestra madre, todo lo que le pase a la tierra, les sucede a los hijos de la tierra. Si los hombres escupen sobre la tierra, se escupen a sí mismos. Nosotros sabemos al menos esto: la tierra no pertenece a los hombres, es el hombre quien pertenece a la tierra... Todo está unido como la sangre que une una misma familia. Todo está unido. Lo que le pase a la tierra, les sucederá a los hijos de la tierra. No es el hombre quien tejió la trama de la vida: él es solamente un hilo. Todo lo que haga al tejido, se lo hace a sí mismo³⁵.

Adición a este capítulo

Nadie como Thomas Berry ha escrito tan elocuentemente acerca de la tierra y de la necesidad que tenemos de desarrollar una mayor sensibilidad, compasión e inteligencia en nuestra relación con ella. Como un homenaje en reconocimiento al trabajo que ha desarrollado durante su vida, querríamos acabar este último capítulo con algunos pasajes de su libro *The Dream of the Earth*.

Ninguno de los movimientos revolucionarios de la civilización occidental nos ha preparado para lo que debemos afrontar en este momento. Naturalmente, este deseo de cambio —como ocurre con todos los momentos de confrontación radical— trae consigo un elevado nivel de intensidad psíquica. Todo está en peligro... Es posiblemente la inversión de valores más completa que ha tenido lugar desde el Neolítico...

Si nuestra actual destrucción de los principales ecosistemas del planeta constituye el supremo desastre en la historia total de la tierra, entonces la suprema necesidad de nuestro tiempo es conseguir la sanación de la tierra.

Se necesita una nueva sensibilidad para llevar a cabo este tipo de impulso, una sensibilidad que es algo más que una mera adhesión romántica a alguna de las manifestaciones más brillantes del mundo natural: una sensibilidad que comprenda los grandes modelos naturales, sus severas exigencias al igual que sus aspectos deliciosos, con una disponibilidad para ver cómo lo humano disminuye para que otras formas de vida puedan florecer.

Debemos ser claros respecto a lo que ocurre cuando destruimos las formas de vida de este planeta. La primera consecuencia es que destruimos modos de presencia divina. Si tenemos un maravilloso sentido de lo divino es porque vivimos en medio de una tremenda magnificencia. Si tenemos una emoción y una sensibilidad refinada es gracias a la delicadeza, la fragancia y la indescriptible belleza, el sonido, la música y el movimiento rítmico del mundo que está junto a nosotros. Si tenemos capacidad imaginativa es porque está activada por el mágico despliegue de color y sonido, forma y movimiento, tal y como los observamos en las nubes del cielo, los árboles, los matorrales y las flores, las aguas y el viento, los pájaros cantores y el movimiento de la gran ballena azul a través del mar. Si tenemos palabras con las que hablar, pensar y comunicarnos, palabras para la experiencia interior de lo divino, palabras para lo íntimo de la vida, si tenemos palabras para contar historias a nuestros niños, palabras con las que podemos cantar, es también gracias a las impresiones que hemos recibido de la variedad de seres que nos rodean.

Si desde el inicio el dinamismo del universo configuró el curso de los cielos, iluminó el sol y formó la tierra, si este mismo dinamismo hizo aparecer los continentes, los mares y la atmósfera, si hizo que la vida despertara en la célula primordial y después trajo a la existencia a la in-

numerable variedad de seres vivientes y, finalmente nos trajo a la existencia a nosotros y nos guio con seguridad a través de los turbulentos siglos, hay una razón para creer que este mismo proceso guiador es el que nos ha despertado nuestro actual entendimiento de nosotros mismos y nuestra relación con este estupendo proceso. Estando sensibilizados con tal guía, que proviene de la estructura íntima y del funcionamiento del universo, podemos confiar en el futuro que espera a la aventura humana.

Thomas Berry es historiador de las culturas. Entre sus libros están *The Universe Story* y *The Great Work: Our Way into the Future* (para más detalles ver la Bibliografía final).

Apéndices

1. Tiempos prehistóricos

La historia de la especie humana puede trazarse, de forma muy general, de la siguiente manera:

1. ?
2. *Homo habilis*: 5.000.000 (?) al 1.600.000 a. C.
3. *Homo erectus*: 1.600.000 al 75.000 a. C.
4. *Homo sapiens* arcaico: *Homo sapiens neanderthalensis*; 500.000 al 40.000 a. C.
5. *Homo sapiens* moderno: *Homo sapiens sapiens* (hombre de Cromagnon); c. 40.000 a. C.¹

La especie más temprana de *Homo sapiens* fue el hombre de Neandertal, que hacía herramientas exquisitas, además de experimentar con varios símbolos. Estas gentes utilizaban ritualmente cráneos de oso, estructuraban sus santuarios, enterraban ceremonialmente a sus muertos, espolvoreaban ocre rojo con fines simbólicos y posiblemente realizasen marcas notacionales simples.

Un tipo diferente de ser humano —el *Homo Sapiens* moderno— reemplazó o absorbió al hombre de Neandertal aproximadamente en el 40.000 a. C. Se le dio el nombre de hombre de Cromagnon, y en él podemos reconocer nuestro propio tipo de consciencia.

En la evolución de la humanidad, el período del Paleolítico —o de la «piedra antigua»— duró aproximadamente un millón de años y finalizó más o menos en el 10.000 a. C. Se divide en dos etapas fundamentales, llamadas el Paleolítico inferior y el Paleolítico superior. El Paleolítico inferior se prolongó a través de períodos sucesivos de glaciación, desde hace un millón de años hasta el 50.000 a. C. El Paleolítico superior o tardío comienza cuando por vez primera se documenta la aparición del *Homo sapiens sapiens*, hace aproximadamente 50.000 o 40.000 años; finaliza con el comienzo

¹Traducción de Francisco del Río.

del Neolítico, c. 10.000 a. C. El Paleolítico inferior se divide normalmente en cinco períodos distintos:

1. El Musteriense: aproximadamente desde el 50.000 hasta el 30.000 a. C. Durante este período aparecen losas de piedra y fragmentos de hueso grabados con líneas que se han identificado como notaciones de ciclos lunares; no parece haber obras de arte figurativas. A causa de la glaciación generalizada, el frío era terrible. Los animales que se cazaban eran, fundamentalmente, el mamut lanudo, el rinoceronte lanudo, el oso y el reno, que eran de los pocos animales capaces de sobrevivir en este clima.

2. El Auriñaciense: aproximadamente del 30.000 al 25.000 a. C. Durante este período, la retirada gradual de los glaciares trajo consigo un clima más cálido; la tundra helada se transformó en estepa, y pudieron sobrevivir animales hasta entonces desconocidos, como el caballo, el bisonte, el buey salvaje y el ciervo. Los extremos este y oeste de los Pirineos no estaban cubiertos de glaciares, y en esas zonas el clima era más templado que en ningún otro lugar de Europa occidental. De forma similar a hoy en día, una zona alpina se fundía con un bosque de coníferas que a su vez se mezclaba con un bosque de hoja caduca. Se suministraban, de esta manera, comida y refugio para una amplia variedad de vida vegetal y animal. El clima se parecía, en general, al de la Siberia moderna. En las cuevas comienzan a aparecer esculturas de la figura humana y pinturas y grabados de animales.

A partir del período Auriñaciense, las grandes cavernas del norte de España y del sudoeste de Francia, junto con las estatuillas halladas en Alemania, la antigua Checoslovaquia y Rusia, dejan constancia de los rituales de una cultura enormemente extendida que se propagó desde España hasta Siberia y que constituiría la base de las culturas más tardías del Neolítico y del Calcolítico.

3. El Gravetiense: aproximadamente desde el 25.000 hasta el 20.000 a. C.

4. El Solutrense: aproximadamente desde el 20.000 hasta el 15.000 a. C. Fue un período muy húmedo y frío. La caza del mamut llega a su cumbre en una vasta área que se extiende desde Europa occidental hasta Siberia y se prolonga hasta América del Norte. A medida que el clima se hizo más cálido, aparecieron los bosques.

5. El Magdaleniense: aproximadamente desde el 15.000 hasta el 10.000 a. C. El período Magdaleniense antiguo fue de nuevo muy frío, pero más tarde se suavizó; las manadas de animales que prosperaban en climas más fríos se desplazaron hacia el este seguidas por los cazadores. Aquellos que permanecieron atrás continuaron viviendo en torno a los grandes valles de los ríos y las cavernas. Durante los primeros 4.000 años del período Magdaleniense, el arte paleolítico alcanzó su nivel de expresión más elevado.

2. Los Evangelios cristianos

Resulta sorprendente descubrir que los cuatro Evangelios, tal y como los conocemos hoy en día, no son relatos presenciales escritos por los evangelistas de quienes recibieron el nombre. Se trata de una compilación posterior de material más antiguo, escrito cuando había pasado al menos una generación tras la época de Jesús, que se reordenó y alteró para adaptarse a los criterios de los compiladores. Se cree que estos criterios eran tanto teológicos como prácticos; satisfacían tanto las creencias como las necesidades doctrinales de las primeras congregaciones cristianas asentadas en lugares muy alejados de Galilea y de Jerusalén y de la comunidad judía en la que Jesús vivió. Tal y como señala John Bowden en su obra *Jesus: The Unanswered Questions*: «Un evangelista no duda en alterar las palabras de otro, y todos lo hacen por razones primordialmente teológicas... o para adaptarlas a la propia imagen de Jesús, y no para producir un relato histórico más exacto del mismo»².

Parece ser que en los siglos I y II hubo cuatro núcleos de cristianismo diferentes: Alejandría, Siria, Grecia y Roma. Además, los evangelios compartidos por estas comunidades cristianas tempranas no eran solamente cuatro sino muchos. Un cristiano que se trasladase de una ciudad a otra puede que a duras penas reconociera las enseñanzas recibidas en la primera ciudad en las recibidas en la segunda. Se cree que el Evangelio de Marcos se escribió en Roma; el de Mateo, en Alejandría; el de Lucas, en Antioquía; y el de Juan, en Éfeso. Ninguno de los tres Evangelios sinópticos –Mateo, Marcos y Lucas– es anterior al tercer cuarto del siglo I d. C. (c. 70-90). Se cree que el Evangelio de Marcos, compilado en Roma aproximadamente entre los años 69 y 75 d. C., y que denigra a los judíos, es el más antiguo. Los autores posteriores de los Evangelios de Mateo y Lucas (c. 80-90 d. C.) tomaron del Evangelio de Marcos el material narrativo y las líneas básicas de la vida de Jesús. De 661 versículos de Marcos, más de 600 se reflejan en Mateo y alrededor de 350 en Lucas.

Los Evangelios de Mateo y Lucas también se sirvieron de una fuente griega más antigua, conocida coloquialmente como la fuente Q (del vocablo alemán *Quelle*, que significa «fuente»). A pesar de que se escribió en griego, esta fuente se basó en un texto arameo anterior o en dichos transmitidos de forma oral, o bien es la traducción de alguno de los dos. Se cree que el material arameo se puso por escrito antes de mediados del siglo I, y que en el 70 d. C. ya estaba traducido al griego. Sin embargo, para hacerlo todo aún más complicado, los compiladores del Evangelio de Mateo se sirvieron de otra fuente aún más antigua, cuyos relatos son exclusivos de este Evangelio; los compiladores de Lucas, por su parte, también se sirvieron de una fuente anterior (diferente de la de Mateo) en relación con los relatos que sólo se hallan en este Evangelio. Los compiladores de Lucas tuvieron cuidado de introducir en sus relatos referencias al antiguo Testamento, de forma que los acontecimientos de la vida de Jesús se presentan de forma que parecen llevar a cabo el cumplimiento de profecías más antiguas. Los tex-

tos anteriores de los que bebieron los tres Evangelios todavía no se han descubierto, quizás porque una parte considerable de los textos que circulaban entre los diferentes grupos cristianos se destruyó cuando se «racionalizó» esta abundancia de material en los cuatro evangelios que conocemos. Con el descubrimiento de los textos gnósticos de Nag Hammadi en 1945, el marco se ha ampliado; parece claro que en alguno de los textos, como el Evangelio de Tomás, los compiladores tanto de los Evangelios sinópticos como del gnóstico han bebido de la misma fuente de *logia* («dichos»).

La mayoría de los eruditos cree que el Evangelio de Juan es posterior a los otros tres; sin embargo, hay razones para creer que algunas partes son anteriores, incluso quizá la totalidad del mismo. En él se hace referencia, por ejemplo, al templo de Jerusalén antes de su destrucción en el año 70 d. C. (la piscina de Siloé, Jn 9, 7)³. Su tono es muy diferente al de los otros y se acerca más a la lengua aramea que Jesús utilizaba.

No cabe duda de que los relatos y enseñanzas originales de los Evangelios primero se transmitieron oralmente y luego los judíos, probablemente los discípulos y los amigos más próximos de Jesús, los pusieron por escrito. Tras la destrucción del templo, dejó de tolerarse la comunidad cristiana más antigua de Jerusalén. El judaísmo estrechó su marco, excluyendo y destruyendo elementos que antaño quizás habría aceptado en su sistema. De forma análoga, los padres de la Iglesia, al enfrentarse con la proliferación del gnosticismo, excluyeron las sectas gnósticas y destruyeron sus textos. El cristianismo judío se originó en el campo de Galilea. El cristianismo helenístico, bajo Pablo, su líder, evolucionó en los núcleos altamente sofisticados de la cultura helenística, donde se reordenaron y alteraron los relatos antiguos para adaptarlos a las ideas teológicas de Pablo y a las necesidades y expectativas de las congregaciones cristianas. Las cartas de Pablo se escribieron en un período situado más o menos entre la muerte de Jesús y la compilación de los Evangelios⁴. Sin embargo, no hay referencia alguna en los escritos de Pablo (ni en los que se le han atribuido) a la juventud de Jesús, sus padres, su familia, sus milagros y parábolas, ni siquiera a su juicio y ejecución. Es posible que Pablo y Santiago —de quien se dice que fue hermano de Jesús y el líder del grupo cristiano más antiguo de Jerusalén— no estuviesen de acuerdo con el contenido y el método de las enseñanzas mutuas. Sin embargo ambos fueron ejecutados en el año 68 d. C. Éstas son algunas de las razones por las que el cristianismo que Pablo presentaba es muy diferente del que ofrecen los Evangelios. Con el traslado de Jerusalén a los núcleos de la cultura helenística, como señala Bowden, «el mensaje cambia. El núcleo de las enseñanzas de Jesús lo constituye el reino de Dios; el núcleo de las enseñanzas de Pablo es el Cristo crucificado y resucitado... En otras palabras, el Jesús que lleva el mensaje se convierte en el Jesús que es el mensaje»⁵.

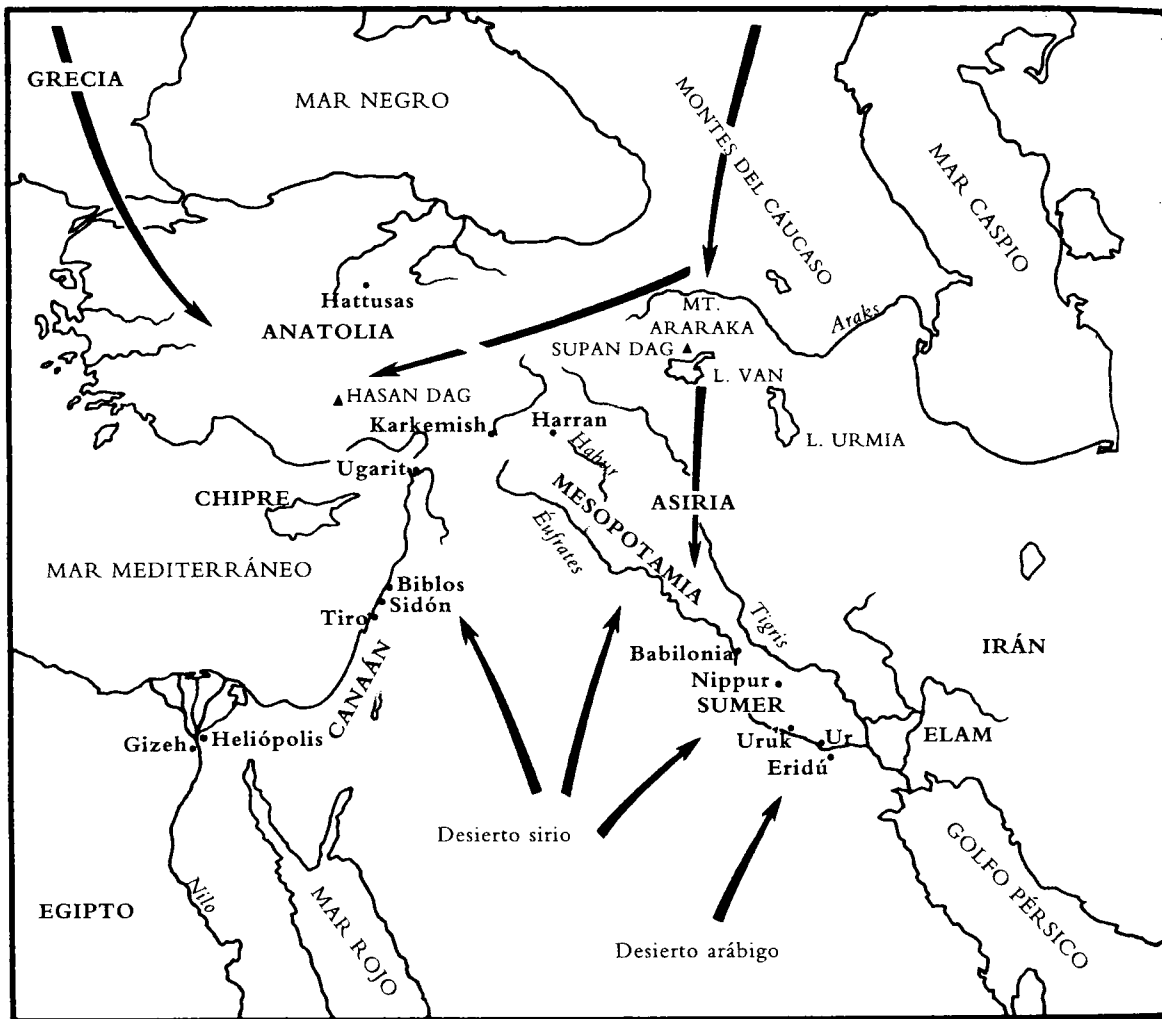
No habían pasado trescientos años desde la muerte de Pablo cuando prevaleció su interpretación de la vida y de las enseñanzas de Jesús. Al suprimir Constantino las sectas gnósticas entre el 326 y 333 d. C., eliminó el último obstáculo a la supervivencia de una imagen diferente de Jesús y de sus enseñanzas. En el concilio de Nicea, en el 325,

organizado por Constantino, se declaró que Jesús era «consustancial con Dios» desde la eternidad. En ese concilio se formuló el Credo que todavía se recita hoy en las iglesias cristianas: se aprobó en el concilio de Calcedonia del 451, estableciendo así el fundamento de los dos dogmas cristianos de la Encarnación y de la Trinidad. Aunque los compiladores de los Evangelios no llaman Dios a Jesús —ni siquiera Pablo lo hizo—, en estos concilios se declara que Jesús es el único hijo de Dios. A partir de ahí se desarrollaría una teología que tendría muy poco en común con la imagen más antigua del hombre de Galilea.

El apelativo de «Cristo»

El nombre de Jesús es la forma griega del nombre arameo Jeshua (Joshua en hebreo). «Cristo» es el equivalente griego del vocablo hebreo Mashiah; y es una palabra que utilizaban las comunidades cristianas de Grecia. La evidencia de los Evangelios sugiere que el propio Jesús jamás utilizó el apelativo de Mesías (Cristo) y que no se refería a sí mismo como «hijo de Dios». Sus seguidores gentiles fueron quienes le otorgaron, más tarde, esos apelativos. Los elaboraron en el contexto del mundo grecorromano, donde, como resultado de sus deliberaciones, los elementos proféticos del antiguo Testamento se entrelazaron inextricablemente con la filosofía platónica griega⁶. El resultado de esta mezcla extraña de mitologías fueron las doctrinas formuladas en Nicea y en Calcedonia. Bowden comenta al respecto lo siguiente:

La Definición de Calcedonia constituyó el final de un largo proceso de controversia teológica... Su formulación fue un ejercicio diplomático y teológico; se tuvo que hacer uso de la fuerza en varios momentos para asegurar el triunfo del que se convertiría en el grupo «ortodoxo», y los incidentes históricos también jugaron su papel. Sin embargo, una vez establecida, la definición se colocó en la posición autoritaria de la que ha disfrutado desde entonces, y, como un satélite que entra en órbita, se deshizo de las fuerzas que la habían impulsado y colocado en su lugar. Ahora estaba en los cielos, y los cristianos llegaron a creer que el propio Dios la había puesto ahí; que eso formaba parte de su revelación, como formaba parte de ella la Biblia⁷.



Mapa 6. Posibles rutas de las incursiones/invasiones arias y semitas

3. La pérdida de la tradición y de las imágenes de la Sabiduría divina, el Espíritu santo y la reina de los cielos

Desde la publicación de nuestro libro en 1991, la historia de la imagen de la Sabiduría divina (Sofía) ha sido estudiada y ampliada gracias al trabajo de Margaret Barker. Su meticulosa investigación describe cómo en las tradiciones judía y cristiana, la imagen femenina de la divinidad se perdió o se eliminó en tres momentos principales. En primer lugar, se perdió durante el tiempo de la drástica purga llevada a cabo por el rey Josías el año 623 a. C.; en segundo lugar, poco después del año 70 d. C., cuando se estableció el canon de las Escrituras hebreas. Y en tercer lugar durante la época de la Reforma protestante (siglo XVI), cuando se suprimieron del canon protestante las escrituras que representaban a la Sabiduría como la contrapartida femenina de Yahvé.

A esto deberíamos añadir una cuarta fase de pérdida, que está descrita en el capítulo 15: la represión de las sectas gnósticas bajo el reinado del emperador Constantino (c. 333 d. C.). Durante ese tiempo, muchos de los Evangelios judeocristianos que albergaban la antigua tradición de la sabiduría divina o del Espíritu santo de sabiduría fueron destruidos o, al menos excluidos, del canon de los libros que habían sido conservados por la Iglesia cristiana.

En el capítulo 12 se contaba la historia de cómo, durante los reinados de diferentes monarcas —particularmente durante el reinado de Josías—, hubo una masiva purga de todo rastro de divinidad femenina en el gran templo de Jerusalén (en particular la Aserá y la serpiente de bronce). También fueron asolados sus bosques sagrados. Hasta ese tiempo se había venerado a esta divinidad como guardiana de la ciudad y del pueblo de Israel. Esta labor de destrucción se llevó a cabo aproximadamente en el 623 a. C.

La investigación de Margaret Barker apunta hacia dos diferentes tradiciones que se distinguen desde el siglo VI a. C. Las dos derivarían de la anterior tradición religiosa de Jerusalén. Una —dice ella— se centraba en la ley de Moisés; la otra incluía a la Sabiduría, reina de los cielos.

Su investigación revela cómo la antigua tradición de una divinidad femenina procedente del primer templo predeuteronomico no desapareció tras la purga de Josías, sino que se trasladó con los grupos judíos que huyeron a Egipto durante el tiempo de la cautividad de Babilonia y también después. En el 597 a. C., los babilonios saquearon Jerusalén y mucha de su gente fue llevada cautiva a Babilonia. Sin embargo, otros se unieron a los primeros refugiados que ya estaban establecidos en Egipto y allí conservaron los textos y tradiciones más antiguas que incluían «la veneración de una divinidad femenina que ellos llamaban Sabiduría (Hokmá), Sabiduría divina o reina de los cielos».

Alusiones a estos acontecimientos aparecen consignadas en el primer libro de Enoc y en otros textos que no se incluyeron en los libros que más tarde constituirían el ca-

non hebreo del antiguo Testamento. En 1 Hen 93, los supervivientes de la purga de Josías y de la conquista de Jerusalén por parte de los babilonios, que se establecieron en Egipto «describían este cataclismo como un tiempo en el que el sacerdocio se volvió ciego. Mantenían que los líderes de Jerusalén habían perdido la vista porque habían abandonado a la Sabiduría, la imagen femenina que Josías había expulsado».

Sus reproches al profeta Jeremías pueden oírse en Jr 44, cuando los refugiados en Egipto se niegan a aceptar la explicación que él les da del desastre que había sobrevenido a Jerusalén (ver capítulo 12) y atribuyen como causa real de sus sufrimientos el haber abandonado a la reina de los cielos. Aparentemente, también insistían en continuar con su ritual tradicional de ofrecer hogazas o pasteles moldeados con su efigie, quemando incienso y derramando libaciones para su reina.

Las comunidades judías establecidas en Egipto conservaron la tradición de la sabiduría divina, de la reina de los cielos y del Espíritu santo, procedente del templo preexílico de Jerusalén. Entre las Escrituras, su libro más querido era la Sabiduría de Ben Sirá (Sirácida), que contiene los magníficos pasajes en los que la Sabiduría habla al mundo. Escribieron también el libro de la Sabiduría de Salomón, en el cual se describe a la Sabiduría sentada junto al trono de Dios en los cielos (9, 10) y en el que se habla también del Espíritu santo (9, 17). Estos libros hacen referencia a «una misteriosa divinidad femenina que era descrita como sumo Sacerdote de Jerusalén y guardiana de Israel. Sus dones para el género humano consistían en la visión, la verdadera riqueza y la vida eterna. En la Sabiduría de Salomón aparece claramente como otro modo de hablar del Dios de Israel: protegió a Adán, fortaleció a Abrahán, protegió a José, guió a Moisés, etc.» (Sb 10). Las Escrituras y los rituales de este grupo exiliado se transmitieron a las primitivas comunidades judeocristianas de Egipto y a otros lugares. Antes del año 70 d. C. no había un canon fijo de las Escrituras judías.

La segunda fase histórica en la que se perdió la tradición de una divinidad femenina vino tras la destrucción del segundo templo y a la caída de Jerusalén, el año 70 d. C. Poco después de estos acontecimientos, un grupo de rabinos se congregó en Jamnia para definir cuál debería ser su canon de libros sagrados a partir de entonces. «Con la excepción de algunos pasajes enigmáticos del libro de los Proverbios, desapareció de esta colección todo rastro de la señora Sabiduría: los investigadores que se basen en la evidencia del canon hebreo para describir el Israel antiguo no podrán encontrar un lugar para la señora Sabiduría. Los targumistas que hicieron las traducciones arameas para que se usaran en la sinagoga... recordaron la Sabiduría y tradujeron el primer versículo del Génesis: “En el principio, con Sabiduría [el Espíritu que se cernía sobre las aguas] el Señor creó y completó el cielo y la tierra”» (*Targum Neofiti*, Gn 1, 1).

La historia que emerge a partir de la investigación efectuada por Margaret Barker es que las comunidades judías de Egipto conservaron una tradición procedente del templo preexílico de Jerusalén acerca de una divinidad femenina, la Sabiduría divina o la reina de los cielos, y que esta tradición se transmitió a las primitivas comunidades ju-

deocristianas, que heredaron su canon de textos. Esta comunidad judía en el exilio conservó también el primer y segundo libro de Enoc, que Margaret Barker considera como «la llave de un vasto espectro de antiguas tradiciones». Algunos pasajes en el primer libro de Enoc sugieren que los refugiados en Egipto permanecieron fieles a los usos del primer templo y deploraron el rechazo de la reina de los cielos, afirmando que el papel de la Sabiduría habría servido para dar «visión» a los sacerdotes del templo. Aunque estos textos desaparecieron del canon hebreo, recorrieron la tradición judía y fueron evidentemente conocidos en Bizancio, donde el emperador Justiniano acabó en el 537 d. C. la actual y magnífica basílica dedicada a Hagia Sofía. La primitiva Iglesia cristiana conservaría los textos de Enoc.

El mismo Enoc tuvo una visión de un árbol inmenso y fragante, cuyos frutos en forma de uva daban Sabiduría (1 Hen 32, 4). Es posible que las primitivas imágenes de los textos de Enoc se transfirieran a los libros más tardíos de Ben Sira y de la Sabiduría de Salomón. En estos libros tardíos, la Sabiduría quedaba «simbolizada por un árbol de la vida y por el agua. Tenía un trono, era la reina de los cielos, era a la vez madre y consorte de los reyes, pero también consorte del Señor. Daba vida eterna/resurrección, alimentaba a sus devotos, era radiante, superior a la luz terrenal, la madre de toda la creación. Era el óleo de la unción, el ángel sumo sacerdote arquetípico, el genio y la protectora de Jerusalén».

Los dos siguientes pasajes del Sirácida permiten entender cómo son las imágenes que la describen:

Como una madre le sale al encuentro, lo acoge como una joven esposa. Lo alimenta con pan de inteligencia, y agua de sabiduría le da a beber (Sir [Ecl]15, 2-3).

¿Quién puede contar la arena de los mares, las gotas de la lluvia y los días de la eternidad?
¿Quién puede medir la altura de los cielos, la anchura de la tierra y la profundidad del abismo?
Antes de todo fue creada la sabiduría, la inteligencia prudente desde la eternidad. ¿A quién fue revelada la raíz de la sabiduría? ¿Quién conoce sus recursos? (Sir [Ecl]1, 2-6).

Margaret Barker escribe: «El antiguo Testamento cristiano se diferenció de las Escrituras judías/hebreas desde el primer momento, y no solamente porque preservara las antiguas tradiciones acerca de la divinidad femenina, la señora Sabiduría, la reina de los cielos. Cuando los misioneros cristianos se encaminaron hacia el mundo heleno-hablante del Mediterráneo, tomaron consigo las Escrituras griegas de la comunidad egipcia descendiente de esos refugiados que continuaron venerando a la reina de los cielos».

Uno de los aspectos más interesantes de esta nueva investigación es la luz que puede arrojar acerca de la vida y las enseñanzas de Jesús. Margaret Barker señala: «No sabemos qué consideraba Jesús como Escrituras», pero podemos preguntarnos si le in-

fluyó la tradición sapiencial de Jerusalén o, quizás, de Egipto, donde posiblemente pasó algunos años antes de su bautismo y el comienzo de su ministerio. Durante ese tiempo, pudo entrar en contacto con la tradición sapiencial y los textos sapienciales. «Se decía que Jesús era la encarnación del poder y la sabiduría de Dios (1 Co 1, 24), y Mateo (11, 19), y Lucas, en un versículo similar (7, 35) lo describen como el hijo de la Sabiduría. La mujer vestida con el sol que da a luz al Mesías en Apocalipsis 12 sería la Sabiduría, y Jesús es descrito como Sabiduría en la carta a la iglesia de Laodicea (Ap 3, 14-22). En ese pasaje Jesús habla con san Juan en el transcurso de su visión, describiéndose a sí mismo como el testigo de la creación, el que da verdaderas riquezas, vida eterna y unguento para abrir los ojos... En la profecía de Isaías leemos que el «Espíritu septiforme descendería sobre el descendiente de Jesé y transformaría su mente, para que viera las cosas de modo diferente» (Is 11, 2).

La tradición transmitida a la primitiva Iglesia cristiana desde las comunidades judías de Egipto y de otros lugares dio lugar a muchos evangelios que más tarde se considerarían heréticos y se quemarían obedeciendo a dos edictos del emperador Constantino (326 y 333 d. C.). Uno de ellos, el evangelio de los hebreos (un texto que solamente se conoce por las citas de Orígenes y Jerónimo), «describía a la madre de Jesús como el Espíritu santo, que le habló en su bautismo y confirmó que él era su hijo» (ver capítulo 15).

La imagen de una divinidad femenina, el Espíritu santo, la Sabiduría divina (Sofía), fue muy apreciada por las comunidades gnósticas que únicamente pudieron sobrevivir a la persecución viviendo de manera clandestina. También tuvo continuidad en la tradición mística judía de la cábala a través de la imagen de la Sekiná, y a través de la figura de la sabiduría divina en la tradición alquímica posterior (ver capítulo 15).

Margaret Barker señala que la iconografía de la sabiduría divina «sobrevivió... sobre todo en la iconografía de las iglesias orientales, donde la santa Sabiduría aparece en todo su antiguo esplendor. El icono más famoso de la Sabiduría es la Sofía de Nóvgorod, que la representa como un vigoroso ángel alado, vestida como un sumo sacerdote, entronizada donde se esperaba ver la figura de Cristo, coronada como la reina de los cielos y portando el rollo del verdadero conocimiento y el caduceo de la serpiente, su antiguo símbolo».

La fase final del proceso de pérdida de la tradición y la iconografía de la sabiduría divina la constituyó la Reforma, cuando la Iglesia protestante decidió adoptar los textos bíblicos del canon hebreo de Jerusalén (poco después del 70 d. C.), rechazando lo que había pertenecido a las tradiciones más antiguas que se habían enraizado en Egipto y se habían transmitido a la primitiva Iglesia. Para estos protestantes, cualquier mención de una divinidad femenina era anatema. De este modo, los magníficos versículos de la Sabiduría de Salomón y del Sirácida se perdieron para los cristianos protestantes. Como comenta Margaret Barker: «Esto supuso el abandono de una tradición de catorce siglos, y tuvo un efecto decisivo en la manera en la que el antiguo Testamento sería interpretado y entendido desde ese momento».

En la cristiandad occidental, la Iglesia católica heredó los textos sapienciales de la comunidad judía de Egipto. Se encuentran en los Apócrifos, o colección de libros que forman parte de la Biblia católica. Con todo, tanto los católicos como los protestantes desconocerían la voz de la divinidad femenina de los destruidos textos gnósticos hasta tiempos muy recientes.

Para recuperar la tradición de la sabiduría divina que se fue perdiendo durante cuatro etapas distintas –en la época de Josías, el 623 a. C., poco después del 70 d. C., bajo Constantino (c. 330 d. C.) y durante la Reforma– deben leerse estos magníficos pasajes con una mirada nueva. Si no se conoce esta historia escondida, es fácil que se siga ignorando la larga tradición que celebraba la figura de la sabiduría divina (Hokmá o Sofía), el Espíritu santo o la reina de los cielos. Esta tradición ha llegado a nosotros por medio de los libros sapienciales de los Apócrifos, la imagen de la Sekiná en la cábala y los textos gnósticos que, sorprendentemente, se nos han devuelto actualmente.

Para proporcionar una idea de lo que significó la figura de la sabiduría divina para los gnósticos –y, antes de ellos, para las comunidades judías de Egipto–, incluimos aquí estas pocas líneas provenientes del texto de la *Protentroia Trimorphica*, uno de los libros descubiertos en Nag Hammadi en 1945. Parece que tomaron su forma definitiva aproximadamente en el 200 d. C. (ver James Robinson, editor, *The Nag Hammadi Library*, pp. 461–470).

Soy intangible,
y habito en lo intangible.
Me muevo en cada criatura...
Soy la vista de los que moran en el sueño.
Soy el Uno Invisible dentro del Todo...
Soy inmesurable, inefable; con todo, cuando lo deseo
me revelo a mí misma.
Soy el movimiento del Todo.
Existo antes que Todo y soy el Todo,
pues existo antes que todo.

Soy una Voz que habla suavemente...
Moro en el interior del Silencio...
He descendido en medio del inframundo [este mundo]
y brillo sobre la oscuridad.
Soy la que derramó fuera el Agua.
Soy la que está escondida en medio de Aguas Radiantes...

Soy la Imagen del Espíritu Invisible
y por medio de mí el Todo tomó forma...

Soy la madre tanto como la Luz...
La Matriz intangible...
En mí mora el conocimiento,
el conocimiento de las cosas sempiternas...
Soy yo quien alza el sonido de la Voz
para los oídos de los que me han conocido...
Soy la matriz que da forma al Todo
dando nacimiento a la Luz que brilla con esplendor.

Margaret Barker, *The Revelation of Jesus Christ*, Edimburgo 2000, pp. 109-112, 200-212, 279-301; *The Great High Priest*, Londres y Nueva York, 2003, pp. 229-261.

Notas

Capítulo 1

¹ Texto completo citado por Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Alexander Marshack, *The Roots of Civilization*, p. 290.

⁴ Herbert Kuhn, *On the Track of Prehistoric Man*, p. 64.

⁵ Joseph Campbell, *Primitive Mythology*, p. 306.

⁶ Citado en Campbell, *Primitive Mythology*, pp. 307-8.

⁷ André Leroi-Gourhan, *Treasures of Prehistoric Art*, p. 144. Citado por Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 62.

⁸ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art Occidentale*, p. 120.

⁹ Sir Laurens van der Post, durante una velada dedicada a la narración de cuentos, el 17 de diciembre de 1989. Ver también Robert Briffault, *The Mothers*, pp. 339-45 sobre el predominio de esta costumbre en otras tribus y países.

¹⁰ Marshack, *op. cit.*, p. 57.

¹¹ Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, pp. 9-12 [tr. cast., pp. 30-3].

¹² Campbell, *Primitive Mythology*, p. 330.

¹³ Gertrude Levy, *The Gate of Horn*, p. 48.

¹⁴ Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 73.

¹⁵ Entrevista con el catedrático Jean-Philippe Rigaud, director de antigüedades prehistóricas en Aquitania, *National Geographic*, octubre de 1988, p. 448.

¹⁶ Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, p. 5.

¹⁷ Henri Breuil, *Four Hundred Centuries of Cave Art*.

¹⁸ Ailton Krenack, originario de la nación india crenaki, en conversación personal, Altamira, Brasil, febrero de 1989.

¹⁹ Mircea Eliade, *Shamanism*, p. 470 [tr. cast., pp. 348-50].

²⁰ *Ibid.*, p. 19 [tr. cast., p. 19].

²¹ Ver Laurens van der Post, *The Heart of the Hunter*.

²² Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 25.

²³ Basado en notas tomadas durante un programa televisivo sobre las pinturas rituales de los bosquimanos y de los aborígenes australianos, 1989.

²⁴ Ver el dibujo en la obra de Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, p. 213 [tr. cast., p. 213].

²⁵ Eliade, *Shamanism*, p. 481 [tr. cast., p. 358].

²⁶ *Ibid.*, p. 486 [tr. cast., p. 362].

²⁷ T. S. Eliot, «Dry Salvages», *The Four Quartets*, p. 102.

²⁸ André Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art*, p. 75.

²⁹ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 5, *Symbols of Transformation*, p. xxiv [tr. cast., pp. 16-7].

³⁰ Laurens van der Post, *The Lost World of the Kalahari y The Heart of the Hunter*.

³¹ Ver Don Cupitt, *The Sea of Faith*. Se trata de un libro basado en una serie televisiva que consta de seis partes, cuyo título comparte con la misma. Ver particularmente el tercer programa: «Darwin, Freud y Jung».

³² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, § 673 [tr. cast., § 673].

³³ Erich Neumann identifica a esta deidad como diosa parta del siglo II d. C., pero el Museo del Louvre le ha dado el nombre de «Astarté de la Babilonia del siglo II a. C.».

³⁴ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*. Lamentamos no poder facilitar la referencia exacta de esta cita.

Capítulo 2

¹ Laurens van der Post y Jane Taylor, *Testament to the Bushman*, p. 142 [tr. cast., p. 5].

² En griego, *neos* = «nuevo»; *lithos* = «piedra»; *chalcós* = «cobre».

³ En griego, *mesos* = «medio».

⁴ Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 205 [tr. cast., p. 242].

⁵ Joseph Campbell, *Primitive Mythology*, p. 139.

⁶ Robert Briffault, *The Mothers*, capítulo 8.

⁷ Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, pp. 40-1 [tr. cast., pp. 68-9].

⁸ Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, prefacio, p. xv, y p. 1 [tr. cast., introducción, p. xv, y p. 1].

⁹ Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, prefacio.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85 [tr. cast., p. 93].

¹¹ *Ibid.*, p. 24 [tr. cast., pp. 15-6].

¹² Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ Marija Gimbutas, *The Early Civilizations of Europe*, capítulo 2.

¹⁵ *Ibid.*, capítulo 2.

¹⁶ *Ibid.*, capítulo 2.

¹⁷ Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 159 [tr. cast., p. 183].

¹⁸ Gimbutas, *The Language of the Goddess*, pp. 3-23 [tr. cast., pp. 3-23].

¹⁹ *Ibid.*, p. 3 [tr. cast., p. 3].

²⁰ *Ibid.*, p. 101 [tr. cast., p. 101].

²¹ Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 205 [tr. cast., p. 242].

²² *Ibid.*, pp. 169-95 [tr. cast., pp. 195-227].

²³ André Leroi-Gourhan, «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 55, 1958.

²⁴ El Musée de l'Homme de París muestra las figuras enmascaradas y vestidas de Europa central y oriental que tuvieron su origen en la vieja Europa del Neolítico.

²⁵ Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 169 [tr. cast., p. 195].

²⁶ *Ibid.*, pp. 181-90 [tr. cast., pp. 210-21].

²⁷ *Ibid.*, p. 181 [tr. cast., p. 210].

²⁸ Marija Gimbutas, «The First Wave of Eurasian Steppe Pastoralists into Copper Age Europe»; ver también «The Beginning of the Bronze Age in Europe and the Indo-Europeans: 3500-2500 BC», «Three

Waves of the Kurgan People into Old Europe, 4500-2500 BC» y «Remarks on the Ethnogenesis of the Indo-Europeans in Europe».

²⁹ Gimbutas, «The First Wave of Eurasian Steppe Pastoralists into Copper Age Europe».

³⁰ Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, prefacio.

³¹ Comparar el efecto de la invasión indoeuropea (aria) sobre la civilización del valle del Indo y la asimilación del panteón védico de dioses por los pueblos antiguos dravídicos de la India.

³² Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, prefacio.

³³ Ibid., prefacio.

³⁴ Citado por M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, p. 10.

³⁵ James Mellaart, *Earliest Civilizations of the Near East*, p. 77.

³⁶ James Mellaart, Çatal Hüyük, p. 176.

³⁷ James Mellaart, «Excavations at Çatal Hüyük, 1965; Fourth Preliminary Report», *Anatolian Studies* 16, pp. 180-2.

³⁸ Mellaart, Çatal Hüyük, p. 117.

³⁹ Hasta hoy, en el Tíbet los cadáveres se tienden sobre una roca. Los huesos de la persona muerta se trituran hasta convertirlos en polvo y la carne se ofrece a los buitres que asisten al lugar de enterramiento. En este ritual, parecido quizás al que se practicaba en Çatal Hüyük, el cuerpo material se ofrece de nuevo al ciclo de la vida como alimento para los buitres.

⁴⁰ Mellaart, Çatal Hüyük, pp. 152-3.

⁴¹ Buffe Johnson, *Lady of the Beasts*, p. 62. No se ofrece referencia alguna de este comentario.

⁴² Mellaart, Çatal Hüyük, pp. 180-201.

⁴³ Ibid., p. 148.

⁴⁴ En griego: *me-gas* = «grande»; *lithos* = «piedra».

⁴⁵ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, p. 13 [tr. cast., p. 21].

⁴⁶ Michael Dames, *The Silbury Treasure*, pp. 1 y 42.

⁴⁷ Ver Alexander Thom, *Megalith Sites in Britain*.

⁴⁸ Glyn Daniel, *The Megalith Builders of Western Europe*, p. 74.

⁴⁹ Gimbutas, *The Language of the Goddess*, p. 223 [tr. cast., p. 223].

⁵⁰ Daniel, op. cit., p. 100.

⁵¹ Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, p. 116 [tr. cast., p. 170].

⁵² Henri Frankfort y H. A. Frankfort, *Before Philosophy*, p. 12, citado en Dames, op. cit.

⁵³ Euan Mackie, *The Megalith Builders*, p. 113.

⁵⁴ Dames, op. cit., p. 58.

⁵⁵ Daniel, op. cit., p. 82.

⁵⁶ La arqueóloga Jacquetta Hawkes y sir Leonard Woolley escriben: «Nada puede hacer tambalearse la evidencia de cientos y cientos de pequeñas efigies de la madre diosa en arcilla, hueso o piedra... Su presencia ha sido mencionada repetidas veces en el relato de la aparición y difusión de las comunidades agrícolas primarias», *Prehistory and the Beginnings of Civilization*, parte II; citado en Dames, op. cit.

⁵⁷ Ver los descubrimientos recientes de la dra. Romana Unger-Hamilton, Instituto de Arqueología, University College, Londres, que han situado dos mil años antes los orígenes de la agricultura en el Neolítico. La autora ha aportado pruebas que muestran que los pueblos de Oriente Medio plantaban cereales en una época tan temprana como 11.000 a. C. (informe publicado en *The Independent*, 21 de julio de 1988).

⁵⁸ Eisler, op. cit., p. 9.

⁵⁹ Gimbutas, *The Language of Goddess*, p. 321 [tr. cast., p. 321].

⁶⁰ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, § 729 [tr. cast., § 729].

Capítulo 3

- ¹ Homero, *Odisea*, 19, 171-3 [tr. cast.].
- ² Nikolaos Platon, *A Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, pp. 27-8; citado en Carl Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, p. 6.
- ³ Kerényi, op. cit., p. 11 [tr. cast., pp. 22-24 y esp. p. 23].
- ⁴ H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, p. 186; citado en Kerényi, op. cit., p. 10.
- ⁵ Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*.
- ⁶ R. F. Willetts, *Cretan Cults and Festivals*, p. 6; ver también Arthur Evans, *The Palace of Minos*, vol. 1, p. 14.
- ⁷ Evans, op. cit. vol. 2ii, pp. 183-5.
- ⁸ Evans, op. cit. vol. 2ii, p. 277.
- ⁹ Martin P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, Múnich, C. H. Beck, 2.ª ed. 1955 y 1961, vol. 1, p. 298; citado en Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 46.
- ¹⁰ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 118.
- ¹¹ Gertrude Levy, *The Gate of Horn*, p. 230, y Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, p. 134 [tr. cast., pp. 77 y 180 ss.].
- ¹² Willetts, op. cit., p. 70, y sir Arthur Evans, *The Mycenaean Tree and Pillar Cult*.
- ¹³ Gimbutas, op. cit., p. 186 [tr. cast., pp. 216-7].
- ¹⁴ J. V. Luce, *The End of Atlantis*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 158; citado en Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, pp. 108-10.
- ¹⁵ Campbell, op. cit., p. 72.
- ¹⁶ Citado en Gimbutas, op. cit., p. 182 [tr. cast., pp. 211-2].
- ¹⁷ Kerényi, op. cit., p. 41.
- ¹⁸ Virgilio, *Geórgicas*, 4, 63; citado en Gimbutas, op. cit., p. 183 [tr. cast., p. 213].
- ¹⁹ Traducción de Jules Cashford.
- ²⁰ Levy, op. cit., pp. 231-2.
- ²¹ Nikolaos Platon, *Crete*, pp. 161-77.
- ²² Homero, *Odisea*, 1, 319-20 [tr. cast.].
- ²³ *Ibid.*, 22, 239-40 [tr. cast.].
- ²⁴ Kerényi, op. cit., pp. 23-5 [tr. cast., pp. 25-8].
- ²⁵ Henri Frankfort, *Kingship and the Gods*, p. 67.
- ²⁶ Kerényi, op. cit., p. 16.
- ²⁷ Evans, op. cit., vol. 3, pp. 145-6.
- ²⁸ Gimbutas, op. cit., p. 43 [tr. cast., pp. 66-7].
- ²⁹ Willetts, op. cit., p. 181.
- ³⁰ Campbell, op. cit., pp. 47-50.
- ³¹ Charles Picard, *Les Religions Phéhelléniques: Crète et Mycènes*, París, 1948, p. 152, citado en Eliade, op. cit., vol. 1, p. 133 [tr. cast., p. 182].
- ³² Martin P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, p. 354.
- ³³ Willetts, op. cit., p. 81.
- ³⁴ Ver Maria-Gabriel Wosien, *Sacred Dance: Encounter with the Gods*.
- ³⁵ Homero, *Iliada*, 18, 590-605 [tr. cast.].
- ³⁶ Willetts, op. cit., p. 199.
- ³⁷ Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, p. 76.
- ³⁸ Se trata ésta de una versión abreviada de la historia que puede encontrarse completa en Robert Graves, *Greek Myths*, pp. 292-348.

³⁹Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, passim.

⁴⁰Frazer, op. cit., p. 74.

⁴¹Ibid., p. 69.

⁴²Ibid., p. 71.

⁴³Ibid., p. 72.

⁴⁴Ibid., p. 31.

⁴⁵Campbell, op. cit., p. 60.

⁴⁶Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks*, p. 109.

⁴⁷Kerényi, *Dionysos*, pp. 268-72 [tr. cast., pp. 85-6].

Capítulo 4

¹Carl Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, p. xxxv [tr. cast., p. 15].

²Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*.

³Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 64.

⁴La palabra *numen* es latina y significa un «asentimiento», derivado del griego *nouein*, que significa «asentir con la cabeza», y el griego *pneuma*, que significa «aliento», «viento» o «espíritu». *Hagion pneuma* es el espíritu santo cristiano. El vocablo *numen* y su forma adjetival «numinoso» ha sido analizado por Rudolf Otto en su libro *The Idea of the Holy*, y puede ser entendido coloquialmente como un «gesto de asentimiento de un dios», esto es, cuando una presencia divina se convierte en una realidad viva.

⁵Joseph Campbell, *Oriental Mythology*, p. 12.

⁶Joseph Campbell, *The Mythic Image*, pp. 72-4.

⁷Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, pp. 5-170.

⁸S. N. Kramer, *Sumerian Mythology*, p. 40. Enlil tiene muchos atributos en común con el dios egipcio Shu y con el dios ario Varuna, quien hizo los tres mundos del cielo, la tierra y el aire que los separa, y que era su propio aliento.

⁹S. N. Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 45.

¹⁰R. T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, p. 44.

¹¹Ibid., p. 65.

¹²Campbell, *Occidental Mythology*, pp. 117-9.

¹³William W. Hallo y J. A. Van Dijk, *The Exaltation of Inanna*.

¹⁴S. N. Kramer, *The Sumerians*, pp. 127-8.

¹⁵Neumann, op. cit., p. 131.

¹⁶Ibid., p. 131.

¹⁷Campbell, *Occidental Mythology*, p. 7.

¹⁸Mircea, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, pp. 187-8 [tr. cast., pp. 249-51]; ver también Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, pp. 42-59.

¹⁹Eliade, op. cit., vol. 1, p. 187 [tr. cast., p. 250].

²⁰Campbell, *Oriental Mythology*, p. 176.

²¹Campbell, *Occidental Mythology*, p. 121.

²²Eliade, op. cit., vol. 1, p. 191 [tr. cast., p. 253]. Compárese también la antigua tradición oral de la India védica. Gurdjieff en el transcurso de sus viajes observó que los cuentos heroicos que aún se recitaban oralmente se parecían mucho a los antiguos poemas épicos babilónicos (Ernest Scott, *The People of the Secret*, capítulo 8).

²³Stuart Piggott, *Prehistoric India*, p. 329.

²⁴Campbell, *Oriental Mythology*, pp. 126-7.

- ²⁵ Eliade, op. cit., vol. 1, p. 187 [tr. cast., pp. 250-1].
- ²⁶ Ibid., vol. 1, p. 36 [tr. cast., pp. 63-4]. «Entre los asirios iraníes y turcomongos, las técnicas de la caza y las de la guerra se parecen tanto que llegan a confundirse.»
- ²⁷ Campbell, *Occidental Mythology*, pp. 21-2.
- ²⁸ D. A. Mackenzie, *Myths of Babylonia and Assyria*, p. 16.
- ²⁹ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 27.
- ³⁰ Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 8, *The Spirits of the Corn and the Wild*, pp. 261-2.
- ³¹ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, p. 138 [tr. cast., p. 136].
- ³² Neumann, op. cit., p. 279.
- ³³ Joseph Campbell, *Myths to Live By*, p. 137.
- ³⁴ Hesíodo, *Teogonía*, citado en Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, p. 57.
- ³⁵ Campbell, *Oriental Mythology*, p. 72.
- ³⁶ Edgar Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, p. 133.
- ³⁷ Ver Campbell, *Primitive Mythology*, pp. 151-69, y Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*; también Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1 [tr. cast., p. 194].
- ³⁸ Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, pp. 211-2.
- ³⁹ Frazer, *The Golden Bough*, vol. 9, *The Scapegoat*, p. 227.
- ⁴⁰ Ibid., p. 227. Ver su nota sobre la crucifixión de Cristo al final de su libro, pp. 412-23.
- ⁴¹ Sir Leonard Woolley, *Ur of the Chaldees*, pp. 45-6.
- ⁴² Erich Neumann, *The Great Mother*, parte II.
- ⁴³ Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 196 [tr. cast., pp. 230-1].
- ⁴⁴ Sandars, op. cit., p. 92.
- ⁴⁵ Homero, *Odisea*, 24.
- ⁴⁶ Ibid., 24, 6-8 [tr. cast.].
- ⁴⁷ Sandars, op. cit., p. 27.
- ⁴⁸ Ibid., p. 29.
- ⁴⁹ Ibid., pp. 29-30.
- ⁵⁰ Ibid., p. 26.
- ⁵¹ Ibid.
- ⁵² Ibid.
- ⁵³ Traducción de G. A. Reisner, citado en Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, p. 137.
- ⁵⁴ Ibid., p. 231.
- ⁵⁵ Citado en Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 56.
- ⁵⁶ Campbell, *Oriental Mythology*, p. 80.
- ⁵⁷ John Gray, *Near Eastern Mythology*, p. 56 [tr. cast. del poema en J. B. Pritchard, *La sabiduría del Antiguo Oriente*, Garriga, Barcelona 1966, pp. 100-1].
- ⁵⁸ Campbell, *Oriental Mythology*, p. 139.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Jacobsen, op. cit., p. 77.
- ⁶¹ Ibid., pp. 77-8.
- ⁶² De «El diálogo de un hombre con su alma», versión de un poema egipcio compilado por las autoras a partir de traducciones del papiro de Berlín 3024. Ver también Campbell, *Oriental Mythology*, p. 138, y Bika Reed, *Rebel in the Soul: A Sacred Text of Ancient Egypt*, Nueva York, Inner Traditions International, 1978.

Capítulo 5

¹ Stephen Langdon señala que el signo empleado para escribir el nombre de Inanna-Istar, de principio a fin, representaba probablemente un caduceo, un bastón con serpientes entrelazadas; *Tamuz and Ishtar*, p. 87.

² Frase tomada de la obra poética de Thomas Traherne, *Centuries of Meditations*, I, 29.

³ Langdon, op. cit., p. 153.

⁴ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, p. 136.

⁵ Títulos tomados de varios manuales y poemas.

⁶ Tomado de D. Wolkstein y S. N. Kramer, *Inanna, Queen of Heaven and Earth*, p. 93.

⁷ Langdon, op. cit., capítulo 1.

⁸ S. N. Kramer, *From the Poetry of Sumer*, pp. 11-12.

⁹ Ver S. N. Kramer, introducción a *Sumerian Mythology*, y el capítulo 8 «The Legacy of Sumer» en *The Sumerians*.

¹⁰ Sir Leonard Woolley, *The Sumerians*, pp. 186-7. La relación con la civilización del valle del Indo resulta clara tras una comparación de las imágenes comunes a ambas, en particular las relacionadas con la diosa y el dios serpiente. Ver Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*.

¹¹ Euan Mackie, *The Megalith Builders*, p. 195.

¹² Lord Byron, «Hebrew Melodies: The Destruction of Sennacherib».

¹³ Los sellos cilíndricos muestran muchos rasgos que no son característicos ni de los ríos y pantanos de los valles fluviales mesopotámicos ni de los desiertos de Arabia y Siria.

¹⁴ Zimmer, op. cit. Sólo mediante una comparación de las imágenes y la mitología de las diosas y dioses de India y de Sumer es posible concluir que la relación entre ambos debió de ser más estrecha que lo que normalmente se piensa. Mil años después de las invasiones arias (c. 1500 a. C.), la mitología más antigua se reafirma.

¹⁵ Kramer señala, además, lo siguiente: «Sin embargo, en los siglos siguientes el estatus de la mujer en la sociedad sumeria se deterioró considerablemente, aunque todavía entonces podía poseer propiedades y en ocasiones comprar y vender sin consultar a su esposo», *From the Poetry of Sumer*, p. 27. Ver «The Sumerian Woman: Wife, Mother, Priestess, Goddess», en Denise Schmandt-Beserat (ed.), *The Legacy of Sumer*, 1976.

¹⁶ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 27.

¹⁷ «Nos vemos obligados a concluir que, por una u otra razón, el papel de la diosa Ki, tierra madre, ha sido usurpado por la divinidad masculina Enlil», *ibid.*, pp. 27-8.

¹⁸ Tomado de «Inanna and the *Huluppu*-Tree», en Wolkstein y Kramer, op. cit.

¹⁹ Ki-Ninhursag, la diosa de la tierra más antigua, es llamada Belit-ili en acadio. An, el dios de los cielos, es Anu o Anum. Inanna es Istar. Nanna, dios de la luna, es Suen o Sin. Enki, el dios de las aguas del abismo, es Ea.

²⁰ Campbell, *The Inner Reaches of Outer Space*, p. 34. Ver también la obra del mismo autor, *Oriental Mythology*, pp. 120-1.

²¹ Citado en Kramer, *From the Poetry of Sumer*, pp. 29-30. Esta traducción, según indica Kramer, se basa en una edición inédita del texto preparada por Miguel Civil. Compárese con las imágenes, casi idénticas, de un poema a Afrodita; ver capítulo 9, p. 404.

²² Llamado monte Sumeru en la mitología hindú. Resulta llamativa la semejanza fónica entre Sumeru y Súmer o Sumer.

²³ Gertrude Levy, *The Gate of Horn*, p. 169.

²⁴ Ciertos autores de la antigüedad clásica tardía comentaron que el zigurat de Babilonia estaba pintado de colores que representaban las siete regiones de los mundos celestes, una imagen que llega hasta la *Divina Comedia* de Dante (ver Levy, op. cit., p. 170, nota).

²⁵ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 43.

²⁶ Los dioses cósmicos del panteón védico (ario), y luego los del panteón hindú, exhiben una marcada similitud con la tríada sumeria de dioses masculinos: An, Enlil y Enki. An puede ser comparado con Brama, Enlil, con Siva y Enki, con Visnú. Enki o Ea puede ser comparado con Visnú, que reposa sobre los anillos de la gran serpiente. En el hinduismo lo que mantiene el universo y constituye la fuente de todas las formas creadas es el abrazo cósmico de la diosa y el dios (ver Zimmer, op. cit.).

El profesor Wallis Budge pensaba que tanto los dioses sumerios como los egipcios derivaban de una fuente común y extraordinariamente antigua; ver su obra *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, p. 190. La India no debería ser excluida de esta ecuación, puesto que la civilización del valle del Indo está vinculada en muchos aspectos con la de Sumer y, de hecho, floreció al mismo tiempo que ésta, entre el tercer milenio a. C. y la mitad del segundo, cuando se vio interrumpida y radicalmente alterada por las invasiones arias. La antigua cultura de la diosa se reafirma posteriormente en el rico panteón y en la mitología de los dioses y diosas hindúes, así como en las divinidades del budismo mahayana. La mitología india ofreció muchos indicios para una mejor comprensión de Sumer.

²⁷ Henri Frankfort, *Kingship and the Gods*, p. 284.

²⁸ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 29.

²⁹ Seton Lloyd, *The Archaeology of Mesopotamia*, pp. 117-8.

³⁰ Leonard William King, *Legends of Babylonia and Egypt in Relation to Hebrew Tradition*, p. 111.

³¹ Ver Frankfort, op. cit., p. 284. Hace referencia al versículo del Evangelio de Marcos (4, 28): «La tierra da el fruto por sí misma: primero hierba, luego espiga, después trigo abundante en la espiga».

³² Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 146.

³³ Un texto asirio dice: «Débil eras, Asurbanipal, cuando te sacié en el regazo de la reina de Nínive», Langdon, op. cit., p. 56.

³⁴ Comparar con las imágenes de los textos egipcios, donde Hathor e Isis alimentan a los reyes: «Tu madre es la gran vaca salvaje» (texto de la pirámide 729, citado por Frankfort, op. cit., p. 174). También la diosa madre de India era una vaca; de ahí procede el carácter sagrado de las vacas en India.

³⁵ Stephen Langdon, *Sumerian and Babylonian Psalms*, p. 13.

³⁶ Compárese el hacha de doble filo que sostienen la diosa cretense y la diosa anatolia Cibele, así como la del dios Siva en la mitología hindú.

³⁷ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 169.

³⁸ Himno a Istar, citado en D. A. Mackenzie, *Myths of Babylonia and Assyria*, p. 54.

³⁹ Robert W. Rogers, *Cuneiform Parallels to the Old Testament*, p. 126.

⁴⁰ Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, pp. 136-7.

⁴¹ Compárese esta imagen del león con la de la diosa Durga de India.

⁴² Ver los pasajes relativos a esta transformación en Levy, op. cit.

⁴³ En India el higo del sicómoro y el árbol pipal eran los árboles sagrados de la diosa; ver Zimmer, op. cit.

⁴⁴ Langdon, *Tamuz and Ishtar*, p. 153.

⁴⁵ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 92.

⁴⁶ Langdon, *Tamuz and Ishtar*, p. 155.

⁴⁷ Deben de ser los prototipos de las *Asherim* del antiguo Testamento.

⁴⁸ Levy, op. cit., p. 95.

⁴⁹ Citado por M. Esther Harding en *Woman's Mysteries*, p. 159.

⁵⁰ El tantrismo de India puede haber descendido de la cultura de la diosa prearia. En Sumer pudo haber existido un método de iniciación similar.

⁵¹ Ver Harding, op. cit., para un análisis de este ritual.

⁵² Woolley, *The Sumerians*, p. 108.

⁵³ Estos niños eran llamados «nacidos de virgen», lo que significaría que eran hijos de las sacerdotisas del templo, tal vez de la suma sacerdotisa.

- ⁵⁴ W. W. Hallo y J. J. A. Van Dijk, *The Exaltation of Inanna*.
- ⁵⁵ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 101.
- ⁵⁶ Campbell, *Occidental Mythology*, p. 46.
- ⁵⁷ Sir James Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, pp. 69-76.
- ⁵⁸ El cinturón o cinto es una de las imágenes propias de la virgen María.
- ⁵⁹ Langdon, *Tamuz and Ishtar*.
- ⁶⁰ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 86.
- ⁶¹ Compárese el papel de Zeus, «tonante», con el de Indra, que blande el rayo en la mitología védica.
- ⁶² Istar era llamada «terrible dragón de los grandes dioses». El dragón, en tanto que serpiente alada, reúne las antiguas epifanías celeste y acuática de la gran madre neolítica.
- ⁶³ Thorkild Jacobsen, «Pictures and Pictorial Language (The Burney Relief)», en Mindlin y otros (ed.), *Figurative Language in the Ancient Near East*, Londres, School of Oriental and African Studies, 1987, p. 2.
- ⁶⁴ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 76.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.
- ⁶⁶ Hallo y Van Dijk, op. cit., p. 51.
- ⁶⁷ Citado en Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, p. 231.
- ⁶⁸ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, pp. 45-6, citando un estudio de Gertrude Farber-Flugge.
- ⁶⁹ Rogers, op. cit., p. 162.
- ⁷⁰ Tomado de un himno a Istar, citado en Rogers, op. cit., p. 162.
- ⁷¹ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 21.
- ⁷² Kramer, *The Sumerians*, pp. 174-83.
- ⁷³ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 96.
- ⁷⁴ Langdon, *Tamuz and Ishtar*, capítulo 1.
- ⁷⁵ Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, p. 26. Compárese con las palabras de Jesús: «Yo soy la vid; vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto; porque separados de mí no podéis hacer nada» (Jn 15, 5).
- ⁷⁶ *Ibid.*
- ⁷⁷ Eugene Goblet d'Alviela, *The Migration of Symbols*, p. 157. Ver su capítulo acerca del simbolismo del árbol de la vida.
- ⁷⁸ Comparar la imagen del carnero atrapado en el arbusto con la historia del sacrificio de Isaac (Gn 22, 13). El ritual más antiguo del sacrificio de un «hijo del rey» se transforma aquí en el sacrificio animal que sustituye al humano.
- ⁷⁹ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 37.
- ⁸⁰ Langdon, *Tamuz and Ishtar*. Cita extraída de un manuscrito inédito de Berlín.
- ⁸¹ Jacobsen, op. cit., p. 33.
- ⁸² Wolkstein and Kramer, op. cit., p. 36.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 107.
- ⁸⁴ Langdon, *Journal of the Royal Asiatic Society*.
- ⁸⁵ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 40. Compárese con el Cantar de los cantares, «He entrado en mi huerto, hermana y novia mía...» (Ct 5, 1).
- ⁸⁶ *Ibid.*, pp. 37 y 39.
- ⁸⁷ Kramer, *History Begins at Sumer*, p. 286.
- ⁸⁸ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 38.
- ⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.
- ⁹⁰ H. Frankfort, «The Burney Relief», en Ernst F. Weidner (ed.), *Archiv für Orientforschung*, Berlín, vol. 12, 1937-1939, pp. 128-35. Ver también la n. 91.
- ⁹¹ Jacobsen, «Pictures and Pictorial Language (The Burney Relief)», en Mindlin y otros (ed.),

Figurative Language in the Ancient Near East, Londres, School of Oriental and African Studies, 1987, pp. 4-5.

⁹² Wolkstein y Kramer, «The Descent of Inanna», op. cit., p. 71.

⁹³ Ibid., p. 83.

⁹⁴ Ibid., p. 84.

⁹⁵ Ibid., p. 87.

⁹⁶ Ibid., p. 89.

⁹⁷ Ver sir Leonard Woolley, *Excavations at Ur*. Los expertos en cultura sumeria han buscado pruebas del ritual del sacrificio de los reyes y la inmolación de la corte, pero no existen textos relacionados con dicha práctica.

⁹⁸ Compárese con la confesión negativa del ritual egipcio de los muertos.

⁹⁹ Compárese con la flagelación de Jesús.

¹⁰⁰ Kramer, *The Sumerians*, p. 151.

¹⁰¹ Campbell, *Oriental Mythology*, p. 44.

¹⁰² Langdon, *Tamuz and Ishtar*, pp. 166-170. El mes de luto ritual sigue observándose como cuaresma en el calendario cristiano y como ramadán en el islámico.

¹⁰³ Wolkstein y Kramer, op. cit., p. 86.

¹⁰⁴ Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 93.

¹⁰⁵ A este lamento ritual se refería Ezequiel cuando escribió: «Me llevó a la puerta septentrional del templo de Yahvé; allí estaban sentadas las mujeres, plañendo a Tamuz» (Ez 8, 14). Ezequiel vivía cerca de Nippur durante el exilio de los hebreos en Babilonia y habría estado familiarizado con los rituales de los templos babilónicos. Fue ahí donde tuvo su gran visión del templo de Jerusalén.

¹⁰⁶ Langdon, *Tamuz and Ishtar*, p. 14.

¹⁰⁷ Adonis fue sepultado en el tronco de un árbol, al igual que Osiris, y arrojado al mar en Biblos.

¹⁰⁸ Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, y vol. 5, *Adonis, Attis and Osiris*.

¹⁰⁹ Langdon, *Tamuz and Ishtar*, p. 14.

¹¹⁰ Compárese también con la imagen budista del «despertar» de los seres humanos del sueño de la ignorancia, *avidya*. Un dicho budista dice: «¡Incomparables son los Despertar!».

¹¹¹ Levy, op. cit., pp. 101-2.

¹¹² En acadio, Ereshkigal se llama Irkalla, y el inframundo es Arallu. En la cultura hebrea, el mundo subterráneo es el Sheol; en la cristiana anglosajona *hell*, término que deriva del nombre de la diosa nórdica del mundo subterráneo, Hel.

¹¹³ James Pritchard, *The Ancient Near East*, vol. 1, p. 59; ver también Sandars, op. cit., p. 92.

Capítulo 6

¹ Ver capítulo 4, pp. 183-4; ver también R. T. Rundle Clarke, *Myth and Symbol in ancient Egypt*, p. 18.

² Himno del reino Nuevo, citado en Rundle Clark, op. cit., p. 103.

³ Los paralelismos existentes entre esta parte de la historia de Isis y la de Deméter en el himno homérico a Deméter son testimonio de una continuidad directa de la tradición.

⁴ Estela de París, Louvre, C. 286; citado en Georges Nagel, «The Mysteries of Osiris in Ancient Egypt», *The Mysteries*, *Eranos Yearbooks*, 2, p. 122.

⁵ Las fuentes de este mito están en Plutarco, «Isis y Osiris», en *Moralia*, libro 5, pp. 31-49; y en Joseph Campbell (que se basa en Frazer), *Primitive Mythology*, pp. 424-7 [hay tr. cast.].

⁶ Texto de las pirámides. Citado en Rundle Clark, op. cit., p. 113.

⁷ Texto de las pirámides, *ibid.*, p. 111.

⁸ Pausanias, *De Phocis*, x, p. 323 [tr. cast. de *La Fócide*, 10, 32, 18]; citado en Henri Frankfort, *Kingship and the Gods*, p. 192.

⁹ Rundle Clark, op. cit., p. 157.

¹⁰ Texto de la pirámide 1636 b; *ibid.*, p. 188.

¹¹ Citado en Frankfort, op. cit., p. 190.

¹² Plutarco, op. cit., 366-7, p. 97 [tr. cast., 366 f].

¹³ Citado en Rundle Clark, op. cit., pp. 125-8.

¹⁴ Plutarco, op. cit., p. 93 [tr. cast., 366 a].

¹⁵ Citado en Frankfort, op. cit., p. 195.

¹⁶ Citado en Rundle Clark, op. cit., p. 119.

¹⁷ Citado en Frankfort, op. cit., pp. 186-7.

¹⁸ Plutarco, op. cit. 367-8, p. 103 [tr. cast., 368 a].

¹⁹ Citado en Frankfort, op. cit., pp. 195-6.

²⁰ Plutarco, op. cit. 368, p. 105 [tr. cast., 368 c].

²¹ *Ibid.*, p. 121 [tr. cast., 371 b-d].

²² Citado en Rundle Clark, op. cit., p. 115.

²³ Joseph Campbell, *Oriental Mythology*, p. 81.

²⁴ Extractos de «Lamentaciones de Isis y Neftis» (papiro de Berlín 1425), según traducción de James Teackle Dennis, *The Burden of Isis*, John Murray, Londres, 1910, pp. 21-7. Comparar con la traducción de E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, vol. 2, pp. 222-40 (citado en el capítulo 14, p. 663). Ver también Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, donde se señalan las similitudes entre este texto y el Cantar de los cantares.

²⁵ Texto de las pirámides 834; citado en Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 222.

²⁶ Citado en Manfred Lurker, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*, p. 47.

²⁷ Tomado de Dennis, op. cit., p. 25.

²⁸ E. A. Wallis Budge, *The Book of the Dead*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974, p. xvii.

²⁹ Tomado de E. A. Wallis Budge, *The Papyrus of Ani*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art y Alfred A. Knopf, Inc., 1976, p. 94.

³⁰ Ver I. E. S. Edwards, *Tutankhamun: His Tomb and Its Treasures*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1976.

³¹ Texto de las pirámides 207-12, citado en Frankfort, op. cit., p. 121.

³² E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, p. 204.

³³ Plutarco, op. cit., p. 131 [tr. cast., 372 e-f].

³⁴ Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, p. 204.

³⁵ Texto de las pirámides 1625, citado en Frankfort, op. cit., p. 66.

³⁶ Citado en Frankfort, op. cit., p. 67.

³⁷ Henri Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, pp. 12-3.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ Ver Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, pp. 1-48 [tr. cast., pp. 13-52].

⁴⁰ R. A. Schwaller de Lubicz, *Symbol and the Symbolic*, p. 14.

⁴¹ George Hart, *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 189.

⁴² Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁴⁴ Ver el detallado análisis de la Paleta de Narmer en Campbell, *Oriental Mythology*, pp. 51-8.

⁴⁵ La imagen puede verse en Veronica Ions, *Egyptian Mythology*, p. 79.

⁴⁶ La idea análoga de que la humanidad aporta algo a la divinidad, o, tal y como lo expresa Jung, de que «dios llega a conocerse a sí mismo en el hombre» se explora posteriormente en el pensamiento gnóstico.

⁴⁷ Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, pp. 429-35.

⁴⁸ John Romer, *People of the Nile*, p. 167.

⁴⁹ Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, p. 4.

⁵⁰ Rundle Clark, op. cit., p. 88.

⁵¹ Citado en Lucie Lamy, *Egyptian Mysteries: New Light on Ancient Knowledge*, p. 82.

⁵² Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, p. 17.

⁵³ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 223.

⁵⁴ Rundle Clark, op. cit., pp. 28 y 87.

⁵⁵ Momia de Soutywes, n.º 2611m, c. 1100 a. C., Louvre.

⁵⁶ Lamy, op. cit., p. 17.

⁵⁷ Ibid., p. 17.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Schwaller de Lubicz, *Le Roi de la Théocratie Pharaonique*, citado en Lamy, op. cit., p. 17.

⁶⁰ Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, p. 64.

⁶¹ Eliade, op. cit., p. 92.

⁶² Lamy, op. cit., p. 51.

⁶³ Arthur Versluis, *The Egyptian Mysteries*, Arkana, Londres, p. 15.

⁶⁴ Eliade, op. cit., p. 92.

⁶⁵ Lamy, op. cit., p. 84.

⁶⁶ Resumido a partir de Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, pp. 372-87.

⁶⁷ Citado en Rundle Clark, op. cit., p. 189.

⁶⁸ Ibid., p. 192.

⁶⁹ Ibid., pp. 194-5.

⁷⁰ Ibid., p. 195.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ver Martin Bernal, *Black Athena*.

⁷³ Citado en Joan C. Engelsman, *The Feminine Dimension of the Divine*, pp. 64-6.

⁷⁴ Pausanias, citado en Budge, *The Gods of the Egyptians*, p. 219.

⁷⁵ Apuleyo, *El asno de oro*, p. 228 [tr. cast., 11, 5].

⁷⁶ Citado en Rundle Clark, op. cit., p. 88.

⁷⁷ Apuleyo, op. cit., pp. 227-8 [tr. cast., 11, 3-4].

Capítulo 7

¹ Las citas del *Enuma elish* están tomadas de L. W. King, *The Seven Tablets of Creation*, a menos que se indique lo contrario. Los escribas de Asurbanipal copiaron el poema para su biblioteca de Nínive a partir de los textos babilónicos originales, que se guardaban en la propia Babilonia [*Enuma Elish. Poema babilónico de la Creación*, ed. y tr. cast. de Federico Lara Peinado, Trotta, Madrid 1994. El poema *Enuma elish* (las dos primeras palabras, *Enuma elish*, «Cuando en lo alto», dieron título a todo el poema) se cita por número de tablilla, 1-7 y Epílogo, y de verso].

² Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, p. 108. Ver igualmente los mitos del *Rig Veda* indio, donde el dios Indra derrota a los grandes dragones serpiente Danu y Vritra, su hijo, y libera a las aguas aprisionadas, para que la tierra vuelva a ser fértil tras la terrible sequía del verano. Ver tam-

bién John Michel, *City of Revelation*, acerca de la celebración anual en Gran Bretaña del mito de san Jorge y el dragón.

³ También llamado Bel, que, al igual que Baal, significa «señor».

⁴ Citado en Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, pp. 78-9. Esta descripción de Marduk se asemeja enormemente a la del dios Siva en la mitología hindú [tr. cast., 1, 87-104].

⁵ Traducción tomada de Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness*, p. 179 [tr. cast., 5, 53-62].

⁶ En algunas versiones Marduk es decapitado y la humanidad se crea a partir de su sangre. Comparar con el mito védico en el que un dios (*purusha*) sacrifica su cuerpo para dar la existencia al mundo [tr. cast., 6, 1-8, 11-6 y 31-3].

⁷ Jacobsen, op. cit., pp. 190-1.

⁸ N. K. Sandars, *The Epic of Gilgamesh*, pp. 62-3 [tr. cast., 1, 2, 30-6].

⁹ King, op. cit., pp. 131-7.

¹⁰ Campbell, op. cit., pp. 80-1.

¹¹ Citado en Campbell, op. cit., p. 75.

¹² C. G. Jung. Lamentablemente, ha sido imposible localizar esta referencia. Ver capítulo 1, nota 34.

¹³ Laurens van der Post, *Jung and the Story of our Time*, pp. 23-4.

¹⁴ Joseph Campbell, *Myths to Live By*, p. 140. Comparar con el *Mahabharata* de India.

¹⁵ Homero, *Iliada* [tr. cast., 6, 407-13, 421-3, 441-50 y 454-8].

¹⁶ Asiria intervino en Israel y en Siria cuando Ajaz, rey de Judá, compró su ayuda contra los ejércitos aliados de dichos países. El pueblo del reino de Israel fue deportado y Judá se convirtió en tributario de Asiria.

¹⁷ Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Introducción, p. x.

¹⁸ Lord Byron, «Hebrew Melodies: The Destruction of Sennacherib».

¹⁹ Citado en Jacobsen, op. cit., p. 231.

²⁰ *Ibid.*, p. 232.

²¹ *Ibid.*, p. 228, tomado del *Poema de Erra*, 4, 27-9.

²² *Ibid.*, p. 232, tomado de Asurbanipal, *Anales*, 4.

²³ Citado por Campbell, *Occidental Mythology*, p. 214, tomado de Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart-Berlín, 1925-1937, vol. 3, p. 161.

²⁴ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, pp. 157-8. [tr. cast., pp. 154-5]

²⁵ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, § 326 [tr. cast.].

²⁶ Ver Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*.

²⁷ Compárese con la muerte del dragón serpiente Vritra a manos de Indra en el siguiente himno védico:

Macho en celo, eligió el Soma; bebió del (Soma) (prensado) en los trikadrukas;

(dios) generoso, tomó el arma arrojadiza; mató a esta (serpiente), la primera nacida (de las serpientes) (*Rig Veda*, 1, 32^a, estrofa 3) [tr. cast.].

²⁸ John Gray, *Near Eastern Mythology*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Himno homérico a Apolo, 357-363 [tr. cast.].

³¹ Apolonio de Rodas, *The Voyage of the Argo*, pp. 150-1 [tr. cast., 4, 143-63].

³² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, § 756 [tr. cast., § 410].

³³ Comparar con los himnos védicos correspondientes a las epifanías similares de los dioses celestes en la India aria.

³⁴ John A. Phillips, *Eve: The History of an Idea*, p. 7.

Capítulo 8

- ¹ Walter Burkert, *Greek Religion*, p. 48.
- ² Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*.
- ³ Traducción de Jules Cashford en *Harvest*, 1988.
- ⁴ Hesíodo, citado en Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, p. 108 [ver Eurípides, *Melanipa la sabia*, fragmento 484, 1-2, edición de A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, (Olms, Hildesheim 1964)].
- ⁵ Esquilo, *Las Coéforas*, 127 [tr. cast., 127-9].
- ⁶ Esquilo, *Las Euménides*, 1-2 [tr. cast., 1-2].
- ⁷ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 13.
- ⁸ Robert Graves, *Greek Myths*, pp. 27-8 [tr. cast., pp. 29-33, especialmente 30-1 y 33].
- ⁹ Pausanias, 8, 2, 4; citado en Harrison, op. cit., p. 263 [tr. cast., 8, 1, 4].
- ¹⁰ Graves, op. cit., pp. 30-1 [tr. cast., pp. 33-4].
- ¹¹ Ibid., pp. 30-1 [tr. cast., pp. 33-4].
- ¹² Hesíodo, *Teogonía*, 116-41 [tr. cast., 116-39].
- ¹³ Ibid., 176-218 [tr. cast., 176-87].
- ¹⁴ Pausanias 10, 12, 10; citado en Harrison, op. cit., p. 263.
- ¹⁵ Hesíodo, *Trabajos y días*, 225 [tr. cast., 232-3]. Ver F. M. Conford, *From Religion to Philosophy*.
- ¹⁶ Sófocles, *Edipo rey*, 24-8 [tr. cast.].
- ¹⁷ Ibid., 97-100 [tr. cast.].
- ¹⁸ Ibid., 313 [tr. cast.].
- ¹⁹ Carl Kerényi, *Zeus and Hera: Archetypal Image of Father, Husband and Wife*, p. 135.
- ²⁰ Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 149 [tr. cast., p. 172].
- ²¹ Ibid., pp. 149-50 [tr. cast., pp. 172-3].
- ²² Para un análisis más completo de esta ceremonia, ver Kerényi, op. cit., pp. 141-7.
- ²³ Homero, *Iliada*, 14, 346-53 [tr. cast.].
- ²⁴ Ibid., 14, 213 [tr. cast.].
- ²⁵ Harrison, op. cit., p. 316.
- ²⁶ Kerényi, op. cit., p. 123.
- ²⁷ Homero, *Iliada*, 8, 477-81 [tr. cast.].
- ²⁸ Virgilio, *Eneida*, 7, 312 [tr. cast.].
- ²⁹ Kerényi, op. cit., p. 125.
- ³⁰ E. Gerhard, *Etruskisches Spiegel*, vol. 1, p. 60.
- ³¹ Burkert, op. cit., p. 131 [tr. cast. de la cita de Pausanias, *Descripción de Grecia, La Fócide*, 10, 12, 10].
- ³² Homero, *Iliada*, 8, 18-26 [tr. cast., 8, 19-27].
- ³³ Kerényi, op. cit., pp. 3-20.
- ³⁴ James Hillman, «And Hüge is Ugly», en John Button (ed.), *The Green Fuse*, p. 192.
- ³⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 209 [tr. cast.].
- ³⁶ Homero, *Odisea*, 9 [tr. cast., 9, 366].
- ³⁷ Tomado de Jules Cashford en *Harvest*, 1987 [tr. cast., himno 27].
- ³⁸ Esquilo, *Agamenón*, 133 [tr. cast., 140-3].
- ³⁹ Esquilo, fragmento, 342.
- ⁴⁰ Homero, *Odisea*, 6, 102-8 [tr. cast.].
- ⁴¹ Harrison, *Themis*, p. 144.
- ⁴² Homero, *Iliada*, 5, 51-2 [tr. cast.].
- ⁴³ Ibid., 21, 483-4 [tr. cast.].
- ⁴⁴ Eurípides, *Hipólito*, 165-8 [tr. cast., 165-9].

⁴⁵ Ginette Paris, *Pagan Meditations*, p. 119. Ver también su discusión sobre el aborto como sacrificio a Ártemis, pp. 139-48.

⁴⁶ Gimbutas, en *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 200, observa que «en la cueva de Acrotiri, cerca de la antigua Kydonia se celebra el 2 de febrero un festival en honor de Panagia (María) Arkoudiotissa (“la del oso”）」 [se ofrece la tr. cast., p. 232].

⁴⁷ Burkert, op. cit., p. 151.

⁴⁸ D. H. Lawrence, *Women in Love*, Penguin Classics, Harmondsworth, 1950.

⁴⁹ Eurípides, *Hipólito*, 71-8 [tr. cast.].

⁵⁰ *Ibid.*, 94-5 [tr. cast., 91 y 93].

⁵¹ *Ibid.*, 102-3 [tr. cast., 103-4].

⁵² Burkert, op. cit., pp. 151-2.

⁵³ Esquilo, fragmento, 170.

⁵⁴ Sófocles, *Traquinias*, 214 [tr. cast.].

⁵⁵ Harrison, *Themis*, p. 502.

⁵⁶ Carl Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, p. 146.

⁵⁷ Tácito, citado en Barbara Walker, *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*, p. 59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2, p. 218 [tr. cast., vol. 2, p. 248]. Ver también Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 369.

⁶⁰ Himno homérico a Atenea, tomado de Jules Cashford [tr. cast.].

⁶¹ Ver Carl Kerényi, *Athene: Virgin and Mother in Greek Religion*, pp. 17-8. Tal y como lo expresa Plutarco, «los griegos opinan correctamente y creen que el animal consagrado a Afrodita es la paloma, la serpiente a Atenea, el cuervo a Apolo y el perro a Ártemis». «Isis y Osiris», 165 [tr. cast., 379d].

⁶² Hesíodo, *Teogonía*, 52-3 [tr. cast., 886-97, 899-900 y 924-7].

⁶³ J. J. Bachofen, *Myth, Religion and Mother Right*.

⁶⁴ Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, p. 303.

⁶⁵ Esquilo, *Las Euménides*, 658-66 [tr. cast.]. Ver el análisis de Riane Eisler en *The Chalice and the Blade*, pp. 78-89.

⁶⁶ Esquilo, *Las Euménides*, 736-8 [tr. cast.].

⁶⁷ Harrison, *Prolegomena*, p. 304.

⁶⁸ Gimbutas, op. cit., p. 148. [se ofrece la tr. cast., p. 171]

⁶⁹ Hillman, op. cit., p. 190.

⁷⁰ Kerényi, *Athene*, p. 7.

⁷¹ Walter F. Otto, *The Homeric Gods*, p. 54 [tr. cast., p. 67].

⁷² Homero, *Iliada*, 1, 193-200 [tr. cast.].

⁷³ *Iliada*, 23, 315-7 [tr. cast.].

⁷⁴ Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 154.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁶ Harrison, *Prolegomena*, p. 187.

⁷⁷ Graves, op. cit., pp. 17 y 244 [tr. cast., pp. 19, 295 y 303].

⁷⁸ Himno homérico a Atenea, tomado de Jules Cashford [tr. cast., himno 28].

⁷⁹ Burkert, op. cit., p. 142.

Capítulo 9

¹ Primer himno homérico a Afrodita, tomado de Jules Cashford, *Harvest*, 1987 [tr. cast., himno 6].

- ² Segundo himno homérico a Afrodita [tr. cast., himno 5, 68-74].
- ³ Homero, *Iliada*, 14, 294-6 [tr. cast., 14, 198-9, 214-7 y 294-6].
- ⁴ Eurípides, *Medea*, 844 [tr. cast., 840-6].
- ⁵ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 145: «con el desarrollo del patriarcado, la gran diosa se ha convertido en la diosa del amor, y el poder de lo femenino ha sido reducido al poder de la sexualidad».
- ⁶ Hesíodo, *Teogonía*, 189-99 [tr. cast., 190-9].
- ⁷ Esquilo, *Danaides* [Fragmento 44, 1-7, ed. de Stefan Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga 1985].
- ⁸ Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 312.
- ⁹ Homero, *Odisea*, 8 [tr. cast., 8, 361-6].
- ¹⁰ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, p. 125.
- ¹¹ Ginette Paris, *Pagan Meditations*, p. 18.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Eurípides, *Hipólito*, 555 [tr. cast., 564].
- ¹⁴ Harrison, op. cit., p. 308.
- ¹⁵ Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 5, *Adonis, Attis, Osiris*, p. 32. Ver también Martin Bernal, *Black Athena*, p. 127.
- ¹⁶ Harrison, op. cit., p. 565.
- ¹⁷ Ibid., pp. 292-300.
- ¹⁸ Eurípides, *Hipólito*, 528-32 [tr. cast., 525-35].
- ¹⁹ Platón, *Banquete* [tr. cast. de Luis Gil, Labor, Barcelona 1994].
- ²⁰ Eurípides, *Hipólito*, 1268-79 [tr. cast., 1268-81].
- ²¹ Frazer, op. cit., p. 257.
- ²² Homero, *Iliada*, 5, 500-1 [tr. cast.].
- ²³ G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*: «Podemos asumir que la tradición en general sitúa la introducción del culto de Deméter en la segunda mitad del siglo XV a. C.», p. 14. Ver Eugene Goblet d'Alviella, *The Mysteries of Eleusis*, p. 7 y Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, p. 294: «Los Misterios se celebraron en Eleusis durante casi 2.000 años».
- ²⁴ Hesíodo, *Teogonía*, 969-71 [tr. cast.].
- ²⁵ Harrison, op. cit., p. 564, nota 3.
- ²⁶ Homero, *Odisea*, 5, 125 [tr. cast., 5, 126-9].
- ²⁷ «Todos los comentaristas coinciden en que el himno relata sucesos que ocurrieron mucho antes de su composición. El primer santuario fue construido en el siglo XV a. C.», Mylonas, op. cit., p. 41.
- ²⁸ Walter F. Otto, *The Homeric Gods*, p. 36.
- ²⁹ Harrison, op. cit., p. 158.
- ³⁰ Tomado de Jules Cahsford [tr. cast. del himno homérico a Deméter, 1-104].
- ³¹ Bernal, op. cit., pp. 118-9.
- ³² Harrison, op. cit., p. 567.
- ³³ Ibid., p. 121.
- ³⁴ Walter Burkert, *Greek Religion*, p. 245.
- ³⁵ W. F. Otto, «The Meaning of the Eleusinian Mysteries», en *The Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, 2, p. 19.
- ³⁶ Harrison, op. cit., p. 122.
- ³⁷ Ibid., p. 124.
- ³⁸ Plutarco, *Isis y Osiris*, p. 161 [tr. cast., 378 d].
- ³⁹ Burkert, op. cit., p. 286 [tr. cast. de Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2, 21, 2].
- ⁴⁰ Ibid., p. 286.

- ⁴¹ Harrison, op. cit., p. 543.
- ⁴² Mylonas, op. cit., p. 264 [tr. cast. de Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2, 12, 2].
- ⁴³ P. Foucart, *Les Mystères d'Éleusis*, Paris, 1914, pp. 329 y ss.
- ⁴⁴ Kerényi, *Eleusis*, p. 80.
- ⁴⁵ Sófocles, fragmento de *Triptólemo*; citado en Burkert, op. cit., p. 298.
- ⁴⁶ Píndaro, fragmento 137a; citado en Burkert, op. cit., p. 289 [tr. cast., fragmento 139].
- ⁴⁷ Harrison, op. cit., p. 563.
- ⁴⁸ Goblet d'Alviella, op. cit., p. 26 [tr. cast. de Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2, 15.3].
- ⁴⁹ Kerényi, op. cit., p. 27.
- ⁵⁰ Harrison, op. cit., pp. 563-4.
- ⁵¹ Kerényi, op. cit., p. 92.
- ⁵² Kerényi, op. cit., p. 27.
- ⁵³ Harrison, op. cit., p. 555.
- ⁵⁴ Kerényi, op. cit., p. 27.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 128.
- ⁵⁶ Eurípides, *Hipsípila*, fragmento 757.
- ⁵⁷ Citado por Harrison, op. cit., p. 549.
- ⁵⁸ Goblet d'Alviella, op. cit., p. 65.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

Capítulo 10

- ¹ *Orphic Hymni*, G. Quandt (ed.), Berlín, 1941; citado en M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, p. 10.
- ² Trad. de Jules Cashford, *Harvest*, vol. 35, 1989-1990, p. 209 [tr. cast., 1-5].
- ³ Sófocles, *Filoctetes*, 391, citado en Vermaseren, op. cit., p. 81 [tr. cast., 391-3].
- ⁴ Vermaseren, op. cit., p. 36.
- ⁵ *Ibid.*, p. 49.
- ⁶ G. B. Pighi, *La poesía religiosa romana*, Bolonia 1958, citado en Vermaseren, op. cit., p. 87.
- ⁷ Juliano, *Orat.*, G. Rochefort (ed.), 5, 159a, París 1963; citado en Vermaseren, p. 32 [tr. cast., 8, 1, 159 a-b].
- ⁸ Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, p. 103.
- ⁹ Vermaseren, op. cit., p. 22.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 24.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Leonard Woolley, *Ur of the Chaldees*, p. 57, y Arthur Evans, *The Palace of Minos*, vol. 4i, p. 348.
- ¹³ E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, p. 87.
- ¹⁴ Vermaseren, op. cit., p. 24.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 39.
- ¹⁶ Lucrecio, *De rerum naturae*, C. Bailey (ed.), 2, 600-9, Oxford, 1947, citado en James, op. cit., p. 170 [La naturaleza, 2, 600-10, tr. cast.].
- ¹⁷ Vermaseren, op. cit., p. 27.
- ¹⁸ Virgilio, *Eneida*, 10, 252-3, citado en Vermaseren, op. cit., p. 86 [tr. cast.].
- ¹⁹ Juliano, 6, 112, citado en Vermaseren, op. cit., pp. 86-7 [tr. cast., 8, 6, 166a].
- ²⁰ Pighi, op. cit., citado en Vermaseren, op. cit., p. 87.
- ²¹ Vermaseren, op. cit., pp. 72-3.
- ²² Pamela Berger, *The Goddess Obscured*, pp. 33-4.

²³ Ibid., p. 38.

²⁴ Burkert, op. cit., pp. 104-5.

²⁵ Vermaseren, op. cit., p. 109.

²⁶ Ibid., p. 110.

²⁷ El miembro de Osiris tenía una función similar.

²⁸ Jane Harrison, *Themis*, p. 26.

²⁹ Burkert, op. cit., p. 103.

³⁰ James, op. cit., p. 166.

³¹ Burkert, op. cit., p. 104.

³² Franz Cumont, *The Mysteries of Mithra*, p. 179.

³³ La imagen de Lázaro nos viene a la mente.

³⁴ Fírmico Materno (*De errore profanarum religionum*), se expresa así en el 350 d. C. acerca de las falsas doctrinas de la religión pagana; citado en Vermaseren, op. cit., p. 116.

³⁵ William Anderson, *The Rise of the Gothic*, p. 108.

³⁶ Ibid., p. 109. Ver también su *Green Man*.

³⁷ Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*, pp. 55-67. Ibn Arabi fue el discípulo de *Khidr*, también llamado «el imam oculto». Puede concebirse como el guía interior e invisible del vidente y del místico, que personifica la esencia misma de su ser. Corbin escribe que *Khidr* «se asocia, ciertamente, con cada aspecto del verdor de la naturaleza» y que esto a su vez está vinculado con «un modo especial de percepción que la presencia de *Khadir* implica, un modo de percepción que goza de la extraordinaria preeminencia otorgada al color verde en el islam». El color del centro supremo del ser del hombre, el «misterio de misterios», es verde. Es interesante tener esto en cuenta al examinar la visión de Jung del Cristo verde.

³⁸ C. G. Jung, en sus *Collected Works*, vol. 13, *Alchemical Studies*, § 267, cita el siguiente pasaje de un tratado alquímico que describe a Mercurio:

Yo contengo la luz de la naturaleza; soy oscuridad y luz; procedo del cielo y de la tierra; soy conocido, y, a la vez, no existo en absoluto; en virtud de los rayos del sol todos los colores brillan en mí, y todos los metales. Soy el carbunco del sol, la más noble y purificada tierra, mediante la que puedes cambiar cobre, hierro, estaño y plomo en oro.

³⁹ C. G. Jung, *Memories, Dreams and Reflections*, p. 201.

⁴⁰ Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*.

⁴¹ Ibid., p. 489.

⁴² Vermaseren, op. cit., pp. 121-3.

⁴³ Juliano, 3, 106, citado en Vermaseren, op. cit., p. 87 [tr. cast., 8, 3, 161 c].

⁴⁴ Harrison, *Prolegomena*, p. 573.

⁴⁵ Ibid., p. 534:

Por una desgraciada casualidad nuestras principales pruebas acerca del matrimonio sagrado de los misterios nos llegan de manos de los padres de la Iglesia; sus imaginaciones llenas de prejuicios ven en su maravilloso simbolismo sólo el testimonio de una licencia desenfadada. Podemos y debemos rechazar sus impuras interpretaciones, pero no tenemos razones para dudar de la exactitud sustancial de sus afirmaciones en lo que se refiere a los procedimientos rituales. Predicaban para personas que habían sido iniciadas en los mismos misterios que describen, y cualquier afirmación errónea referente al ritual hubiera desacreditado su enseñanza.

⁴⁶ Ibid., pp. 535-6 [tr. cast. de Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2, 15, 3].

⁴⁷ Ibid., p. 535.

⁴⁸ Harrison, *Themis*, pp. 54-5 [Diodoro Sículo 5, 77].

⁴⁹ Gertrude Levy, *The Gate of Horn*, p. 293.

Capítulo 11

¹ Comparar con la iconografía de la creación en el *Rig Veda* x:

Lo no existente no era, lo existente no era; entonces el mundo no era, ni el firmamento, ni lo que está encima del firmamento... ¿Cómo podían existir las profundas e insondables aguas?... No había indicación ni del día ni de la noche; aquel Uno sobre el que no se había respirado respiraba de su propia fuerza; no había nada más en absoluto. Había oscuridad cubierta por oscuridad en el comienzo; todo este mundo era agua indiscernible.

Raymond Van Over (ed.), *Eastern Mysticism*, vol. 1, p. 65.

² Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 249.

³ Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 95.

⁴ El *Enuma elish*; ver capítulo 7, nota 1.

⁵ Frazer escribe: «El relato de la creación dado en el primer capítulo de Génesis, que ha sido tan alabado por su sencilla grandeza y carácter sublime, es una mera versión racionalizada del antiguo mito de la lucha contra el dragón». *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, p. 106.

⁶ Robert Graves y Raphael Patai, *Hebrew Myths*, p. 27; ver también la p. 33 [tr. cast., p. 25 y también p. 30].

⁷ *Ibid.*, p. 31. [tr. cast., p. 8].

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ Graves y Patai comentan sobre este texto que la frase *nahash bariah*, que describe al Leviatán, también podría significar «como una serpiente huidiza» [tr. cast.], que se refiere de nuevo a la lucha de Marduk para dominar a Tiamat. *Ibid.*, p. 33 [tr. cast., p. 29].

¹¹ John A. Phillips, *Eve: The History of an Idea*, p. 12.

¹² S. N. Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 45.

¹³ Breasted señala en su *Memphite Theology*, 1901, p. 54: «La citada concepción del mundo forma una base lo suficientemente firme como para sugerir que las nociones anteriores de *nous* y *logos* ya estaban presentes en Egipto en fecha tan temprana; hasta entonces se pensaba que llegaron mucho más tarde».

¹⁴ Phillips, op. cit., p. 13.

¹⁵ Graves y Patai, op. cit., p. 25 [tr. cast., p. 23].

¹⁶ Campbell, *Occidental Mythology*, p. 105.

¹⁷ S. H. Hooke, *Middle Eastern Mythology*, p. 119.

¹⁸ Graves y Patai, op. cit., p. 25 [tr. cast., p. 23].

¹⁹ Existe una conexión similar entre la palabra latina *homo* (hombre) y *humus* (tierra). Ambas se remontan a una antigua raíz indoeuropea que en griego produjo *chton* (tierra), *chamai* (sobre la tierra) y *epichthonios* (humano). Graves y Patai, op. cit., p. 63, nota 1 [tr. cast., p. 57].

²⁰ Génesis 2, 3 data originariamente de una fecha previa al exilio del 586 a. C., pero dicho texto fue alterado después del exilio, o posiblemente antes, después de que Asiria dispersase las diez tribus del norte de Israel en el 721 a. C.

²¹ Northop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Ibid.*

²⁴ S. N. Kramer, *History begins at Sumer*, p. 196.

²⁵ Frye, op. cit., p. 142.

²⁶ N. K. Sandars (ed.) *The Epic of Gilgamesh*, p. 110 [tr. cast., 11, 118-23].

²⁷ *Ibid.*, pp. 111-2 [tr. cast., 11, 163-9].

²⁸ *Assyrian and Babylonian Literature*, New York, D. Appleton & Co., 1901, citado por B. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*.

²⁹ Sandars, op. cit., p. 112 [tr. cast., 11, 180-5].

- ³⁰ Ver el análisis de Frye en *The Great Code*, p. 143.
- ³¹ Kramer, op. cit., p. 189.
- ³² Sandars, op. cit., p. 63 [tr. cast., 1, 2, 35-7].
- ³³ Hooke, op. cit., p. 126.
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 125-6.
- ³⁵ James B. Pritchard, *The Ancient Near East*, vol. 1, p. 234.
- ³⁶ Ver los extractos de *The Burden of Isis* en el capítulo 6, pp. 240-1, y capítulo 6, nota 24.
- ³⁷ El texto masorético equivalente al versículo 3 del mismo pasaje dice: «un hombre de dolores y familiarizado con la enfermedad». Los versículos 10-12, que siguen en el texto masorético, evocan la imagen de Job, «el siervo sufriente».
- ³⁸ Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, p. 172.
- ³⁹ Owen Barfield, *Saving the Appearances*, p. 111.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 110.
- ⁴¹ William Shakespeare, *La tempestad*, III, ii.
- ⁴² Barfield, op. cit., p. 109.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 113.
- ⁴⁴ Gerhard von Rad, *Old Testament Theology*, p. 11.
- ⁴⁵ Merlin Stone, *The Paradise Papers*, pp. 119, 128-30.
- ⁴⁶ Barfield, op. cit., p. 109.
- ⁴⁷ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, p. 28.
- ⁴⁸ *Ibid.*, pp. 28-9.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.
- ⁵⁰ Elaine Pagels, «The Suppressed Gnostic Feminism», *The New York Review*, 16, n.º 8, noviembre 22, 1979, 42.
- ⁵¹ Graves y Patai, op. cit., p. 28 [tr. cast., p. 26].
- ⁵² *Ibid.*, p. 28 [tr. cast., p. 26].
- ⁵³ C. G. Jung, *Letters*, vol. 2, p. 434.
- ⁵⁴ Jane Harrison, *Themis*, p. 28.
- ⁵⁵ Patai, op. cit., p. 86.
- ⁵⁶ Ilan Halevi, *A History of the Jews*, p. 37.

Capítulo 12

- ¹ Ilan Halevi, *A History of the Jews*, p. 45.
- ² Gerhard von Rad, *Old Testament Theology*, vol. 1, y Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, p. 186.
- ³ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, p. 29.
- ⁴ *Ibid.*, pp. 25-6.
- ⁵ *Ibid.*, p. 69.
- ⁶ *Ibid.*, p. 94. Su conclusión se basa en los estudios sobre el arca hechos por Gress y Morgenstern. Ver la bibliografía en *The Hebrew Goddess*.
- ⁷ *Ibid.*, pp. 94-5.
- ⁸ *Ibid.*, p. 69.
- ⁹ *Ibid.*, p. 70.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 71.
- ¹¹ Es muy interesante que, en su análisis de la tétada cabalística, Patai señale que las cuatro deidades

cananeas del período —El, Aserá, Anat y Baal, el padre, la madre, la hija y el hijo— reaparezcan en la literatura cabalística medieval como los cuatro elementos divinos del Tetragrámmaton, Yahvé (YHWH), el nombre de Dios. Los cuatro elementos son Sabiduría (*Hokmá*), Entendimiento (*Biná*), Belleza (*Tiferet*) y Realeza (*Malkut*), identificados respectivamente con el padre, la madre, el hijo y la hija. Ver la «tétrada cabalística» en Patai, op. cit., p. 116.

¹² Gerhard von Rad, *Old Testament Theology*, vol. 1, y Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, p. 186.

¹³ Patai, op. cit., p. 61.

¹⁴ Ibid., p. 61.

¹⁵ John Gray, *Near Eastern Mythology*, p. 87.

¹⁶ Patai, op. cit., p. 54.

¹⁷ Lawrence Burdin-Robertson, *The Goddesses of Chaldea, Syria and Egypt*, p. 125.

¹⁸ Ibid., p. 126.

¹⁹ Patai, op. cit., p. 57.

²⁰ Owen Barfield, *Saving the Appearances*, p. 111.

²¹ Patai, op. cit., p. 85.

²² Ibid., p. 41.

²³ Ibid., p. 51.

²⁴ Barfield, op. cit., p. 149.

²⁵ Northrop Frye, *The Great Code*, p. 152.

²⁶ Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 127.

²⁷ Edmund Leech y D. Alan Aycock, «Why did Moses have a Sister?» en *Structuralist Interpretations of Biblical Myth*, pp. 33-66.

²⁸ Patai, op. cit., pp. 98 y 287.

²⁹ Ibid., p. 287.

³⁰ Ibid., p. 288.

³¹ Campbell, op. cit., p. 138. Comenta más adelante que «mientras en otros lugares el principio de la vida divina es simbolizado por un individuo divino (Dumuzi-Adonis-Atis-Dioniso-Cristo), en el judaísmo la historia mítica del pueblo de Israel lleva a cabo la función que en otros cultos corresponde a una encarnación o manifestación de Dios» (p. 139).

³² Frye, op. cit., p. 107.

³³ Rad, introducción a *Wisdom in Israel*, p. 9.

³⁴ Cilindro de Gudea A, trad. de Scharff y Moortgat, abreviado; citado por Campbell, op. cit., p. 118 [columnas 3-8; hay tr. cast., *Himno al Templo Eninnu*].

³⁵ Citado en Joan C. Engelsman, *The Feminine Dimension of the Divine*, pp. 64-6.

³⁶ Ibid., p. 75.

³⁷ Ver *The Burden of Isis*, trad. de James Teackle Dennis, London, John Murray, 1910; ver también el capítulo 6, pp. 282-3, y n. 24.

³⁸ Henry Vaughan, «The Night».

³⁹ G. R. Mead, *The Wedding Song of Wisdom*.

⁴⁰ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 9ii, *Aion*, § 303 y 308.

⁴¹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, p. 139.

Ellos y sólo ellos pueden adquirir la imaginación filosófica, el poder sagrado de la intuición orientada hacia el propio yo; sólo los que son capaces de interpretar y entender en su fuero interno el símbolo, que las alas de la sílfide celeste se están formando dentro de la piel de la oruga; sólo aquellos que sienten en sus propios espíritus el mismo instinto que impele a la crisálida de la mosca de cuernos a dejar sitio en el involucrum para las antenas que están por brotar. ¡Saben y sienten que lo potencial labora dentro de ellos mientras lo actual labora sobre ellos!

Capítulo 13

¹ W. B. Yeats, «The Philosophy of Shelley's Poetry», en Alexander Norman Jeffares (ed.), *Yeats: Selected Criticism and Prose*, Macmillan and Pan Books, Londres, 1980, p. 65.

² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, § 805 [tr. cast.].

³ Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 17

⁴ S. H. Hooke, *Middle Eastern Mythology*, p. 115.

⁵ Ver Robert Graves y Raphael Patai, *Hebrew Myths*, p. 69. Señalan que el nombre de Eva es la forma hebrea de la diosa Heba, Khebet o Khiba, que era el equivalente hitita de Anat, Istar en Babilonia [tr. cast., p. 63].

⁶ Campbell, op. cit., p. 31.

⁷ John A. Phillips, *Eve: The History of an Idea*, p. 15

⁸ Ibid., p. 15.

⁹ Eugene Goblet d'Alviella, *The Migration of Symbols*, p. 157.

¹⁰ Ibid., pp. 153 y 173. Ver su análisis del «Symbolism and Mythology of the Tree», pp. 18-76.

¹¹ Ver lo expuesto por Gurdjieff acerca del entendimiento como resultado de la unión de conocimiento y ser. P. D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, pp. 64-8.

¹² Campbell, op. cit., p. 106.

¹³ Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 49.

¹⁴ Ver la simbología de la vara del chamán en Mircea Eliade, *Shamanism*.

¹⁵ Joseph Campbell, *The Mythic Image*, p. 294.

¹⁶ Northrop Frye, *The Great Code*, p. xviii. Citado en el capítulo 10.

¹⁷ Ver Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, pp. 23-4.

¹⁸ La secta ofita tenía a Yahvé como maligno y a la serpiente como buena, pero el nivel de interpretación, propio de cuento de hadas, es el mismo.

¹⁹ N. K. Sandars, *The Epic of Gilgamesh*, p. 106 [tr. cast., 2, 3, 29-38].

²⁰ Yeats, «Sailing to Byzantium», en *Collected Poems*, p. 218.

²¹ Goethe, *Faust*, trad. de P. Wayne, Penguin, Harmondsworth, 1969, p. 67.

Dos almas, triste de mí, se albergan en mi pecho,
y cada una lucha allí por hacerse con el dominio.
La una posee el ansia burda de la pasión por el amor,
y abraza un mundo donde, dulces, los sentidos braman;
la otra anhela los hermosos pastos de arriba,
abandonando las tinieblas por una herencia grandiosa.

²² Erich Fromm, D. T. Suzuki y Richard de Martino, *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, p. 87.

²³ Erich Fromm, *You Shall Be As Gods*, pp. 70-1 [tr. cast., p. 67].

²⁴ T. S. Eliot, «Burnt Norton», *Four Quartets*, p. 16.

²⁵ Este texto, que se puede datar en torno al 400 d. C., fue traducido de un texto hebreo original entre el 100 y el 200 d. C. Ver la introducción por M. D. Johnson a «The Life of Adam and Eve», in James H. Charlesworth (ed.), *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 2, pp. 249-52.

²⁶ Charlesworth, «The Life of Adam and Eve», p. 287.

²⁷ Ibid., p. 295.

²⁸ Louis H. Ginzberg, *Legends of the Jews*, libro 1, p. 66.

²⁹ Ibid., p. 67.

³⁰ *The Zohar*, Harry Sperling y Maurice Simon (trads.), Soncino Press, Londres, 1984, 5 vols. 1, 20a.

³¹ Edward Whitmont, *The Return of the Goddess*, p. 125.

³² «Inanna and the Huluppu-Tree», en D. Wolkstein y S. N. Kramer, *Inanna*, p. 9.

³³ Ibid., p. 9.

³⁴ En el texto masorético está traducido como «monstruo de la noche».

³⁵ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, p. 230.

³⁶ Ibid., p. 224.

³⁷ *Zohar*, 1, 19b, citado en Patai, op. cit., p. 237.

³⁸ Phillips, op. cit., p. 104.

³⁹ Filón de Alejandría, *Hypothetica*, capítulo 11, versos 14-7 en F. H. Colson y G. H. Whitaker (trads.), *Filón*, vol. 10; citado por Phillips, op. cit., p. 51.

⁴⁰ *Zohar*, 3, 19a.

⁴¹ «The Testament of Reuben», H. F. D. Sparks (ed.), *The Apocryphal New Testament*, p. 519.

⁴² Tanto el león como el dragón son imágenes de la diosa madre.

⁴³ Ginzberg, op. cit., p. 67.

⁴⁴ Phillips, op. cit., p. 57.

⁴⁵ Lutero, *Lectures on Genesis*, capítulo 1-5, p. 151, citado en Phillips, op. cit., p. 58.

⁴⁶ Whitmont, op. cit., p. 124.

⁴⁷ Ver Peter Brown, *The Body and Society*, en relación con la posición de las mujeres en la sociedad cristiana temprana..

⁴⁸ Hesíodo, *Trabajos y días*, trad. H. G. Evelyn-White, pp. 55-77 [tr. cast., 57-69 y 80-3]. Harrison comenta lo siguiente respecto del poema de Hesíodo:

A través de toda la magia de un poeta, él mismo sobrecogido y hechizado por la visión de una mujer bella, brilla la fea malicia de la intención teológica. Zeus el padre no quiere tener ninguna gran diosa tierra, a la vez madre y doncella... pero esta figura «es» desde el principio, de forma que la vuelve a construir (Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 285).

⁴⁹ Hesíodo, *Trabajos y días*, 94-100 [tr. cast., 94-101].

⁵⁰ Hesíodo, *Teogonía*, 590 [tr. cast.].

⁵¹ Jane Harrison, «Pandora's Box», *Journal of Hellenistic Studies*, 20, pp. 108-9.

⁵² Hesíodo, *Teogonía*, 573-90 [tr. cast., 573-84].

⁵³ Ibid., 585-90 [tr. cast.].

⁵⁴ Tertuliano, *De corona militis*, citado en Phillips, op. cit., p. 21.

⁵⁵ Juan Crisóstomo (347-407 d. C.), *In Mattheum homilia*, xxxii, *Ex capita*, xix (a), Migne, *Patrologia Graeca*, vol. 56, p. 803; citado en Phillips, op. cit., p. 22.

⁵⁶ Phillips, op. cit., p. 20.

⁵⁷ Se puede observar una síntesis o proceso de abstracción similar en el simbolismo astrológico de Acuario, el portador del agua, que en las imágenes más antiguas del zodiaco (p. ej., el zodiaco del siglo II del templo de Denderah, y el zodiaco del siglo XI de York, Inglaterra) lleva las dos vasijas de la vida y la muerte. En los zodiacos posteriores el portador del agua lleva sólo una vasija, y la riqueza del simbolismo original se pierde.

⁵⁸ Dora y Erwin Panofsky, *Pandora's Box*, p. 12 [tr. cast., p. 25].

⁵⁹ Comparar la iconografía relacionada con la jarra en la figura de la virgen María, el recipiente sellado, y la vasija o jarra de aceite que sostiene María Magdalena; también el recipiente alquímico en la alquimia; todas ellas albergan la misma imagen de contención que la urna de Pandora.

⁶⁰ Apuleyo, *El asno de oro*, pp. 14-26, Panofsky, op. cit., pp. 17-9 [tr. cast., pp. 30-1].

⁶¹ Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, 1, 93, 4 ad. 1; citado en Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, p. 179.

⁶² Tomás de Aquino, op. cit., 1a, 92, i; citado en Phillips, op. cit., p. 35.

⁶³ John Milton, *Paradise Lost*, 4, 299.

⁶⁴ James Hillman, *The Myth of Analysis*, pp. 217-8. Simone de Beauvoir comenta acerca de esto mismo:

La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer no en sí misma sino como entidad relacionada con él; no es considerada un ser autónomo... Es definida y diferenciada respecto del hombre y no respecto de sí misma; ella es lo incidental, él es lo absoluto; ella es el otro (*The Second Sex*, p. 16).

⁶⁵ Claus Westermann, *Genesis*, 1-12, p. 357; citado en Phillips, op. cit., p. 35.

⁶⁶ Aristóteles, *Reproducción de los animales*, 1, 20 (729 a), citado en Hillman, op. cit., p. 228 [tr. cast.].

⁶⁷ Tomás de Aquino, op. cit., 1a, 92, citado en Phillips, op. cit., p. 35.

⁶⁸ *The Image of Man*, Arts Council Publication, Londres, 1982, p. 180.

⁶⁹ Platón, *Timeo*, en R. D. Archer-Hind (ed.), *The Philosophy of Plato and Aristotle*, New York, Arno Press, 1973, 42 D.

⁷⁰ Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, SE, 23, pp. 193-4, citado en Hillman, op. cit., p. 241.

⁷¹ Hillman, op. cit., p. 243.

⁷² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 6, *Psychological Types*, § 9.

⁷³ Citado en Phillips, op. cit., portada.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵ C. G. Jung. Lamentamos no poder haber encontrado la referencia exacta.

⁷⁶ John Milton, *El Paraíso Perdido*. Versión de M. Álvarez de Toledo, Universidad de Cádiz, San Fernando 1988, libro 10, 867-95.

⁷⁷ Phillips, op. cit., pp. 44-5.

⁷⁸ H. Kramer y J. Sprenger, *Malleus Maleficarum*, p. 47.

⁷⁹ Tertuliano, *On the Apparel of Women*, citado por Phillips, op. cit., p. 76.

⁸⁰ Tertuliano, *Adversus Hermogenem*, pp. 2-3, citado en H. Bettenson (ed.), *The Early Christian Fathers*, p. 108.

⁸¹ Tertuliano, *De Carne Christi*, pp. 4-5, citado en Bettenson, op. cit., p. 125.

⁸² Citado por Phillips, op. cit., p. 77.

⁸³ Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, p. 306.

⁸⁴ Kramer y Sprenger, op. cit., p. 43.

⁸⁵ Gregory Zilboorg, *A History of Medical Psychology*, Norton, New York, 1941, pp. 161-2 [tr. cast., p. 157].

⁸⁶ Montaigne, *Essais*, vol. 9, p. 22, citado por Zilboorg, op. cit.

⁸⁷ Donnah Zohar, *Quantum Self*.

⁸⁸ Warner, op. cit., p. 58.

⁸⁹ W. B. Yeats, «Crazy Jane on the Day of Judgement», *Collected Poems*, pp. 291-2.

⁹⁰ Warner, op. cit., p. 57.

⁹¹ Hillman, op. cit., p. 219.

⁹² Warner, op. cit., p. 54.

⁹³ Juan Crisóstomo, *De Virginitate*, citado en una encíclica del papa Pío XII, 25 de marzo de 1954.

⁹⁴ Hillman, op. cit., pp. 216-7.

⁹⁵ J. W. Trigg, *Origen*, p. 109.

⁹⁶ Orígenes, «Hom. in Leviticum» 12, 4, en Bettenson op. cit., p. 220.

⁹⁷ Henry Bettenson (ed.), *Documents of the Christian Church*, p. 213.

⁹⁸ Agustín concibió la doctrina del pecado original como respuesta a la herejía del monje inglés Pelagio. Ver Elaine Pagels, *Adam, Eve and the Serpent*, pp. 124-6. Ver también la importante obra de Uta Ranke-Heinemann, *Eunuchs for Heaven: the Catholic Church and Sexuality*, publicado demasiado tarde para ser incluido en este estudio.

⁹⁹ Pagels, op. cit., p. 99.

¹⁰⁰ Agustín, *De Nuptiis et Concupiscentia*, 1, 8 (7), citado en Warner, op. cit., p. 54.

¹⁰¹ Warner, op. cit., p. 54.

- ¹⁰³ Agustín, *De Trin.*, 13, citado en H. Bettenson (ed.), *The Later Christian Fathers*, p. 220.
- ¹⁰⁴ Agustín, citado en Pagels, op. cit., p. 131.
- ¹⁰⁵ Agustín, *De civ. Dei*, 14, 13, y *Op. imp. c. Jul.*, 6, 22, citado en Bettenson (ed.), op. cit., pp. 196-7.
- ¹⁰⁶ Hillman, op. cit., p. 219.
- ¹⁰⁷ *Corpus Iuris Canonici*, citado en E. y G. Strachan, *Freeing the Feminine*, p. 122.
- ¹⁰⁸ Philip Sherrard, *The Rape of Man and Nature*, p. 21.
- ¹⁰⁹ William Shakespeare, *Julio César*, 3, 2.
- ¹¹⁰ William Blake, «A Descriptive Catalogue: Vision of the Last Judgement», en Geoffrey Keynes (ed.), *Poetry and Prose of William Blake*, p. 651.
- ¹¹¹ San Agustín, *Confesiones*. Traducción de Pedro Rodríguez de Santidrián, Alianza, Madrid 1990, 10, 27.
- ¹¹² Carta 22, Philip Schaff y Henry Wave (trads.), *The Nicene and Post Nicene Fathers of the Christian Church*, 6, 30, citado en Warner, op. cit., p. 54.
- ¹¹³ Ireneo, *Adversus Haereses*, 3, 22, 4, en Bettenson (ed.), *The Early Christian Fathers*, p. 74.
- ¹¹⁴ Ver Otto Rank, *The Myth and Birth of the Hero*, Nueva York 1941, y Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*.
- ¹¹⁵ Tertuliano, *De carne Christi*, p. 17, en Bettenson (ed.), *The Early Christian Fathers*, p. 126.
- ¹¹⁶ Phillips, op. cit., p. 135.
- ¹¹⁷ Ver la argumentación de Rosemary Radford Ruether en *Sexism and God-talk: Towards a Feminist Theology*, Beacon Press, Boston, Mass., 1983, pp. 97-9.
- ¹¹⁸ Lutero, op. cit., p. 135.
- ¹¹⁹ Juan Calvino, *Commentary on Genesis*, 2, 9, citado en Phillips, op. cit., p. 99.
- ¹²⁰ Lutero, op. cit., 69, 115, citado en Phillips, op. cit., p. 104.
- ¹²¹ Calvino, op. cit., 2, 18, citado en Phillips, op. cit., pp. 105-6.
- ¹²² Karl Barth, *Church Dogmatics*, 3, 2, p. 287.
- ¹²³ *Ibid.*, 3, 4, p. 170.
- ¹²⁴ Citado del manuscrito de Oxirrinco, en Frank C. Happold, *Mysticism*, pp. 174-5.
- ¹²⁵ Francis Bacon, citado por Carolyn Merchant en *The Death of Nature*, p. 169.
- ¹²⁶ Descartes, citado en Maurice Ashe, *New Renaissance*, p. 59.
- ¹²⁷ C. G. Jung, *Man and His Symbols*, p. 85.
- ¹²⁸ Tertuliano, *Adversus Praxean*, 16, en Bettenson (ed.), *The Early Christian Fathers*, p. 122.
- ¹²⁹ El Evangelio de Tomás, *Logion 22* [tr. cast.].
- ¹³⁰ *Ibid.*, *Logion 77* [tr. cast.].
- ¹³¹ William Blake, Carta al Reverendo Dr. Trusler, 23 de agosto de 1799, en Geoffrey Keynes (ed.), *Poetry and prose of William Blake*, p. 835.
- ¹³² Alexander Pope, *An Essay on Man*, 237-46.
- ¹³³ John G. Neihardt, *Black Elk Speaks*, p. 43.
- ¹³⁴ William Shakespeare, *El mercader de Venecia*, 5, 1 [tr. cast. de Vicente Molina Foix, Publicaciones del Centro Dramático Nacional, Madrid 1993].

Capítulo 14

¹ Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 45. Los atributos de María son tomados de *Aspirations from the Litany of Loreto*, siglo XV; aprobados en 1587.

² Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 270.

³ Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, p. 11. Es significativo el paralelismo entre la imagen de «cubrir con su sombra» y la sekiná.

⁴ Citado en *ibid.*, p. 242.

⁵ *Munificentissimus Deus*. La bula papal de 1954 fue titulada *Ad Coeli Reginam*.

⁶ *Madonna*, Orbis Publishing, Londres 1884. Ver también Bruce Bernard, *Mary, Queen of Heaven*.

⁷ «Los problemas morales, filosóficos y religiosos son, a causa de su validez universal, los que más probablemente requerirán los mecanismos de compensación mitológica». C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 7, *Two Essays on Analytical Psychology*, § 284.

⁸ Ver Robert Ornstein, *The Philosophy of Consciousness*, capítulo 7: «The Education of the Intuitive Mode», pp.143-79.

⁹ Warner, *op. cit.*, p. 335.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. xxiv.

¹² La cuestión, por ejemplo, relativa a si puede haber afirmaciones empíricas a priori (Emmanuel Kant, *Crítica de la razón pura*) no es relevante si «arquetípico» es una expresión utilizada como un adjetivo que confiere valor, antes que el sustantivo «arquetipo». Ver James Hillman, *Archetypal Psychology: A Brief Account*, p. 11.

¹³ Warner, *op. cit.*, p. 263.

¹⁴ Eithne Wilkins, *The Rose Garden Game*, p. 147.

¹⁵ Petrarca, «Himno a la Virgen», citado en Warner, *op. cit.*, p. 263.

¹⁶ El Protoevangelio, también conocido como el Libro de Santiago, siglo II. Ver Wilkins, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ Wilkins, *op. cit.*, pp. 96-7.

¹⁸ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 233.

¹⁹ *Ibid.*, p. 233.

²⁰ El siguiente párrafo se tomó de Jules Cashford, «Universal Christmas», *Financial Times: Weekend Edition*, 24 de diciembre de 1989.

²¹ San Jerónimo, en sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 5, *Adonis, Attis, Osiris*, p. 257.

²² Citado en G. R. S. Mead, *Thrice Greatest Hermes*, vol. 3, pp. 160-1.

²³ «O Oriens», cantado durante el adviento en las vísperas del 21 de diciembre, del Breviario.

²⁴ Warner, *op. cit.*, p. 35.

²⁵ Geza Vermes, *Jesus the Jew*, pp. 215-8.

²⁷ Warner, *op. cit.*, Prólogo, p. xxi.

²⁸ Alan Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, p. 126.

²⁹ Ver en la obra de Watts el capítulo «Christmas and Epiphany», *ibid.*, pp. 115-37.

³⁰ Citado en *ibid.*, p.102.

³¹ Warner, *op. cit.*, p. 92.

³² C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 9, *Psychology and Alchemy*, § 197.

³³ Comparar con C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 13, *Alchemical Studies*, § 18. «Todos los problemas mayores y más importantes de la vida son fundamentalmente insolubles... No pueden ser solucionados, sólo superados.»

³⁴ Warner, *op. cit.*, p. 254.

³⁵ Watts, *op. cit.*, pp. 107-8.

³⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷ Extractos del himno Akathistós, en Constantine A. Trypanis (ed.), *The Penguin Book of Greek Verse*, Penguin, Harmondsworth, pp. 374-89.

³⁸ Pamela Berger, *The Goddess Obscured*, pp. 49-76.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*, pp. 93 y 94.

⁴³ El nombre de esta estatua en alemán es *Mutter Gottes*. El doctor Theo Julisch, del Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, señala en una carta: «El término “diosa madre” relacionado con la Madonna de Münster es definitivamente erróneo. Este error deriva de una traducción equivocada de *Mutter Gottes*, que es el genitivo alemán, y que significa “madre de Dios”. Nuestro tipo de escultura se describe con los términos castellanos de la Virgen y el Niño, o “Madonna”».

⁴⁴ Joseph Campbell, *The Mythic Image*, p. 32.

⁴⁵ Citado en Warner, op. cit., p. 209.

⁴⁶ Robert Briffault, *The Mothers*, p. 397.

⁴⁷ Citado en Warner, op. cit., p. 209.

⁴⁸ S. N. Kramer, *From the Poetry of Sumer*, p. 93.

⁴⁹ Stephen Langdon, *Tamuz and Ishtar*, p. 14.

⁵⁰ «The Lamentations of Isis and Nephthys», en E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, vol. 2, pp. 222-40. Ver Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, donde compara esto con la poesía del Cantar de los cantares, pp. 170-2.

⁵¹ Warner, op. cit., p. 211.

⁵² Ean Begg, *The Cult of the Black Virgin*, p. 49.

⁵³ Ver los comentarios acerca de ésta y otras estatuas en Begg, op. cit., p. 197.

⁵⁴ Hamlet: Señora, ¿yazgo en vuestro regazo?

Ofelia: No, mi señor.

Hamlet: Quiero decir mi cabeza sobre vuestro regazo.

Ofelia: Sí, mi señor.

Hamlet: ¿Pensabais que me refería a asuntos de campo?

(William Shakespeare, *Hamlet*, III, ii).

⁵⁵ Jacobo de la Voragine, en *Legenda Aurea*, publicado en 1275, y traducido por Caxton en el siglo XV (*The Golden Legend*).

⁵⁶ Esto se refleja todavía en la pronunciación del Magdalen [Modlin] College, Oxford.

⁵⁷ N. K. Sandars, *The Epic of Gilgamesh*, p. 95.

⁵⁸ Bernard, op. cit., p. 14.

⁵⁹ Ver Warner, op. cit., cap. 20.

⁶⁰ Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 4, *The Dying God*, pp. 5-6, nota.

⁶¹ Betty Radice y Wendy Doniger O'Flaherty (eds.), *Hindu Myths*, Penguin Books, Penguin Classics, Harmondsworth, 1975, pp. 56-71.

⁶² Lucie Lamy, *Egyptian Mysteries*, p. 5.

⁶³ Briffault, op. cit., pp. 376-7.

⁶⁴ Campbell, *Occidental Mythology*, p. 369.

⁶⁵ Watts, op. cit., p. 141.

Capítulo 15

¹ Stephen Langdon, *Sumerian and Babylonian Psalms*, p. 13.

² Citado por Joan C. Engelsman en *The Feminine Dimension of the Divine*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, pp. 119-20.

⁵ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 2, *Psychology and Religion: West and East*, § 690 y nota.

⁶ Clemente de Alejandría, citado en E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, p. 197.

⁷ Citado por Engelsman, op. cit., p. 135.

⁸Jung, op. cit., § 753.

⁹Jung, § 743.

¹⁰En aquella época alrededor de seis millones de judíos se extendían por todo el imperio Romano, cuya población era de aproximadamente 60 millones. De éstos, sólo alrededor de 500.000 habitaban en Palestina, donde aproximadamente 6.000 judíos seguían la tradición rabínica ortodoxa. Los judíos que vivieron fuera de Palestina en la diáspora tenían una actitud tolerante; no seguían un sistema de creencias único. De ahí que pudieran intercambiar ideas con los griegos y egipcios en Alejandría.

¹¹Jung, op. cit., § 713.

¹²Helmut Koester, «Introduction to the Gospel of Thomas», en James M. Robinson (ed.), *The Nag Hammadi Library in English*, p. 117.

¹³Ireneo, citado por Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels*, p. 19 [tr. cast., p. 59].

¹⁴Pagels, op. cit., p. 57 [tr. cast., p. 101].

¹⁵Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, Prefacio [tr. cast., p. 19].

¹⁶Ibid., p. 52 [tr. cast., pp. 87-8. Se trata de una salmo naaseno en Hipólito, *Refutatio*, 5, 10, 2].

¹⁷Robert M. Grant, *Gnosticism*, p. 171.

¹⁸«The Teaching of Sylvanus», en Robinson, op. cit., p. 356. Comparar con las enseñanzas de Jesús en el Evangelio de Mateo (7, 7) y Lucas (11, 9).

¹⁹Citado en Jonas, op. cit., p. 45 [tr. cast., p. 79. La cita es de *Excerpta Theod.*, 78, 2].

²⁰Epifanio, «El Evangelio de Eva», trad. de G. R. S. Mead en *Fragments of a Faith Forgotten*, p. 439.

²¹Citado en Henri Frankfort, *Kingship and the Gods*, p. 67.

²²De una inscripción sobre un sarcófago en el Louvre.

²³Mead, op. cit., pp. 406-14. Ver también la traducción de Jonas, op. cit., pp. 113-5 [se ofrece la tr. cast. en la obra de Jonas, pp. 147-8].

²⁴David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*. Ver también la obra de Phillip Sherrard, *The Rape of Man and Nature*, p. 37.

²⁵Los *Logia* del Evangelio de Tomás provienen de las traducciones de A. Guillaumont *et al.* [las traducciones españolas provienen de *Evangelios apócrifos, Los*; ver Bibliografía].

²⁶El catedrático Quispel fecha el Evangelio de Tomás en el año 140 d. C., aunque opina que los dichos que contiene provinieron del grupo judeocristiano más antiguo de Jerusalén.

²⁷Robinson, op. cit., p. 140.

²⁸C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 9, *Psychology and Alchemy*, § 7.

²⁹En su obra *Jesus the Jew*, el doctor Geza Vermes ha señalado que la Iglesia cristiana enseña que el Jesús histórico y el Jesús de la fe son idénticos. Como indica en su introducción, su obra se escribió para mostrar que Jesús, «tan distorsionado por el mito cristiano y el judío a partes iguales, no era, de hecho, ni el Cristo de la Iglesia, ni el apóstata y hombre del saco de la tradición popular judía». Observa en particular que podría ser útil entender el significado original de los cuatro títulos asociados con Jesús: Profeta, Mesías, «hijo del Hombre» e «hijo de Dios»; en el contexto de la época en la que vivió Jesús y de la comunidad judía en la que enseñó, tenían un significado muy diferente del que tuvieron después en la creencia cristiana más tardía. Al escribir acerca del título «hijo de Dios» en el sentido definido en el concilio de Calcedonia, observa lo siguiente:

Nunca se sabrá si Jesús habría reaccionado con estupefacción, ira o pesar. Sin embargo, una cosa es segura. Cuando el cristianismo se dispuso a definir el significado de *hijo de Dios* en su Credo, la paráfrasis que produjo —«Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, hijo del padre»— se inspiró no en el lenguaje y enseñanzas puras del Jesús galileo, ni siquiera en las de Pablo, el judío de la diáspora, sino en la interpretación gentil y cristiana del Evangelio, adaptada a la mentalidad del mundo totalmente ajeno del helenismo pagano (p. 213).

³⁰Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis*, Reitzenstein, Gotinga, 1907, citado en E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, p. 192.

³¹ Pagels, op. cit., p. 54 [tr. cast., p. 98].

³² Ibid., p. 49 [tr. cast., p. 93].

³³ Ibid., p. 50 [tr. cast., p. 93].

³⁴ Ibid. [tr. cast., p. 93].

³⁵ «Eugnosto el Bendito», en Robinson, op. cit., p. 214.

³⁶ Ibid., p. 217.

³⁷ Ibid., p. 206.

³⁸ Ibid., p. 99.

³⁹ Quispel, *The Birth of the Child*, p. 23.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ El renacimiento a través de la madre como el *ka*, o el yo superior como abrazo divino, era en su origen un concepto egipcio. En los Misterios de Eleusis, Cibeles e Isis la iniciada se convertían de inmediato en «hijas» de la diosa como madre, y novios de la diosa como sabiduría. Estas experiencias se encarnaron más tarde en el simbolismo gnóstico y el de la alquimia.

⁴² Robinson, op. cit., p. 271. El catedrático Quispel traduce el título de esta aretología (himno de alabanza) como «El trueno, mente entera». Según la definición de Jung, la totalidad es una imagen que pertenece al arquetipo femenino, mientras que la perfección pertenece al arquetipo masculino.

⁴³ Tertuliano, citado en Pagels, op. cit., p. 60 [tr. cast., p. 104].

⁴⁴ Tertuliano, citado ibid., p. 60 [tr. cast., pp. 104-5].

⁴⁵ Ibid., p. 61 [tr. cast., p. 105].

⁴⁶ El catedrático Quispel sitúa el cuarto libro del *Pistis Sophia* en la primera mitad del siglo III, alrededor del año 225, y los libros primero, segundo y tercero en la segunda mitad del mismo siglo. Señala que demuestra que el cargo de profetisa existía en aquel tiempo en las comunidades judías de Egipto. (Seminario Open Gate, Bristol, 1988.)

⁴⁷ Mead, *Pistis Sofia*, p. 135.

⁴⁸ Ibid., p. 193.

⁴⁹ Robinson, op. cit., p. 472.

⁵⁰ Ibid., pp. 472-3.

⁵¹ Pagels, op. cit., p. 14 [tr. cast., p. 53].

⁵² Todas las citas provienen de la obra de V. E. Watts, *Boethius, The Consolation of Philosophy* [tr. cast., *Consolación*, 1, 1].

⁵³ Los templarios, cuyo extraordinario ascenso al poder coincidió aproximadamente con la expansión de la iglesia cátara y de las doctrinas cabalísticas, tuvieron acceso tanto a enseñanzas místicas islámicas como judías.

⁵⁴ Ernest Scott, *The People of the Secret*.

⁵⁵ Extracto de un texto albigense. Frances Yates ha sugerido que uno de los «tesoros» que los cuatro cátaros huidos llevaron consigo, en la noche antes de la quema del resto de los defensores de la ciudadela de Monségur, fue la obra de Juan Escoto Erigena (810-877 d. C.) *De divisione naturae*. Se cree que ésta fue condenada por el papado en 1225 a causa de su conexión con los cátaros (Yates, *Lull and Bruno*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982, p. 114f).

⁵⁶ Ver la obra de Hugh Schonfield, *The Essene Odyssey*, p. 164. En ella se indica que ciertos archivos de la Inquisición describen un cofre que se encontró en manos de los templarios, coronado por «una gran cabeza plateada, verdaderamente hermosa, que representaba la imagen de una mujer».

⁵⁷ E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1, p. 281; ver también Gershom Scholem, *The Origins of the Kabbalah*.

⁵⁸ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, p. 99.

⁵⁹ Ibid., p. 98.

⁶⁰ Ibid., p. 99.

⁶¹ Ibid., p. 111.

⁶² Ibid., p. 113.

⁶³ Un grupo de eruditos sufíes de Basora completó una enciclopedia de conocimientos en el año 980 que llevaron a España eruditos musulmanes. Desde el siglo X hasta el siglo XV, eruditos y místicos árabes, judíos y cristianos trabajaron juntos; es posible que la cábala se desarrollase en parte gracias a esta cooperación, así como a textos que se traían a España desde Próximo Oriente. (Ver Scott, *The People of the Secret*.)

⁶⁴ Ver las obras de Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* y *Kabbalah*. Cábala significaba literalmente «recepción», en el sentido de algo recibido de antiguos maestros. Scholem señala que el encuentro entre la tradición gnóstica... y las ideas neoplatónicas que conciernen a Dios, su emanación, y el lugar del hombre en el mundo, fue extremadamente fructífero; condujo a la penetración profunda de estas ideas en teorías místicas anteriores. La significación histórica de la cábala puede definirse como el producto de la interpenetración del gnosticismo judío y el neoplatonismo (*Kabbalah*, p. 45).

Ver también el capítulo de Patai acerca de la Sekiná.

⁶⁵ Patai, op. cit., pp. 139 y 151-2.

⁶⁶ Imágenes tomadas de las obras de Scholem y Patai.

⁶⁷ Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, p. 229.

⁶⁸ Ibid., p. 232.

⁶⁹ Scholem, *Kabbalah*, p. 164.

⁷⁰ Ver C. G. Jung, «The Nature of the Psyche», en *Complete Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*.

⁷¹ Ver el capítulo de Patai, op. cit., sobre la tétrada cabalística.

⁷² Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, p. 229.

⁷³ Ibid., p. 37.

⁷⁴ Meister Eckhart, el gran místico que escapó por tan poco de ser condenado por hereje, expresó esta idea con las siguientes palabras: «Es más valioso a los ojos de Dios que una virgen en concreto o en un alma buena le dé a luz espiritualmente hablando que haber nacido del cuerpo de María».

⁷⁵ *Artis Auriferae*, 2 vols., Basilea, 1593; citado en Jung, *Collected Works*, vol. 16, *The Practice of Psychotherapy*, § 411.

⁷⁶ J. Bronowski, *The Ascent of Man*.

⁷⁷ Comparar las imágenes del matrimonio del rey y la Matronit en la cabalística con el matrimonio sagrado del ritual gnóstico.

⁷⁸ Citado en Jung, *Collected Works*, vol. 13, *Alchemical Studies*.

⁷⁹ Marie-Louise von Franz (ed.), *Aurora Consurgens*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1966, p. 210.

⁸⁰ Ibid., del Prólogo, p. xiii.

⁸¹ Jung, *Collected Works*, vol. 16, *The Practice of Psychotherapy*, § 407.

⁸² Jessie Weston, *The Quest for the Holy Grail*.

⁸³ El pez se tragó el falo de Osiris, la «pieza» que faltaba para volver a recomponerle.

⁸⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, p. 330.

⁸⁵ Se ha identificado en ocasiones a la orden de los caballeros templarios con los caballeros del grial.

⁸⁶ Weston, op. cit., pp. 105-6.

⁸⁷ Eschenbach, op. cit., p. 386. Es curioso que el elemento femenino queda ausente de *Parsifal* (*Parzival*), la ópera de Wagner. De hecho, exceptuando a Kundry (Cundrie), la ópera entera es un asunto enteramente masculino. No se da unión alguna entre las dos grandes imágenes de los arquetipos femenino y masculino –la vasija y la lanza– ni se hace referencia al matrimonio sagrado. En el relato de Wolfram von Eschenbach, en que Wagner basó su estudio de Parsifal, éste se casa con una reina llama-

da Condwiramurs; Fierfiz, su medio hermano, se casa con la portadora del grial, Repanse de Schoie.

⁴⁸ Heinrich Zimmer, en su obra *The King and the Corpse*, relata esta historia de forma maravillosa.

⁴⁹ Marian Roalfe Cox, *Cinderella*, The Folklore Society, Londres, 1983.

⁵⁰ Ibid. y Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, vol. 1, capítulos 8 y 9.

⁵¹ Roalfe Cox, op. cit., y Bayley, op. cit.

⁵² Patai, op. cit., pp.102-3: «La Sekiná repicaba ante él como una campana».

⁵³ La versión de los versos ofrecida por Bayley, en Mead, *Fragments of a Faith Forgotten*, p. 413.

⁵⁴ Éstos fueron no sólo los cátaros y los templarios, sino también aquellos a los que, siglos después, la Inquisición torturó y condenó a muerte por haber afirmado la teología de la inmanencia divina, Giordano Bruno entre ellos.

⁵⁵ Bayley, op. cit., pp. 194-5.

Capítulo 16

¹ Albert Einstein. Sentimos no haber podido hallar la fuente de esta cita.

² Ver la obra de Fritjof Capra, *The Turning Point*.

³ Evangelio de Tomás, *Logion 77* [tr. cast., en el original inglés dice «todo»].

⁴ D. H. Lawrence, «Last Poems», en *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, vol. 1, p. 17.

⁵ Ver el ensayo de Jung, «Two Kinds of Thinking», en *Collected Works*, vol. 5, *Symbols of Transformation*, §§ 4-46.

⁶ «In Memoriam», lvi. La descripción de Tennyson de la naturaleza despojada de todo adorno, siguiendo la descripción de Darwin en *Origin of Species*.

⁷ William Shakespeare, *Enrique IV*, Pt. 2, 4, 4.

⁸ William Shakespeare, *Enrique V*, 2, 2.

⁹ *Letters of Rainer Maria Rilke, 1910-1924*, trad. de Jane Bannard Green y M. M. Herter, Norton, 1947, pp. 373-4.

¹⁰ David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Introducción, p. xi.

¹¹ Ibid., pp. 2-3.

¹² Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*.

¹³ Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 148.

¹⁴ Evangelio de Tomás, *Logion 22* [tr. cast.].

¹⁵ William Blake, *Complete Poetry and Prose*, Geoffrey Keynes (ed.), p. 835.

¹⁶ Ibid., p. 860.

¹⁷ Owen Barfield, *Saving the Appearances*; en toda la obra, pero especialmente en el siguiente párrafo: «La esencia de la participación original es que tras los fenómenos, y en el lado opuesto a ellos desde donde estoy yo, se halla una representación que es de mi misma naturaleza» (p. 42).

¹⁸ Ibid., p. 146.

¹⁹ C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, §§ 131-93.

²⁰ Coleridge está hablando aquí de lo que llama la «imaginación secundaria», que distingue de la «imaginación primaria»:

Sostengo que la imaginación primaria es el poder vivo y agente primario de toda percepción humana, y como la repetición en la mente finita del acto eterno de creación implicado en el YO SOY infinito. Considero que la Imaginación secundaria es un eco de la anterior; coexiste con la voluntad consciente, pero es idéntica a la primaria por la clase de agente que es. Difiere de ella sólo en grado y en su modo de operar. Disuelve, difunde, disipa para recrear; o, cuando este proceso resulta imposible, lucha en todo caso por idealizar y unificar. Es esencialmente vital, de la misma manera que todos los objetos (como objetos) están esencialmente fijos y muertos (*Biographia Literaria*, XIII, p. 167).

²¹ Ibid., XIV, pp. 173-4.

²² Samuel Taylor Coleridge, «The Eolian Harp», *The Portable Coleridge*, p. 66.

²³ Para una lectura más profunda, Ver la obra de Henry Corbin, *Mundis Imaginalis*; Raymond Avens, *Imagination is Reality*; y las obras de James Hillman y Gaston Bachelard; y Blake, Keats, Coleridge y Yeats.

²⁴ William Shakespeare, *El rey Lear*, 4, 6.

²⁵ James Hillman: «The Pandaemonium of Images: Jung's contribution to Know Thyself», *Healing Fiction*, pp. 70-5. Toda esta obra es de lectura indispensable.

²⁶ «The Study of Images I», *Collected Poems of Wallace Stevens*, p. 463, citado en Hillman, op. cit., p. 74.

²⁷ Blake, op. cit., p. 862.

²⁸ Rainer Maria Rilke, *The Duino Elegies*.

²⁹ J. E. Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*.

³⁰ Rupert Sheldrake, *A New Science of Life*. Ver también su obra *The Presence of the Past*.

³¹ Bohm, op. cit., p. 192.

³² Ibid.

³³ Capra, op. cit.

³⁴ C. J. Jung, carta al sr. R. Braband-Isaac, 22/7/1939, en *C. G. Jung: Letters*, ed. de Gerhard Adler y Aniela Jaffé, vol. 1, pp. 274-5.

³⁵ Citado en Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 251.

Notas a Apéndices

¹ Estas fechas se basan en el cuadro que aparece en Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 22.

² John Bowden, *Jesus: The Unanswered Questions*, p. 38.

³ Ian Wilson, *Jesus: The Evidence*, p. 40.

⁴ Bowden, op. cit., p. 47.

⁵ Ibid., p. 7.

⁶ Ibid., pp. 7 y 82-3. Ver en particular caps. 1, 2, 3 y 5. Ver también el análisis de los apelativos de Jesús, en el contexto de la comunidad judía en que vivió, en el libro *Jesus the Jew* del Dr. Geza Vermes. Para obtener bibliografía sobre este complejo tema, ver John Bowden.

⁷ Bowden, op. cit., p. 74.

Bibliografía

- Adler, Gerhard**, *Dynamics of the Self*, Coventure Ltd., Londres 1979.
- Anderson, William**, *The Holy Places of Britain*, Ebury Press, Londres 1983.
- , *The Rise of the Gothic*, Hutchinson, Londres 1985.
- , *Green Man: The Archetype of Our Oneness with the Earth*, HarperCollins, Londres 1990.
- Apolonio de Rodas**, *The Voyage of the Argo*, Penguin Books, Harmondsworth 1959 [*Argonáuticas*, tr. cast. de Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid 1996].
- Apuleyo, Lucio**, *The Golden Ass*, trad. de Robert Graves, Penguin Books, Harmondsworth 1950 [*El asno de oro*, tr. cast. de Lisardo Rubio Fernández, Gredos, Madrid 1978].
- [**Aristóteles**, *Reproducción de los animales*, tr. cast. de Ester Sánchez, Gredos, Madrid 1994.]
- Ashe, Maurice**, *New Renaissance*, Green Books, Bideford, Devon 1987.
- Atkinson, R. J. C.**, *Silbury Hill*, Londres 1967.
- , *Stonehenge*, ed. rev., Penguin Books, Harmondsworth 1979.
- Avens, Robert**, *Imagination is Reality: Western Nirvana in Jung, Hillman, Barfield & Cassirer*, Spring Publications Inc., Dallas 1980.
- Bachofen, Johann Jakob**, *Myth, Religion and Mother Right*, trad. de Ralph Mannheim, Bollingen Series LXXXIV, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1967 [*Mitología arcaica y derecho materno*, tr. cast. de Begoña Ariño, Anthropos, Barcelona 1988].
- [**Bachofen, Johann Jakob**, *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, tr. cast. de María del Mar Linares García, Akal, Madrid 1987.]
- Barfield, Owen**, *Saving the Appearances: A Study in Idolatry*, Wesleyan University Press, Hanover-New Hampshire 1989.
- Baring, A.**, «Cinderella: An Interpretation», en *Psyches Stories*, Nathan Schwartz-Salant y Murray Stein (eds.), Chiron Publications, Wilmette, Illinois 1991.
- Barker, Margaret**, *The Revelation of Jesus Christ*, T. & T. Clark, Edimburgo, 2000.

- , *The Great High Priest*, Continuum International Publishing Ltd., Londres-Nueva York 2003.
- Barth, Karl**, *Church Dogmatics*, T. & T. Clark, Edimburgo 1961.
- Bayley, Harold**, *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Fairy Tales, Folklore and Mythologie*, Williams and Norgate Ltd., Londres 1912.
- Beauvoir, Simone de**, *The Second Sex*, Knopf, Nueva York 1974 [*El segundo sexo*, 2 vols., tr. cast. de Alicia Martorell, Cátedra, Madrid 1999].
- Begg, Ean**, *The Cult of the Black Virgin*, Arkana, Routledge & Kegan Paul, Londres 1985.
- Begouën, H. y H. Breuil**, *Les Cavernes du Volp*, Arts et Métiers Graphiques, París 1958.
- Berger, Pamela**, *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, Beacon Press, Boston, MA 1985.
- Bernal, Martin**, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Free Association Books, Londres 1987 [*Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, tr. cast. de Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona 1993].
- Bernard, Bruce**, *Mary Queen of Heaven*, Macdonald Orbis, Londres 1987.
- Berry, Thomas**, *The Dream of the Earth*, Sierra Club Books, San Francisco 1988.
- , *The Great Work*, Bell Tower (Random House), New York, 1999.
- Bettenson, Henry** (ed.), *The Early Christian Fathers*, Oxford University Press, Oxford 1956.
- , *Documents of the Christian Church*, Oxford University Press, Oxford 1963.
- , *The Later Christian Fathers*, Oxford University Press, Oxford 1963.
- [**Biblia**. *Nueva Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao 1999. Sirácida y Eclesiástico se citan como Ecl.]
- Blake, William**, *Complete Poetry and Prose*, ed. Geoffrey Keynes, Nonesuch Press, Londres 1961 [*Poesía completa*, tr. cast. de Pablo Mañé Garzón, Ediciones 29, Barcelona 1998].
- Bly, Robert** (ed.), *News of the Universe: Poems of Twofold Consciousness*, Sierra Club Books, San Francisco 1980.
- Boardman, John**, *Athenian Black Figure Vases*, Thames and Hudson, Londres 1974.
- , *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, Thames and Hudson, Londres 1975.
- [**Boecio, Anicio Manlio**, *La consolación de la filosofía*, tr. cast. de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid 1999.]
- Bohm, David**, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1980 [*La totalidad y el orden implicado*, tr. cast. de Joseph M. Apfelbäume, Kairós, Barcelona 1992].
- Bowden, John**, *Jesus: The Unanswered Questions*, S. C. M. Press Ltd., Londres 1988.

Breasted, James H., *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, Scribner, Chicago 1912.

Breuil, Henri, *Four Hundred Centuries of Cave Art*, trad. de Mary E. Boyle, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, Montignac 1954.

Briffault, Robert, *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*, Allen & Unwin, Londres 1959 [*Las madres*, tr. cast. de Martín Gerber, Siglo Veinte, Buenos Aires 1974].

Brown, Peter, *The Body and Society*, Faber & Faber, Londres 1989 [*El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, tr. cast. de Antonio Juan Desmots, Muchnik, Barcelona 1993].

Budge, E. A. Wallis, *The Gods of the Egyptians: Studies in Egyptian Mythology*, 2 vols., Dover Publications, Nueva York 1969.

–, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, 2 vols., Dover Publications, Nueva York 1973.

Burkert, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres 1979.

–, *Greek Religion: Archaic and Classical*, Basil Blackwell, Oxford 1985.

Burl, A., *The Stone Circles of the British Isles*, Yale University Press, New Haven 1976.

–, *Prehistoric Avebury*, Yale University Press, New Haven 1979.

Button, John (ed.), *The Green Fuse: The Schumacher Lectures 1983-8*, Quartet Books, Londres 1990.

Cade, C. Maxwell y Nona Coxhead, *The Awakened Mind, Biofeedback and the Development of Higher States of Awareness*, Element Books, Shaftesbury 1989.

Cameron, D. O., *Symbols of Birth and of Death in the Neolithic Era*, Kenyon Deane, Londres 1981.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series XVII, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1968 [*El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, tr. cast. de Luisa Josefina Hernández, FCE, México 1980].

–, *Myths to Live By*, Souvenir Books, Londres 1973.

–, *The Masks of God: Oriental Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth 1976. [*Las máscaras de Dios, 2: Mitología oriental*, tr. cast. de Belén Urrutia Domínguez, Alianza, Madrid 1991].

–, *The Mythic Image*, Bollingen Series C, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1974.

–, *The Masks of God: Creative Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth 1976. [*Las máscaras de Dios, 4: Mitología creativa*, tr. cast. de Belén Urrutia Domínguez, Alianza, Madrid 1992].

–, *The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth 1976. [*Las máscaras de Dios, 1: Mitología primitiva*, tr. cast. de Isabel Cardona Ríos, Alianza, Madrid 1990].

- , *The Masks of God: Occidental Mythology*, Penguin Books, Harmondsworth 1976. [Las máscaras de Dios, 3: Mitología occidental, tr. cast. de Isabel Cardona Ríos, Alianza, Madrid 1992].
- , *Historical Atlas of World Mythology*, vol. 2: *The Way of the Animal Powers*, Times Books, Londres 1984.
- , *The Inner Reaches of Outer Space. Metaphor as Myth and as Religion*, Alfred van der Marck Editions-St James Press Ltd., Nueva York-Toronto 1986.
- Campbell, Joseph** y **Bill Moyers**, *The Power of Myth*, Doubleday, Nueva York 1988 [El poder del mito, tr. cast. de César Aira, Emecé, Barcelona 1991].
- Capra, Fritjof**, *The Turning Point*, Wildwood House, Londres 1982 [El punto crucial: ciencia, sociedad y cultura naciente, tr. cast. de Graciela de Luis, Integral, Barcelona 1986].
- Carson, Rachel**, *The Silent Spring*, Hamish Hamilton, Londres 1963 [Primavera silenciosa, Crítica, Barcelona 2001].
- Cashford, Jules**, «Homeric Hymn to Artemis», en *Harvest: Journal for Jungian Studies*, vol. 33 (1987-8), pp. 204-7.
- , «Homeric Hymn to Aphrodite», en *Harvest: Journal for Jungian Studies*, vol. 33 (1987-8), pp. 204-7.
- , «Homeric Hymn to Gaia», en *Harvest: Journal for Jungian Studies*, vol. 34 (1988-9), pp. 155-60.
- , «Homeric Hymn to the Mother of the Gods», en *Harvest: Journal for Jungian Studies*, vol. 35 (1989-90), pp. 207-10.
- , «Joseph Campbell and the Grail Myth», en *The Household of the Grail*, John Matthews (ed.), Aquarian Press, Wellingborough, Northants 1990.
- Cassirer, Ernst**, *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven, Conn. 1945.
- , *The Philosophy of Symbolic Forms*, 3 vols., Yale University Press, New Haven, Conn. 1955-65 [Filosofía de las formas simbólicas, 3 vols., tr. cast. de Armando Morones, FCE, México 1971-8].
- Charlesworth, James H.** (ed.), *Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 2, Darton, Longman and Todd, Londres 1985.
- Charon, Jean E.**, *The Unknown Spirit*, Coventure Ltd., Londres 1983.
- [**Clemente de Alejandría**, *Protréptico*, tr. cast. de María Consolación Isart Hernández, Gredos, Madrid 1994.]
- Coleridge, Samuel Taylor**, *Biographia Literaria*, Oxford University Press, Oxford 1907.
- , *The Portable Coleridge*, Penguin Books, Harmondsworth 1977.
- Cook, Roger**, *The Tree of Life: Symbol of the Centre*, Thames and Hudson, Londres 1974.
- Corbin, Henry**, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*, Bollingen Series XCI, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1969 [La imaginación creadora en el su-

fismo de Ibn'Arabi, tr. cast. de María Tabuyo y Agustín López, Destino, Barcelona 1993].

Cornford, F. M., *From Religion to Philosophy: A Study in the Origin of Western Speculation*, Harvester Press, Brighton 1980 [De la religión a la filosofía, tr. cast. de Antonio Pérez Ramos, Ariel, Barcelona 1984].

[**cummings, e. e.**, *Buffalo Bill ha muerto. Antología poética 1910-1962*, tr. cast. de José Casas, Hiperión, Madrid 1996.]

Cumont, Franz, *The Mysteries of Mithra*, The Open Court Publishing Company, Chicago 1910.

Cupitt, Don, *The Sea of Faith*, BBC Publications, Londres 1984.

Dames, Michael, *The Silbury Treasure: The Great Goddess Rediscovered*, Thames and Hudson, Londres 1976.

-, *The Avebury Cycle*, Thames and Hudson, Londres 1977.

Daniel, Glyn E., *The Megalith Builders of Western Europe*, Hutchinson, Londres 1958.

-, *The First Civilizations*, Crowell-Thames and Hudson, Nueva York-Londres 1968.

Demargne, Pierre, *Aegean Art*, Thames and Hudson, Londres 1964.

Doresse, Jean, *The Secret Books of the Egyptian Gnostics*, Hollis & Carter, Londres 1962.

Downing, Christine, *The Goddess: Mythological Images of the Feminine*, Crossroad Publishing Co., Nueva York 1984 [La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino, tr. cast. de Mara-Pau Pigem, Kairós, Barcelona 1999].

Driver, G. R., *Canaanite Myths and Legends*, T. & T. Clark, Edimburgo 1956.

Durbin-Robertson, Lawrence, *The Goddesses of Chaldea, Syria and Egypt*, Cesara Publications, Enniscorthy (Eire) 1975.

Eisler, Riane, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row, San Francisco 1987 [El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro, tr. cast. de Renato Valenzuela, Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1993⁴].

Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane*, trad. Willard R. Trask, Harcourt-Brace Jovanovich, Nueva York-Londres 1959 [Lo sagrado y lo profano, tr. cast. de Luis Gil, Guadarrama, Madrid 1967].

-, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, Bollingen Series XLVI, trad. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton N. J. 1971 [El mito del eterno retorno, tr. cast. de Ricardo Anaya, Alianza, Madrid 1972].

-, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Bollingen Series LXXVI, trad. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton N. J. 1972 [El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, tr. cast. de Ernestina de Champourcín, FCE, México 1960].

-, *Rites and Symbols of Initiation*, trad. de Willard R. Trask, Harper & Row-Torch Books, Nueva York 1975.

-, *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Reality*, trad. de Philip Mairet, Harper & Row-Torch Books, Nueva York 1975

[*Mitos, sueños y misterios*, tr. cast. de Mariana de Alburquerque, Grupo Libro 88, Madrid 1991].

—, *A History of Religious Ideas*, 3 vols., trad de Willard R. Trask, University of Chicago Press, Chicago 1978–85 [*Historia de las creencias y las ideas religiosas*, tr. cast. de Jesús Valiente Malla, Paidós, Barcelona 1999. Hay un vol. 4 correspondiente al vol. 3.2 tr. cast. de J. M. López de Castro, Herder, Barcelona 1999²].

Eliot, T. S., *Four Quartets*, Faber & Faber, Londres 1979 [*Cuatro cuartetos*, tr. cast. de Esteban Pujals Gesalí, Cátedra, Madrid 1990²].

Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books Inc., Nueva York 1970 [*El descubrimiento del inconsciente: historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, tr. cast. de Pedro López Onega, Gredos, Madrid 1976].

Engelsman, Joan C., *The Feminine Dimension of the Divine*, Westminster Press, Filadelfia 1979.

[*Enuma Elish. Poema babilónico de la Creación*, ed. y tr. cast. de Federico Lara Peinado, Trotta, Madrid 1994.]

Eschenbach, Wolfram von, *Parzival*, trad. de A. T. Hatto, Penguin Books, Harmondsworth 1980 [*Parzival*, tr. cast. de Antonio Regales, Siruela, Madrid 1999].

Esquilo, *The Oresteian Trilogy*, trad de Philip Vellacott, Penguin Books, Harmondsworth 1959 [*Tragedias*, tr. cast. de Bernardo Perea Morales, Gredos, Madrid 1986].

[**Eurípides**, *Tragedias*, especialmente vol. 1, tr. cast. de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Gredos, Madrid 1977; vol. 2, tr. cast. de José Luis Calvo Martínez, 1978; vol. 3, tr. cast. de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, 1979].

[*Evangelios apócrifos, Los*, tr. cast. de Aurelio de Santos Otero, BAC, Madrid 1986⁹.]

Evans, sir Arthur, *The Mycenaean Tree and Pillar Cult*, Macmillan, Londres 1901.

—, *The Palace of Minos*, 6 vols., Macmillan, Londres 1930.

Fox, Robin Lane, *Pagans and Christians*, Viking, Londres 1986.

Frankfort, Henri, *Kingship and the Gods*, University of Chicago Press, Chicago 1948 [*Reyes y dioses: estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*, tr. cast. de Belén Garrigues Carnicer, Alianza, Madrid 1998].

—, *Ancient Egyptian Religion: An Interpretation*, Harper & Row-Torch Books, Nueva York 1961 [*La religión del antiguo Egipto: una interpretación*, tr. cast. de Frances Ballesteros Balbastre, Laertes, Barcelona 1998].

—, *The Intellectual Adventure of Ancient Man*, University of Chicago Press, Chicago 1977.

Franz, Marie-Louise von, *Aurora Consurgens*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1966.

Frazer, James George, *The Golden Bough*, 13 vols. Macmillan, Londres 1913–1915

[Hay tr. cast. de E. y T. I. Campuzano, *La Rama Dorada* (es un resumen muy amplio), FCE, Madrid 1997²].

[**Freud, Sigmund**, *Compendio del psicoanálisis*, tr. cast. de Luis López Ballesteros y de Torres, Tecnos, Madrid 1985.]

Fromm, Erich, *The Art of Loving*, George Allen & Unwin, Londres 1957 [*El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, tr. cast. de Noemí Rosenblatt, Paidós, Barcelona 1985⁶].

–, *You Shall Be As Gods*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York 1966 [*Y seréis como dioses*, tr. cast. de Ramón Alcalde, Paidós, Barcelona 1985].

Fromm, Erich, D. T. Suzuki y R. De Martino, *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, Souvenir Press, Londres 1974.

Frye, Northrop, *The Great Code: the Bible and Literature*, Harcourt-Brace Jovanovich, Nueva York-Londres 1982 [*El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, tr. cast. de Elizabeth Casals, Gedisa, Barcelona 1988].

Gadon, Elinor W., *The Once and Future Goddess: A Symbol for our Time*, Aquarian Press, Wellingborough, Northants 1990.

Gage, Anne [Anne Baring], *The One Work: A Journey Toward the Self*, Vincent Stuart Ltd., Londres 1961.

Galland, China, *Longing for Darkness: Tara and the Black Madonna*, Viking-Penguin, Nueva York 1990.

[**Gilgamesh, Poema de**, tr. cast. de Federico Lara Peinado, Tecnos, Madrid 1988.]

Gimbutas, Marija, «The Beginning of the Bronze Age in Europe and the IndoEuropeans: 3500-2500 B. C.», en *Journal of Indo-European Studies* 1 (1973).

–, «The First Wave of Eurasian Steppe Pastoralists into Copper Age Europe», en *Journal of Indo-European Studies* 5 (1977).

–, «Three Waves of the Kurgan People into Old Europe, 4500-2500 B. C.» en *Archives Suisses d'Anthropologie Générale*, 43, 2 (1979).

–, *The Early Civilizations of Europe*, monografía para *Indo-European Studies* 131, University of California Press, Los Ángeles 1980.

–, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 B. C.: Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londres 1982 [*Diosas y dioses de la vieja Europa, 7000-3500 a. C. Mitos, leyendas e imagería*, tr. cast. Ana Parrondo, Istmo, Madrid 1991].

–, «Remarks on the Ethnogenesis of the Indo-Europeans in Europe», en *Ethnogene Europäische Völker*, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart-Nueva York 1986.

–, *The Language of the Goddess*, Harper & Row, San Francisco 1989 [*El lenguaje de la diosa*, tr. cast. dirigida por J. M. Gómez-Tabanera, Dove, Oviedo 1996].

Ginzberg, Louis H., *Legends of the Jews*, vol. 1, The Jewish Publication Society of America, Filadelfia, sin fecha.

Goblet d'Alviella, Eugene, *The Migration of Symbols*, Aquarian Press, Wellingborough, Northants 1979.

–, *The Mysteries of Eleusis: The Secret Rites and Rituals of the Classical Greek Mystery Tradition*, Aquarian Press, Wellingborough, Northants 1981.

The Gospel According to Thomas, Coptic text established and translated by A. Guillaumont *et al.*, E. J. Brill, Leiden 1976.

Gottlieb, Freema, *The Lamp of God: Shekhinah as Light*, Aaronson, Londres 1989.

Graillot, H., *Le cult de Cybèle, Mère des Dieux à Rome et dans l'Empire Romain*, Paris 1912.

Grant, Robert M., *Gnosticism: an Anthology*, Collins, Londres 1961.

Graves, Robert, *Greek Myths*, Cassell, Londres 1955 [*Los mitos griegos*, 2 vols., tr. cast. de Luis Echávarri, Alianza, Madrid 1985].

–, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York 1972 [*La diosa blanca: gramática histórica del mito poético*, 2 vols., tr. cast. de Luis Echávarri Alianza, Madrid 1984²; hay otra tr. cast. de Esther Gómez Parro, 2 vols., Alianza, Madrid 2002].

Graves, Robert y Raphael Patai, *Hebrew Myths: The Book of Genesis*, Greenwich House, Nueva York 1983 [*Los mitos hebreos*, tr. cast. de Luis Echávarri, Alianza, Madrid 1986].

Gray, John, *Near Eastern Mythology*, Hamlyn, Londres 1982.

Grene, David y Richmond Lattimore (eds.), *Greek Tragedies*, 3 vols., University of Chicago Press, Chicago 1963.

Grigson, Geoffrey, *The Goddess of Love: The Birth, Triumph, Death and Return of Aphrodite*, Quartet Books, Londres 1978.

Hadingham, E., *Early Man and the Cosmos*, Heinemann, Londres 1983.

Halevi, Ilan, *A History of the Jews: Ancient and Modern*, Zed Books, Londres 1987.

Hallo, William W. y J. J. A. Van Dijk, *The Exaltation of Inanna*, Yale University Press, New Haven-Londres 1968.

Happold, Frank C., *Mysticism. A Study and an Anthology*, Penguin Books-Pelican, Harmondsworth 1963.

Harding, M. Esther, *Woman's Mysteries, Ancient and Modern*, Harper & Row, Nueva York 1971.

Harrison, Jane Ellen, *Mythology*, Harcourt-Brace Jovanovich, Nueva York-Londres 1963.

–, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Merlin Press, Londres 1963.

–, *Myths of Greece and Rome*, Falcroft 1976.

–, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Merlin Press, Londres 1980.

Hawkes, J., *Dawn of the Gods: Minoan and Mycenaean Origins of Greece*, Chatto & Windus, Londres 1968.

–, *The First Great Civilizations: Life in Mesopotamia, the Indus Valley and Egypt*, Knopf, Nueva York 1973.

Hawkins, G. S., *Stonehenge Decoded*, Souvenir Press, Londres 1966.

Heródoto, *The Histories*, trad. de Aubrey de Selincourt, Penguin Books, Harmondsworth 1954.

Hesíodo, *Theogony and Works and Days*, trad. de Dorothea Wender, Penguin Books-Penguin Classics, Harmondsworth 1973 [Hesíodo: *Obras y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, tr. cast. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Gredos, Madrid 1978].

–, *Theogony and Works and Days*, trad. de H. G. Evelyn-White, Loeb Classical Library, Cambridge 1950.

[**Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá**, ed. de Alberto Bernabé, Akal, Madrid 2003.]

Hillman, James, *The Myth of Analysis*, Harper & Row-Harper Colophon Books, Nueva York 1978 [*El mito del análisis: tres ensayos de psicología arquetípica*, tr. cast. de Ángel González de Pablo, Siruela, Madrid 2000].

–, *Re-Visioning Psychology*, Harper & Row-Harper Colophon Books, Nueva York 1977 [*Re-Imaginar la psicología*, tr. cast. de Fernando Borrajo, Siruela, Madrid 1999].

–, *The Thought of the Heart*, en *Eranos Lectures 2*, Spring Publications Inc., Dallas 1981 [*El pensamiento del corazón: el retorno del alma al mundo*, tr. cast. de Fernando Borrajo, Siruela, Madrid 1999].

–, *Archetypal Psychology: A Brief Account*, Spring Publications Inc., Dallas 1983.

–, *Healing Fiction*, Station Hill Press, Barrytown, N. Y. 1983.

[**Himno al Templo Eninnu. Cilindros A y B de Gudea**, tr. cast. de Federico Lara Peinado, Trotta, Madrid 1996.]

[**Himnos babilónicos**, ed. y tr. cast. de Federico Lara Peinado, Tecnos, Madrid 1990.]

[**Himnos homéricos. La «batracomiomaquia»**, tr. cast. de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid 1978.]

[**Himnos sumerios**, ed. y tr. cast. de Federico Lara Peinado, Tecnos, Madrid 1988.]

[**Himnos védicos**, tr. cast. de Francisco Villar Liébana, Nacional, Madrid 1975.]

Hirsch, Udo, James Mellaart y Belkis Balpınar, *The Goddess of Anatolia*, Eskenazi, Milán 1989.

–, *The Holy Scriptures According to the Masoretic Text*, The Jewish Publication Society of America, Filadelfia 1955.

Homero, *Odyssey*, trad. de E. V. Rieu, Penguin Books, Harmondsworth 1946 [*Odisea*, tr. cast. de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid 1982].

–, *Iliad*, trad. Richmond Lattimore, Phoenix Books, Chicago 1961 [*Iliada*, tr. cast. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1991].

Hooke, S. H., *Middle Eastern Mythology*, Penguin Books-Pelican, Harmondsworth 1963.

[**Hopkins, Gerard Manley**, *Obras completas*, tr. cast. de Manuel Linares Megías, Mensajero, Bilbao 1988.]

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, Chatto & Windus, Londres 1954 [*Las*

puertas de la percepción: cielo e infierno, tr. cast. de Miguel de Hernani, Edhasa, Barcelona 2001³].

Ions, Veronica, *Egyptian Mythology*, Newnes Books, Londres 1982.

Jacobsen, Thorkild, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, Yale University Press, New Haven, Conn. 1976.

James, E. O., *Myth and Ritual in the Ancient Near East*, Thames and Hudson, Londres 1958.

–, *The Cult of the Mother Goddess*, Thames and Hudson, Londres 1959.

Jelinek, Jan, *Encyclopédie Illustrée de l'Homme Préhistorique*, Grund, París 1975.

Johnson, Buffie, *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*, Harper & Row, San Francisco 1988.

Jonas, Hans, *The Gnostic Religion*, Beacon Press, Boston, Mass. 1958 [*La religión gnóstica*, tr. cast. de Menchu Gutiérrez, Siruela, Madrid 2000].

[**Juliano**, *Discursos VI-XII*, tr. cast. de José García Blanco, Gredos, Madrid 1982.]

Jung, C. G., *Collected Works*, 20 vols., sir Herbert Read *et al.* (eds.), trad. R. F. C. Hull, Routledge & Kegan Paul, Londres 1957–79 [*Obra completa*, tr. cast. de editorial Trotta, Madrid. Publicados los siguientes volúmenes: 1: *Estudios psiquiátricos*, tr. cast. de Andrés Sánchez Pascual y María Luisa Pérez Cavana, 1999; 4: *Freud y el psicoanálisis*, tr. cast. de Ángel Reparaz, 2000; 8: *La dinámica de lo inconsciente*, tr. cast. de Dolores Ábalos, 2004; 9/1: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, tr. cast. de Carmen Gauger, 2002; 10: *Civilización en transición*, tr. cast. de Carlos Martín, 2001; 14: *Mysterium coniunctionis. Investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, tr. cast. de Jacinto Rivera de Rosales y Jorge Navarro, 2002; 15: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, tr. cast. de Cristina García Ohlrich, 1999].

–, *Memories, Dreams and Reflections*, Collins and Routledge & Kegan Paul, Londres 1963 [*Recuerdos, sueños, pensamientos*, tr. cast. de María Rosa Borrás, Seix Barral, Barcelona 1986⁴].

–, *Letters, selected and edited by Gerhard Adler in collaboration with Aniela Jaffi*, 2 vols., trad. de R. F. C. Hull, Routledge & Kegan Paul, Londres 1973–6.

–, *Man and His Symbols*, Pan Books, Londres 1978 [*El hombre y sus símbolos*, tr. cast. de Luis Escobar Bareño, Caralt, Barcelona 1997⁶].

Jung, C. G. y Carl [Karl] Kerényi, *Introduction to a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, trad. de R. F. C. Hull, Routledge & Kegan Paul, Londres 1951 [*Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los mitos eleusinos*, trads. cast. de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Siruela, Madrid 2004].

Jung, Emma y Marie-Louise von Franz, *The Grail Legend*, trad. de C. G. Jung Foundation, Hodder & Stoughton, Londres 1971 [*La leyenda del Grial: desde una perspectiva psicológica*, trad. cast. Juanjo Priego Borrego, Kairós, Barcelona 1999].

Kerényi, Carl [Karl], *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Schocken

- Books, Nueva York 1967 [*Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, trad. cast. María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid 2004].
- , *The Heroes of the Greeks*, trad. de H. J. Rose, Thames and Hudson, Londres 1974.
- , *Zeus and Hera: Archetypal Image of Father, Husband and Wife*, Bollingen Series LXV, trad. de Christopher Holme, Princeton University Press, Princeton 1975.
- , *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Bollingen Series LXV: 2, trad. de Ralph Mannheim, Princeton University Press, Princeton 1976 [*Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, ed. de Magda Kerényi, tr. cast. de Adan Kovacksics, Herder, Barcelona 1998].
- , *Athene: Virgin and Mother in Greek Religion*, trad. de Murray Stein, Spring Publications, Zúrich 1978.
- , *The Gods of the Greeks*, trad. de Norman Cameron, Thames and Hudson, Londres 1979 [*Los dioses de los griegos*, tr. cast. de Jaime López-Sanz, Monte Ávila, Venezuela 1997].
- King, Leonard William**, *Babylonian Religion and Mythology*, Londres 1897.
- , *The Seven Tablets of Creation*, Londres 1902.
- , *Legends of Babylonia and Egypt in Relation to the Hebrew Tradition*, Oxford University Press, Londres 1918.
- Koltuv, Barbara Black**, *The Book of Lilith*, Nicolas-Hays Inc., York Beach, Maine 1986.
- Kramer, H. y J. Sprenger**, *Malleus Maleficarum*, trad. de Montague Summers, Pushkin Press, Londres 1951.
- Kramer, Samuel Noah**, *History Begins at Sumer*, Thames and Hudson, Londres 1958 [*La historia empieza en Sumer*, tr. cast. de Jaime Elías, Aymá, Barcelona 1978⁴].
- , *The Sumerians, Their History, Culture and Character*, Chicago University Press, Chicago 1963.
- , *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1969 [*El matrimonio sagrado en la antigua Sumer*, tr. cast. de Manuel Molina, AUSA, Sabadell, 1999].
- , *Sumerian Mythology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1972.
- , *From the Poetry of Sumer: Creation, Glorification, Adoration*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles 1979.
- Kuhn, Herbert**, *On the Track of Prehistoric Man*, trad. de A. H. Brodrick, Hutchinson, Londres 1955.
- Laming-Empéaire, Annette**, *Lascaux, Paintings and Engravings*, trad. de E. F. Armstrong, Penguin Books, Harmondsworth 1959.
- , *La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique*, Picard, París 1962.
- Lamy, Lucie**, *Egyptian Mysteries: New Light on Ancient Knowledge*, Thames and Hudson, Londres 1981.
- Langdon, Stephen**, *Sumerian and Babylonian Psalms*, Librairie Paul Geuthner, París 1909.

- , *Tamuz and Ishtar*, Oxford University Press, Oxford 1914.
- , *Sumerian Liturgies and Psalms*, Londres 1919.
- Lawrence, D. H.**, *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, Vivian De Sola Pinto-Warren Roberts (eds.), Heinemann, Londres 1972 [*Poemas*, tr. cast. de José María Moreno Carrascal, Renacimiento, Sevilla 1988].
- Leech, Edmund y D. Alan Aycock**, *Structuralist Interpretations of Biblical Myth*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Leroi-Gourhan, André**, «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques», en *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LV, 1958.
- , *Les Religions de la Préhistoire*, Presses Universitaires de France, París 1964 [*Las religiones de la prehistoria*, tr. cast. de Concepción Aya Gaseni, Lerna, Barcelona 1987].
- , *Treasures of Prehistoric Art*, trad. de Norbert Guterman, Harry N. Abrams, Nueva York 1967.
- , *Préhistoire de l'Art Occidentale*, Éditions d'Art Lucien Mazenod, París 1971 [*Prehistoria del Arte Occidental*, tr. cast. de Miguel Llongueras Campaña, Gustavo Gili, Barcelona 1968].
- , *The Dawn of European Art*, trad. de S. Champion, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Levy, Gertrude Rachel**, *The Gate of Horn: A Study of the religious conceptions of the Stone Age, and their influence upon European thought*, Faber & Faber, Londres 1948.
- Lloyd, Seton**, *The Archeology of Mesopotamia*, Thames and Hudson, Londres 1978.
- Lossky, Vladimir**, *The Mystical Theology of the Eastern Church*, J. Clarke, Londres 1957.
- Lovelock, James E.**, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979 [*Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*, tr. cast. de A. Jiménez Rioja, Orbis, Barcelona 1987].
- [**Lucrecio**, *La naturaleza*, tr. cast. de Francisco Socas, Gredos, Madrid 2003.]
- Luke, Helen M.**, *Woman, Earth and Spirit: The Feminine in Symbol and Myth*, Crossroad Publishing Co., Nueva York 1981.
- Lurker, Manfred**, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt: An Illustrated Dictionary*, Thames and Hudson, Londres 1980.
- Mackenzie, Donald A.**, *Myths of Babylonia and Assyria*, Gresham Publishing Co., Londres 1915.
- Mackie, Euan Wallace**, *The Megalith Builders*, Book Club Associates, Londres 1977.
- Marinatos, Nanno**, *Art and Religion in Thera, Reconstructing a Bronze Age Society*, Atenas 1985.
- Marinatos, S.**, *Crete and Mycenae*, Thames and Hudson, Londres 1960.
- Marshack, Alexander**, *The Roots of Civilization*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1972.
- Mead, G. R. S.**, *Fragments of a Faith Forgotten*, John M. Watkins, Londres 1931.

- , *Hymn of the Robe of Glory, also called the Hymn of the Pearl*, Theosophical Publishing Society, Londres-Benarés 1908.
- , *The Wedding Song of Wisdom*, Theosophical Publishing Society, Londres-Benarés 1908.
- , *Pistis Sophia, A Gnostic Miscellany*, John M. Watkins, Londres 1947.
- , *Thrice Greatest Hermes*, 3 vols., John M. Watkins, Londres 1949.
- Mellaart, James, *Earliest Civilizations of the Near East*, Thames and Hudson, Londres 1965.
- , *Çatal Hüyük, A Neolithic Town in Anatolia*, Thames and Hudson, Londres 1967.
- , *The Neolithic of the Near East*, Scribner, Nueva York 1975.
- Merchant, Carolyn**, *The Death of Nature*, Harper & Row, Nueva York 1980.
- Michel, John**, *City of Revelation*, Garstone Press, Londres 1972.
- , *The View over Atlantis*, Abacus, Londres 1973.
- Milton, John**, *Paradise Lost*, Longman, Londres 1971 [*El paraíso perdido*, tr. cast. de Abilio Echeverría, Planeta, Barcelona 1993].
- Mylonas, G. E.**, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press, Princeton 1961.
- Neihardt, John G.**, *Black Elk Speaks*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres-Nebraska 1979 [*Alce Negro habla. Arco Iris llameante*, tr. cast. de Juan Antonio Larraya, José de Olañeta, Palma de Mallorca 1984].
- Neumann, Erich**, *The Great Mother*, Bollingen Series XLVII, trad. de Ralph Mannheim, Princeton University Press, Princeton 1955.
- , *The Origins and History of Consciousness*, Bollingen Series XLII, trad. de R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton 1970.
- New Bible Commentary*, Inter-Varsity Press, Leicester 1970.
- Olson, Carl** (ed.), *The Book of the Goddess Past and Present: An Introduction to Her Religion*, Crossroad Publishing Co., Nueva York 1983.
- Ornstein, Robert E.**, *The Nature of Human Consciousness*, W. H. Freeman & Co., San Francisco 1973.
- , *The Psychology of Consciousness*, Penguin Books, Harmondsworth 1986.
- Otto, Rudolf**, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*, trad. de John W. Harvey, Oxford University Press, Oxford 1958 [*Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, tr. cast. de Fernando Vela, Alianza, Madrid 1980].
- Otto, Walter F.**, *The Homeric Gods: The Spiritual Significance of Greek Religion*, trad. de Moses Hadas, Thames and Hudson, Londres 1979.
- Ouspensky, P. D.**, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1975.
- Pagels, Elaine**, *The Gnostic Gospels*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1980 [*Los evangelios gnósticos*, tr. cast. de Jordi Beltrán, Crítica, Barcelona 1982].

–, *Adam, Eve and the Serpent*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1988 [*Adán, Eva y la serpiente*, tr. cast. de Teresa Camprodón, Crítica, Barcelona 1990].

Panofsky, Dora y Erwin, *Pandora's Box*, Bollingen Series LII, Princeton University Press, Princeton 1962 [*La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, tr. cast. de Alberto Clavería, Barral, Barcelona 1975].

Paris, Ginette, *Pagan Meditations: The Worlds of Aphrodite, Artemis and Hestia*, trad. de Gwendolyn Moore, Spring Publications Inc., Dallas 1986.

Patai, Raphael, *The Hebrew Goddess*, Wayne State University Press, Detroit 1990.

[**Pausanias**, *Descripción de Grecia, libros 7-10*, tr. cast. de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid 1994.]

Perera, Sylvia Brinton, *Descent to the Goddess: A Way of Initiation for Women*, Inner City Books, Toronto 1981.

Phillips, John A., *Eve: The History of an Idea*, Harper & Row, San Francisco 1984 [*Eva, la historia de una idea*, tr. cast. de Juan José Utrilla, FCE, México 1988].

Piggott, Stuart, *Prehistoric India*, Penguin Books, Harmondsworth 1950.

[**Píndaro**. *Obras y Fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, tr. cast. de Alfonso Ortega, Gredos, Madrid 1984.]

Platon, N., *Crete*, Nagel, Ginebra 1966.

Plutarco, «Isis and Osiris» en *Moralia, Book V*, trad. de Frank Cole Babbitt, William Heinemann-Loeb Classical Library, Londres 1969 [*Obras morales y de costumbres, (Moralia)*, vol. 6, *Isis y Osiris. Diálogos píticos*, tr. cast. de Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, Gredos, Madrid 1995].

Pope, Maruin H., *Commentary on the Song of Songs*, Doubleday, Nueva York 1977.

Pritchard, James B. (ed.), *The Ancient Near East: An Anthology of Texts and Pictures*, 2 vols., Princeton University Press, Princeton 1958 [*La sabiduría del Antiguo Oriente: antología de textos e ilustraciones*, tr. cast. de J.-A. G.-Larraya, Garriga, Barcelona 1966].

Quispel, Gilles, *The Birth of the Child*, Eranos Lectures, Spring Publications Inc., Dallas 1973.

Rad, Gerhard von, *Old Testament Theology*, trad. de D. M. G. Stalker, SCM Press, 2 vols., Londres 1962-5 [*Teología del Antiguo Testamento*, 2 vols., ed. de Luis Alonso Schökel, tr. cast. (vol. 1) de Victorino Martín Sánchez y (vol. 2) Fernando Carlos Vevia Romero, Sígueme, Salamanca 1978*].

–, *Wisdom in Israel*, trad. de James D. Martin, SCM Press, Londres 1972.

Ranke-Heinemann, Uta, *Eunuchfor Heaven: The Catholic Church and Sexuality*, trad. de John Brownjohn, Deutsch, Londres 1990 [*Eunucos por el reino de los cielos: la Iglesia católica y la sexualidad*, tr. cast. de Víctor-Abelardo Martínez de Lopera, Trotta, Madrid 1994].

Ransome, H. M., *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, Allen & Unwin, Londres 1937.

- Rawlinson, H. C.**, *The Cuneiform Inscriptions of Western Asia*, Londres 1861.
- Rilke, Rainer Maria**, *Selected Poetry*, ed. y trad. de Stephen Marshall, Picador, Londres 1982 [*Antología poética*, tr. cast. de Jaime Ferreiro Alemparte, Espasa-Calpe, Madrid 1982].
- Robinson, James M.** (ed.), *The Nag Hammadi Library in English*, E. J. Brill, Leiden 1984.
- Rogers, Robert W.**, *Cuneiform Parallels to the Old Testament*, Gordon Press, Londres 1977.
- Romer, John**, *People of the Nile: New Light on the Civilization of Ancient Egypt*, Michael Joseph, Londres 1989.
- Rundle Clark, R. T.**, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Thames and Hudson, Londres 1978.
- Ruspoli, Mario**, *The Cave of Lascaux: The Final Photographic Record*, Thames and Hudson, Londres 1987.
- Sandars, N. K.** (ed.), *The Epic of Gilgamesh*, Penguin Books-Penguin Classics, Harmondsworth 1960.
- , *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*, Penguin Books, Harmondsworth 1972.
- Sayce, Archibald Henry**, *Hibbert Lectures*, 1887.
- Scholem, Gershom**, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books Inc., Nueva York 1961 [*Las grandes tendencias de la mística judía*, tr. cast. de Beatriz Oberländer, Siruela, Madrid 1996].
- , *The Origins of the Kabbalah*, Princeton University Press, Princeton 1967 [*Los orígenes de la Cábala*, 2 vols., tr. cast. de Radamés Molina y César Mora, Paidós, Barcelona 2001].
- , *Kabbalah*, Meridian Books, Nueva York-Ontario 1978 [*Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala*, tr. cast. de J. S. B., Riopiedras, Barcelona 1994].
- Schonfield, Hugh**, *The Essene Odyssey*, Dorset-Element Books, Shaftesbury 1984.
- Schürer, Emil**, *The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ*, 3 vols., T. & T. Clark, Edimburgo 1973-86 [*Historia del pueblo judío en tiempos de Jesús*, 2 vols., tr. cast. de J. Cosgaya y A. Piñero, Cristiandad, Madrid 1985].
- Schwaller de Lubicz, R. A.**, *Symbol and the Symbolic: Ancient Egypt, Science, and the Evolution of Consciousness*, trad. de Robert y Deborah Lawlor, Autumn Press, Nueva York 1978.
- Scott, Ernest**, *The People of the Secret*, Octagon Press, Londres 1983.
- Shakespeare, William**, *The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford 1986 [*Obras completas*, tr. cast. de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid 1989¹⁶].
- Sheldrake, Rupert**, *A New Science of Life*, Blond & Briggs, Londres 1981 [*Una nueva ciencia de la vida: la hipótesis de causación formativa*, tr. cast. de Marge-Xavier Martí Coronado, Kairós, Barcelona 1990].

- , *The Presence of the Past*, Blond & Briggs, Londres 1988 [*La presencia del pasado. Resonancia m3rfica y h3bitos de la naturaleza*, tr. cast. de Marge/Xavier Mart3 Coronado, Kair3s, Barcelona 1990].
- Sherrard, Philip**, *The Rape of Man and Nature*, Golgonooza Press, Ipswich 1987.
- Smith, Morton**, *Jesus the Magician*, Aquarian Press, Wellingborough Northants 1985.
- , *The Secret Gospel*, Aquarian Press, Wellingborough Northants 1985.
[**S3focles**, *Tragedias*, tr. cast. de Assela Alamillo, Gredos, Madrid 1981.]
- Sparks, H. F. D.** (ed.), *The Apocryphal New Testament*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- Speiser, E. A.**, *Akkadian Myths and Epics*, Princeton University Press, Princeton 1957.
- Spretnak, Charlene**, *Lost Goddesses of Early Greece: A Collection of Pre-Hellenic Myths*, Beacon Press, Boston, Mass. 1984.
- Stone, Merlin**, *The Paradise Papers*, Virago, Londres 1976.
- Strachan, Elspeth y Gordon**, *Freeing the Feminine*, Labarurn Publications Ltd., Dunbar 1985.
- Swimme, Brian-Berry, Thomas**, *The Universe Story*, HarperCollins Publishers, Nueva York, 1994
- Tarnas, Richard**, *The Passion of the Western Mind*, Harmony, Nueva York, 1991 y Ballantine, Nueva York, 1993 [*La pasi3n del pensamiento occidental: para la compresi3n de las ideas que modelaron nuestra cosmovisi3n*, tr. cast. de Marco Aurelio Galmarini, Prensa Ib3rica, Barcelona 1997].
- , *Cosmos and Psyche: Intimations of a New World View*, Viking, Nueva York, 2004.
[*Textos literarios hetitas*, Ed. de Alberto Bernab3, Editora Nacional, Madrid 1979.]
- Thom, Alexander**, *Megalithic Sites in Britain*, Oxford University Press, Oxford 1967.
- , *Megalithic Lunar Observatories*, Oxford University Press, Oxford 1971.
- , *Megalith Remains in Britain and Brittany*, Oxford University Press, Oxford 1979.
- Traherne, Thomas**, *Centuries of Meditation*, Bertram Dobell, Londres 1908.
- Trigg, Joseph W.**, *Origen: The Bible and Philosophy in the Third Century Church*, SCM Press, Londres 1985.
- Trump, D. H.**, *Malta, an Archaeological Guide*, Faber & Faber, Londres 1972.
- , *The Prehistory of the Mediterranean*, Penguin Books-Pelican, Harmondsworth 1981.
- Urbach, E.**, *The Sages: The World and Wisdom of the Rabbis of the Talmud*, Harvard University Press, Jerusal3n 1979.
- Van der Post, Laurens**, *The Lost World of the Kalahari*, Penguin Books, Harmondsworth 1962.
- , *The Seed and the Sower*, Penguin Books, Harmondsworth 1963.

- , *The Heart of the Hunter*, Penguin Books, Harmondsworth 1965.
- , *Jung and the Story of Our Time*, Penguin Books, Harmondsworth 1978.
- Van der Post, Laurens y Jane Taylor**, *Testament to the Bushman*, Penguin Books, Harmondsworth 1985 [*La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos* |xam, tr. cast. de J. M. de Prada Samper, Lengua de Trapo, Madrid 2001].
- Van Over, Raymond** (ed.), *Eastern Mysticism, Near East and India*, vol. 1, New American Library, Nueva York 1977.
- Vermaseren, Maarten J.**, *Cybele and Attis*, trad. de A. M. H. Lernmers, Thames and Hudson, Londres 1977.
- Vermes, Geza**, *Jesus the Jew*, Collins, Londres 1973 [*Jesús el judío: Los Evangelios leídos por un historiador*, tr. cast. de José Manuel Álvarez Flórez y Ángela Pérez, Muchnik, Barcelona 1977].
- Virgilio**, *The Aeneid*, trad. de W. F. Jackson Knight, Penguin Books, Harmondsworth 1958 [*Eneida*, tr. cast. de Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid 1992].
- Vries, Ad de**, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Elsevier Science Publishers, Amstersdam 1984.
- Walker, Barbara G.**, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, Harper & Row, San Francisco 1983.
- Ward, William Hayes**, *Seal Cylinders of Western Asia*, J. P. Morgan Library-AMS Press, Nueva York 1910.
- Warner, Marina**, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Pan Books (Picador), Londres 1985 [*Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*, tr. cast. de Juan Luis Pintos, Taurus, Madrid 1991].
- Watts, Alan**, *Myth and Ritual in Christianity*, Thames and Hudson, Londres 1954 [*Mito y ritual en el cristianismo*, tr. cast. de Vicente Merlo, Kairós, Barcelona 1998].
- Watts, V. E.** (trad.), *Boethius, The Consolation of Philosophy*, Penguin Books, Harmondsworth 1969.
- Weber, Renée**, *Dialogues with Scientists and Sages: The Search for Unity*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1986.
- Wender, Dorothea** (trad.), *Hesiod and Theognis*, Penguin Books, Harmondsworth 1973.
- Weston, Jessie**, *The Quest of the Holy Grail*, Frank Cass & Co., Londres 1964.
- Whitmont, Edward C.**, *The Return of the Goddess*, Crossroad Publishing Co., Nueva York 1982 [*El retorno de la diosa: el aspecto femenino de la personalidad*, Paidós, Barcelona 1998].
- Wilber, Ken** (ed.), *The Holographic Paradigm and Other Paradoxes: Exploring the Leading Edge of Science*, Shambhala, Boulder Co., Londres 1982 [*El paradigma holográfico: una exploración en las fronteras de la ciencia*, tr. cast. de Vicente Romano, Kairós, Barcelona 1991²].

- , *Up from Eden: A Transpersonal View of Human Evolution*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1983.
- , *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*, New Science Library, Boston, Mass.-Londres 1985 [*La conciencia sin fronteras: aproximaciones de Oriente y Occidente al crecimiento personal*, tr. cast. de Marta I. Gustavino, Kairós, Barcelona 1987²].
- Wilkins, Eithne**, *The Rose Garden Game: The Symbolic Background to the European Prayer-Beads*, Victor Gollancz, Londres 1969.
- Willetts, R. F.**, *Cretan Cults and Festivals*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1962.
- Wilson, Ian**, *Jesus: the Evidence*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1984.
- Wind, Edgar**, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Penguin Books-Peregrine, Harmondsworth 1967 [*Los misterios paganos del Renacimiento*, tr. cast. de Javier Fernández de Castro y Julio Bayón, Barral, Barcelona 1972].
- Wolkstein, Diane y Samuel Noah Kramer**, *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, HarperCollins, Londres 1983.
- Woolley, Charles Leonard**, *The Sumerians*, Oxford University Press, Oxford 1928.
- , *The Excavations at Ur*, Ernest Benn, Londres 1954.
- , *Ur of the Chaldees*, The Herbert Press P. R. S. Hoovey, Oxford 1982 [*Ur la ciudad de los caldeos*, tr. cast. de Margara Villegas, FCE, México 1966³].
- Wosien, Maria-Gabriel**, *Sacred Dance: Encounter with the Gods*, Thames and Hudson, Londres 1974.
- Yeats, W. B.**, *Collected Poems*, Macmillan, Londres 1952 [*Antología bilingüe*, tr. cast. de Enrique Caracciolo Trejo, Alianza, Madrid 1991].
- [**Zilboorg, Gregory**, *Historia de la psicología médica*, tr. cast. de Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Paidós 1968.]
- Zimmer, Heinrich**, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Joseph Campbell (ed.), Bollingen Series VI, Princeton University Press, Princeton 1946 [*Mitos y símbolos de la India*, tr. cast. de Francisco Torres Oliver, Siruela, Madrid 1997].
- , *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil*, Joseph Campbell (ed.), Bollingen Series XI, Princeton University Press, Princeton 1948 [*El rey y el cadáver: Cuentos, mitos y leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*, tr. cast. de Agustín López Tobajas y María Tabuyo, Paidós, Barcelona 1999].
- , *Philosophies of India*, Joseph Campbell (ed.), Bollingen Series XXVI, Princeton University Press, Princeton 1951 [*Filosofías de la India*, tr. cast. de J. A. Vázquez, Eudeba, Buenos Aires 1979²].
- , *The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations*, Joseph Campbell (ed.), Bollingen Series XXXIX, Princeton University Press, Princeton 1955.
- Zohar, Donah**, *Quantum Self*, Bloomsbury Publishing Co., Londres 1989.

Lecturas esenciales

Barfield, Owen, *Saving the Appearances: A Study in Idolatry*.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces* [El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito].

–, *The Masks of God: Primitive Mythology* [Las máscaras de Dios, 1: Mitología primitiva].

–, *The Masks of God: Occidental Mythology* [Las máscaras de Dios, 3: Mitología occidental].

–, *The Masks of God: Oriental Mythology* [Las máscaras de Dios, 2: Mitología oriental].

Eliade, Mircea, *A History of Religious Ideas*, vols. 1 y 2 [Historia de las creencias y las ideas religiosas, vols. 1 y 2].

Gimbutas, Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe* [Diosas y dioses de la vieja Europa], *The Language of the Goddess* [El lenguaje de la diosa].

Harrison, Jane, *Prolegomena to a Study of Greek Religion*.

Hillman, James, *The Myth of Analysis* [El mito del análisis: tres ensayos de psicología arquetípica].

Johnson, Buffie, *Lady of the Beasts*.

Jung, Carl Gustav, *Collected Works*: vol. 5: *Symbols of Transformation* [Símbolos de transformación, tr. cast. de Enrique Butelman, Paidós, Barcelona 1993]; vol. 8: *The Structure and Dynamics of the Psyche* [Obra completa, vol. 8: La dinámica de lo inconsciente].

Neumann, Erich, *The Great Mother*.

Patai, Raphael, *The Hebrew Goddess*.

Phillips, John A., *Eve: The History of an Idea* [Eva, la historia de una idea].

Warner, Marina, *Alone of All Her Sex* [Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María].

Procedencia de las imágenes

Todas las fotografías son de Simon Constable-Maxwell, a no ser que se especifique otra cosa. Todos los dibujos de los libros de Marija Gimbutas han sido reproducidos con el amable permiso del autor; todas las fotografías que aparecen en sus libros han sido realizadas por Simon Constable-Maxwell, con el permiso de Marija Gimbutas y Thames and Hudson: debido a los sucesos que ocurrieron en Europa Oriental mientras estábamos realizando la presente obra, no pudimos obtener fotografías de los museos. Las de la obra *Çatal Hüyük, A Neolithic Town in Anatolia* han sido reproducidas con el amable permiso del profesor James Mellaart y Thames and Hudson. Las fotografías de la obra *The Palace of Minos* han sido incluidas con el de Macmillan & Co., y las del libro *The Roots of Civilization*, de Alexander Marshack, con el permiso de Weidenfeld & Nicolson Ltd.

Capítulo 1

Todos los dibujos son de Robin Baring, a no ser que se indique lo contrario.

Figura 1. Por cortesía del Musée d'Aquitaine, Burdeos, Francia. Todos los derechos reservados. Figura 2. Por cortesía del Musée de l'Homme, París. Figura 3. Por cortesía de los Musées Réunis du Louvre, París. Figura 4. Por cortesía del Naturhistorisches Museum, Viena. Figura 5. Por cortesía del Naturhistorisches Museum, Viena. Figura 6. Anthropos Institut, Moravske Museum, Brno. Fotografías tomadas de J. Jelinek, *Encyclopédie Illustrée de l'Homme Préhistorique*. Con el permiso de Artia, Praga. Figura 7. Anthropos Institut, Moravske Museum, Brno. Fotografía de Jelinek. Con el permiso de Artia, Praga. Figura 8. Dibujo tomado de A. Salmony, «Some Paleolithic ivory carving from Mezine», en *Artibus Asiae*, 12, 1/2 (1949), p. 107 (figuras 1 y 2). Figura 9. Anthropos Institut, Moravske Museum, Brno. Fotografía de Jelinek. Con el permiso de Artia, Praga. Figura 10. Tomada de Alexander Marshack, *The Roots of Civilization*, p. 315. Figura 11. Tomada de una ilustración de Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 72. Figura 12. Anthropos Institut, Moravske Museum, Brno. Fotografía de Jelinek. Con el permiso de Artia, Praga. Figura 13. Por cortesía del museo arqueológico de Volos, Grecia. Figura 14. Dibujo de Anne Baring copiado de Marshack, p. 284. Figura 15. Dibujo de Anne Baring, copiado de Marshack, p. 309. Figura 16. Fotografía: Éditions Larrey, Toulouse. Figura 17. De Marshack, pp. 144-5, por cortesía de Weidenfeld & Nicolson. Figura 18. De Marshack, p. 48, por cortesía de Weidenfeld & Nicolson. Figura 19. Anthropos Institut, Moravske Museum, Brno. Dibujo tomado de Marshack, p. 295. Figura 20. Instituto de Arqueología de la Academia de Ciencias de la antigua URSS. Según una ilustración que aparece en la *Encyclopédie Illustrée de l'Homme Préhistorique*, p. 452. Figura 21. Según una ilustración que aparece en la *Encyclopédie Illustrée de l'Homme Préhistorique*. Figura 22. Instituto de Arqueología de la Academia de Ciencias de la antigua URSS. Según Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 72. Figura 23. Según Chovkopliás en *Encyclopédie Illustrée de l'Homme Préhistorique*, p. 446. Figura 24. Marshack, p. 174. Figura 25. Según Henri Begouën y el Abbé H. Breuil, *Les Cavernes du Volp*, París, Arts et Métiers

Graphiques, 1958, p. 48. Figura 26. Según Begouën y Breuil, p. 11. Figura 27. Fotografía: Jean Vertut. Figura 28. Fotografía: Jean Vertut. Figura 29. Según Begouën y Breuil. Figura 30. Según Begouën y Breuil, p. 51. Figura 31. Fotografía: Jean Vertut. Figura 32. Fotografía: Jean Vertut. Figura 33. Por cortesía de los Musées Réunis du Louvre. Figuras 34-36. Robin Baring. Figura 37. Dibujo de un detalle del *Cordero Místico* en la pieza de altar de Gante, Hubert y Jan Van Eyck. Figura 38. Robin Baring. Figura 39. Por cortesía del British Museum. Figura 40. Codex Vigilianus y Albedense. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Por cortesía del Patrimonio Nacional, España. Figura 41. Según una ilustración de Roger Cook, *The Tree of Life*, p. 112. Figura 42. (a) Por cortesía del Musée d'Aquitaine. Todos los derechos reservados; (b) Por cortesía del Louvre, París. Figura 43. Por cortesía del museo Boymans-van-Beuningen, Rotterdam.

Capítulo 2

Todos los dibujos son de Lyn Constable-Maxwell, a no ser que se indique lo contrario.

Figura 1. Según Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 132. Figura 2. Por cortesía del Naturhistorisches Museum, Viena. Figura 3. Según Gimbutas, pág. 90. Figura 4. Koszta Jozsef Museum, Szentes, Hungría. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 128. Figura 5. Fotografía: Lauros-Giraudon. Figura 6. Según Gimbutas, p. 87. Figura 7. (a) Fotografía por cortesía del Museo Arqueológico Nacional, Bucarest; (b) Fotografía tomada de Gimbutas, p. 202. Figura 8. Museo Arqueológico Nacional, Bucarest. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 121. Figura 9. fotografía tomada de Gimbutas, p. 121. Figura 10. Fotografía tomada de Gimbutas, portada. Figura 11. Museo Arqueológico de Volos, Grecia. Figura 12. Según Gimbutas, p. 101. Figura 13. Según Gimbutas, p. 136. Figura 14. Según Gimbutas, p. 103. Figura 15. (a, b) Según Gimbutas, p. 107; (c) Según Marshack, p. 284; (d) Según Gimbutas, p. 36; (e, f) Según Gimbutas, pp. 166-7; (g) Según Arthur Evans, *The Palace of Minos*, vol. 1, fig. 405d. Figura 16. Según Gimbutas, p. 103. Figura 17. Por cortesía del Museo Nacional, Belgrado. Figura 18. Museo Nacional, Atenas. Figura 19. Museo Philipi, Macedonia. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 203. Figura 20. Museo Philipi, Macedonia. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 203. Figura 21. Según Gimbutas, p. 101. Figura 22. Por cortesía del Musée des Augustins, Toulouse. Figura 23. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass. H. L. Pierce Fund. Figura 24. Por cortesía del Louvre, París. Figura 25. Museo Nacional, Atenas. fotografía: Hirmer. Figura 26. Museo Arqueológico de Plovdiv. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 104. Figura 27. Museo Arqueológico Nacional, Bucarest. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 206. Figura 28. Museo Arqueológico Nacional, Bucarest. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 212. Figura 29. Por cortesía del Aegyptisches Museum, Staatliche Museen, Berlín. Figura 30. Por cortesía del Museo Nacional, Belgrado. Figura 31. Según Gimbutas, pp. 172 y 174. Figura 32. Según Gimbutas, pp. 169, 171 y 100. Figura 33. Según Gimbutas, p. 187. Figura 34. Dibujo de Robin Baring según el de Gimbutas, p. 184. Figura 35. Por cortesía del Museo Arqueológico, Cracovia, Polonia. Figura 36. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 218. Figura 37. Museo Nacional, Atenas. Figura 38. Museo Arqueológico de Volos, Grecia. Figura 39. (a) Museo Tornai Janos, Hodmezovasarhely; (b) Museo Koszta Jozsef, Szentes, Hungría. Fotografías tomadas de Gimbutas, pp. 210 y 84. Figura 40. Diosa. Museo Arqueológico Nacional, Bucarest. Fotografía: Latiros Giraudon. Figura 41. Dios. Museo Arqueológico Nacional, Bucarest. Fotografía: Lauros Giraudon. Figura 42. Museo Arqueológico de Oltenita, Rumanía. Fotografía tomada de Gimbutas, p. 229. Figura 43. Por cortesía de una colección privada, Nueva York. Figura 44. Por cortesía del British Museum. Figura 45. Por cortesía del Museo de la Civilización de Anatolia, Ankara. Figura 46. Dibujo de Robin Baring según el del profesor James Mellaart, *Çatal Hüyük*, p. 120. Figura 47. Dibujo de Robin Baring según Evans, vol. 1, p. 220. Figura 48. Por cortesía del Museo de la Civilización de Anatolia, Ankara. Figura 49. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 113. Figura 50. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 127. Figura 51. Dibujo de Robin Baring según Mellaart,

p. 116. Figura 52. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 169. Figura 53. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 119. Figura 54. Fotografía tomada de Mellaart, p. 157, por cortesía del profesor James Mellaart. Figura 55. Museo Arqueológico Nacional, Atenas. Fotografía: Hirmer. Figura 56. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 163. Figura 57. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, lámina 40, p. 90. Figura 58. Dibujo de Robin Baring según Mellaart, p. 111. Figura 59. Fotografía tomada de Mellaart, p. 185, por cortesía del profesor James Mellaart. Figura 60. Fotografía tomada de Mellaart, p. 185, por cortesía del profesor James Mellaart. Figura 61. Fotografía tomada de Mellaart, fig. 83, p. 149, con amable permiso del profesor James Mellaart y Thames and Hudson. Figura 62. Fotografía: Clive Hicks. Figura 63. Dibujo de Robin Baring. Figura 64. Fotografía tomada de *La Préhistoire du Morbihan*, p. 54, por cortesía de La Société Polymathique du Morbihan. Figura 65. Por cortesía de La Société des Lettres de Rodez. Fotografía: Balsan. Figura 66. Dibujo de Robin Baring según Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, p. 289. Figura 67. Fotografía: Clive Hicks. Figura 68. Fotografía: Clive Hicks. Figura 69. Fotografía tomada de H. Bayley, *The Lost Language of Symbolism*. Figura 70. Dibujo de Robin Baring según Michael Dames, *Silbury Hill*, p. 161. Figura 71. Fotografía: Mario Mintoff, por cortesía de M. J. Publications, Malta. Figura 72. Fotografía tomada de James Mellaart, *Çatal Hüyük*, p. 145, con el permiso de Thames and Hudson. Figura 73. Fotografía: Mario Mintoff, por cortesía de M. J. Publications, Malta. Figura 74. Fotografía: Mario Mintoff, por cortesía de M. J. Publications, Malta. Figura 75. Fotografía: Mario Mintoff, por cortesía de M. J. Publications, Malta.

Capítulo 3

Todos los dibujos son de Lyn Constable-Maxwell, a no ser que se indique lo contrario.

Figura 1. Fotografía tomada de sir Arthur Evans, *The Palace of Minos*, vol. 2ii, Supp. figura XXVI. Figura 2. Colección del doctor Giamalakis, Herakleion. Figura 3. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass.; donación de la señora W. Scott Fitz. Figura 4. Fotografía del Tap Service, Atenas. Figura 5. Fotografías tomadas de Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 93 y de James Mellaart, *Çatal Hüyük*, p. 124. Figura 6. Fotografía: Hirmer. Figura 7. Fotografía del Tap Service, Atenas. Figura 8. Dibujo de Evans, vol. 4i, p. 163. Figura 9. Fotografía del Tap Service, Atenas. Figura 10. Dibujos tomados Gimbutas, pp. 186-7. Figura 11. Fotografía tomada de Evans, vol. 2i, p. 341. Figura 12. Ashmolean Museum, Oxford. Fotografía tomada de Evans, vol. 3, p. 458. Figura 13. Por cortesía del Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich. Figura 14. Museo Nauplion. Figura 15. Museo Nazionale delle Terme, Rome. Fotografía: Alinari. Figura 16. Museo Arqueológico, Herakleion. Dibujo de Robin Baring. Figura 17. Museo Arqueológico, Herakleion. Dibujo de Robin Baring. Figura 18. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Hirmer. Figura 19. Fotografía tomada de Evans, vol. 4i, p. 169. Figura 20. Dibujo tomado de Gimbutas, p. 182. Figura 21. Dibujo tomado de sir Arthur Evans, «Ring of Nestor», *Journal of the Hellenic Society*, XLV. Figura 22. Museum of Fine Arts, Boston, Mass. Dibujo de Robin Baring según el de Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 443. Figura 23. Fotografía tomada de Evans, vol. 1, p. 430. Figura 24. Dibujo tomado de Gertrude Levy, *The Gate of Horn*, lámina 9. Figura 25. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 26. (a, b) Museo Arqueológico, Herakleion. Dibujo y fotografía de Evans, vol. 2ii, p. 437; (c) Museo Egipcio, Berlín; (d, e) Fotografía tomada de Evans; (f) Dibujo según Evans, p. 432. Dibujos de Robin Baring. Figura 27. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 28. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 29. Por cortesía del Louvre, París. Figura 30. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Hirmer. Figura 31. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 32. (a) Dibujo según Neumann, *The Great Mother*, p. 114; (b) Por cortesía del British Museum; (c) Dibujo según Neumann; (d) Museo Nacional, Copenhage. Fotografía tomada de Levy, p. 220; (e) Fotografía: Hirmer. Figura 33. Dibujo de Robin Baring a partir de un vaso conser-

vado en el Museo Nacional, Atenas. Figura 34. Museo Agios Nicolaos, Creta. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 35. Ashmolean Museum, Oxford. Fotografía tomada de Evans, vol. 3, p. 153. Figura 36. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 37. Dibujo de Robin Baring a partir de Levy, p. 224. Figura 38. Museo Nacional, Atenas. Fotografía: Hirmer. Figura 39. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 40. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía: Hirmer. Figura 41. Fotografía tomada de Evans, vol. 1, p. 160. Figura 42. Fotografía: Hirmer. Figura 43. Fotografía tomada de Evans, *The Palace of Minos*, vol. 1, p. 161. Figura 44. Fotografía: Hirmer. Figura 45. Por cortesía del Staatliches Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich. Figura 46. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 47. Museo Nazionale, Palermo. Fotografía: Hirmer. Figura 48. Por cortesía del Ashmolean Museum Oxford. Figura 49. Fotografía de Evans, vol. 3, p. 226. Figura 50. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 51. Por cortesía del Royal Ontario Museum, Canadá. Figura 52. Museo Arqueológico, Herakleion. Fotografía tomada de Pierre Demargne, *Aegean Art*, lámina 443; por cortesía de Éditions Gallimard, París.

Capítulo 4

Figura 1. Fotografía por cortesía de Christie's, Londres. Figura 2. Por cortesía del Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford. Figura 3. Por cortesía del British Museum. Figura 4. Por cortesía de Mme. Catherine Garrige, Musée Guimet, París. Fotografía: Georg Helmes. Figura 5. Museo de Alepo. Fotografía: Hirmer. Figura 6. Por cortesía del Louvre, París. Figura 7. Por cortesía del British Museum. Figura 8. Por cortesía del British Museum. Figura 9. Por cortesía del Louvre, París. Figura 10. Fotografía de un dibujo en W. H. Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia*, p. 58. Figura 11. Museo Nacional, Bagdad. Fotografía: Hirmer.

Capítulo 5

Figura 1. Por cortesía del Oriental Institute, Universidad de Chicago. Figura 2. Pierpont Morgan Library. Fotografía de un dibujo a mano alzada de un sello cilíndrico en W. H. Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia*, p. 153. Figura 3. Por cortesía del British Museum. Figura 4. Por cortesía del British Museum. Figura 5. Museo Nacional, Bagdad. Fotografía: Hirmer. Figura 6. Museo nacional, Bagdad. Fotografía: Hirmer. Figura 7. Fotografía por cortesía del Museo Nacional, Bagdad. Figura 8. Dibujo de Robin Baring a partir de una impresión de un sello cilíndrico, en J. Hawkes, *The First Great Civilizations: Life in Mesopotamia, the Indus Valley and Egypt*, p. 36. Figura 9. Por cortesía del British Museum. Figura 10. Fotografía: Hirmer. Figura 11. Por cortesía del British Museum. Figura 12. Fotografías de dibujos lineales, tomadas de Ward, p. 152. Figura 13. Por cortesía de la fundación Lands of the Bible, Jerusalén. Fotografía: Zev Radovan. Figura 14. Fotografía por cortesía del Museo Nacional, Bagdad. Figura 15. (a) Fotografía por cortesía del Museo Nacional, Bagdad; (b) Fotografía: Hirmer. Figura 16. Por cortesía del Louvre, París. Figura 17. Fotografías tomadas de dibujos lineales en Ward, p. 384. Figura 18. Fotografía de un dibujo a mano alzada, en Ward, p. 372. Figura 19. Por cortesía del British Museum. Figura 20. Dibujo de Robin Baring a partir de una fotografía de *Iranische Denkmaler*, Deutsches Archaeologisches Institut, Teherán, 1976. Figura 21. Por cortesía del Louvre, París. Figura 22. Dibujo de Robin Baring a partir de una fotografía en Joseph Campbell, *The Mythic Image*, p. 283. Figura 23. Por cortesía del Louvre, París. Figura 24. Fotografía de Ward, p. 134. Figura 25. Por cortesía del Staatliche Museen, Berlín. Figura 26. Por cortesía del British Museum. Figura 27. Por cortesía del Oriental Institute, Universidad de Chicago. Figura 28. British Museum. Fotografía de Ward, p. 138. Figura 29. Por cortesía del Louvre, París. Figura 30. Colección privada prestada al British Museum. Fotografía por cortesía de Christie's,

Londres. Figura 31. Fotografía de un dibujo a mano alzada en Ward, p. 56. Figura 32. Fotografía de un dibujo a mano alzada en Ward, p. 40.

Capítulo 6

Figura 1. Fotografía: Hirmer. Figura 2. Dibujo de Robin Baring a partir de E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, vol. 1, p. 5. Figura 3. Fotografía: Peter Clayton. Figura 4. Por cortesía del British Museum. Figura 5. Fotografía: William MacQuitty. Figura 6. Fotografía de R. T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, p. 101. Figura 7. El Louvre, París. Por cortesía de RMN. Figura 8. El Louvre, París. Por cortesía de RMN. Figura 9. Fotografía tomada de Budge, vol. 1, p. 58. Figura 10. Fotografía: Peter Clayton. Figura 11. Por cortesía del British Museum. Figura 12. Por cortesía del Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford. Figura 13. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass. Harvard University, Expedición MFA. Figura 14. Fotografía: Peter Clayton. Figura 15. Fotografía tomada de Neumann, *The Great Mother*, p. 140. Figura 16. Por cortesía del British Museum. Figura 17. Fotografía: Hirmer. Figura 18. Fotografía tomada de Henri Frankfort, *Ancient Egyptian Religion*, portada. Figura 19. Fotografía: Peter Clayton. Figura 20. Por cortesía del British Museum. Figura 21. Fotografía: Hirmer. Figura 22. Deutsches Archaeologisches Institut, El Cairo. Fotografía tomada de C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 5, *Symbols of Transformation*, p. 241. Figura 23. Fotografía: Peter Clayton. Figura 24. Museo de El Cairo. Fotografía tomada de Hannelore Kischkewitz, *Egyptian Art: Drawings and Paintings*, Londres, Hamlyn, 1989, lámina 50. Figura 25. Por cortesía del Museo de Leiden, Holanda. Figura 26. Fotografía: William MacQuitty. Figura 27. Fotografía de la Egypt Exploration Society. Figura 28. Por cortesía del British Museum. Figura 29. Fotografía: Peter Clayton. Figura 30. Dibujo tomado de Rundle Clark, p. 107. Figura 31. Por cortesía del Museo de Leiden, Holanda. Figura 32. Fotografía: Peter Clayton. Figura 33. Dibujo tomado de Neumann, p. 144. Figura 34. Por cortesía del Museo Egipcio, Staatliche Museum, Berlín.

Capítulo 7

Figura 1. Por cortesía del British Museum. Figura 2. Dibujo de Robin Baring según el de Ward, p. 201. Figura 3. British Museum. Fotografía de Lenormant. Figura 4. Por cortesía del University Museum, Universidad de Pensilvania. Figura 5. Por cortesía del Oriental Institute de la Universidad de Chicago. Figura 6. Por cortesía del Staatliche Museum, Berlín. Figura 7. Por cortesía de Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich. Figura 8. Por cortesía de Caisse des Monuments Historiques, París. Figura 9. Por cortesía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Harris Brisbane Dick Fund, 1934.

Capítulo 8

Figura 1. Por cortesía del Louvre, París. Figura 2. Fotografía por cortesía del Deutsches Archaeologisches Institut, Estambul. Figura 3. Museo Nazionale, Palermo. Fotografía: Hirmer. Figura 4. Museo Nacional, Atenas. Fotografía: Hirmer. Figura 5. Fotografía: Deutsches Archaeologisches Institut, Atenas. Figura 6. Fotografía tomada de Arthur Evans, *The Earlier Religions of Greece*, p. 34, figura 15. Figura 7. Por cortesía de Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlín. Figura 8. Por cortesía del Antikennmuseum, Staatliche Museen, Berlin. Figura 9. Museo Nacional, Atenas. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 10. Museo Archeologico, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 11. Dibujo de Robin Baring, según Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks*, lámina Va. Figura 12. Por cortesía de del British Museum.

Figura 13. Dibujo de Anne Baring a partir de una ilustración de Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 169. Figura 14. Museo Nazionale, Nápoles. Fotografía: Colección Mansell. Figura 15. Fotografía tomada de Kerényi, p. 129. Figura 16. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass.; Fundación James. Figura 17. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 18. Dibujos de Robin Baring según Kerényi, p. 121, y Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 307. Figura 19. Por cortesía de Antikenmuseum, Staatliche Museen, Berlin. Figura 20. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich. Fotografía: Hirmer. Figura 21. Museo de la Acrópolis. Fotografía: Hirmer. Figura 22. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 23. Por cortesía del Louvre, París. Figura 24. Por cortesía del British Museum. Figura 25. Por cortesía del British Museum.

Capítulo 9

Figura 1. Museos Vaticanos, Roma. Fotografía: Hirmer. Figura 2. *El Nacimiento de Afrodita*. Museo Nazionale, Roma. Fotografía: Hirmer. Figura 3. Museo de los Uffizi, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 4. Por cortesía del Louvre, París. Figura 5. Por cortesía del Louvre, París. Figura 6. Por cortesía del Ashmolean Museum, Oxford. Figura 7. Por cortesía del British Museum. Figura 8. Por cortesía del British Museum. Figura 9. Galería de los Uffizi, Florencia. Fotografía tomada de Joseph Campbell, *Occidental Mythology*, p. 15. Figura 10. Museo Nacional, Atenas. Dibujo de Robin Baring según Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 275. Figura 11. Museo de Herakleion. Dibujo tomado de Carl Kerényi, *Eleusis*, p. xix. Figura 12. Museo Nazionale, Reggio Calabria. Fotografía: Hirmer. Figura 13. Museo Nacional, Atenas. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 14. Fotografía: Hirmer. Figura 15. Dibujo de Robin Baring a partir de Peter Levi, *Atlas of the Greek World*, Oxford, Phaidon, 1980, p. 65. Figura 16. Fotografía: Hirmer. Figura 17. Fotografía: Hirmer. Figura 18. Museo Nacional, Atenas. Fotografía: Tap Service, Atenas. Figura 19. Fotografía tomada de Campbell, p. 49. Figura 20. Por cortesía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Fletcher Fund, 1956. Todos los derechos reservados.

Capítulo 10

Figura 1. Por cortesía del Louvre, París. Figura 2. Por cortesía del Louvre, París. Figura 3. Fotografía por cortesía del Museo de la Civilización de Anatolia, Ankara, y del Deutsches Archaeologisches Institut, Estambul. Figura 4. Dibujo de Robin Baring según M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, p. 22. Figura 5. Fotografía tomada de Arthur Evans, *The Palace of Minos*, vol. 4i, p. 348. Figura 6. Fotografía por cortesía del Museo de la Civilización de Anatolia, Ankara, y del Deutsches Archaeologisches Institut, Estambul. Figura 7. Fotografía tomada de Evans, vol. 1, p. 505. Figura 8. Por cortesía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; donación de Henry G. Marquand, 1897. Todos los derechos reservados. Figura 9. Museo Nazionale, Nápoles. Fotografía: Colección Mansell. Figura 10. Por cortesía de la Soprintendenza Archeologica della Lombardia, Milán. Figura 11. Por cortesía de la Soprintendenza Archeologica per Il Veneto. Figura 12. Museo de St. Rémy de Provence, Francia, Colección Hotel de Sade, Rodez. Fotografía: Folliot-Reveilhac. Figura 13. Por cortesía del British Museum. Figura 14. Fotografía: Clive Hicks.

Capítulo 11

Figura 1. Fotografía: Peter Clayton. Figura 2. Dibujo de Lyn Constable-Maxwell según E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 1. p. 498. Figura 3. Por cortesía del Louvre, París. Figura 4. Fotografía: Éditions Houvet-la-Crypte, Chartres.

Capítulo 12

Figura 1. Por cortesía del Louvre, París. Figura 2. Por cortesía de la Fundación Arqueológica Lands of the Bible, Jerusalén. Fotografía: Zev Radovan. Figura 3. Por cortesía del British Museum. Figura 4. Por cortesía del Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford. Figura 5. Por cortesía de la Autoridad para las Antigüedades de Israel, Jerusalén. Figura 6. Por cortesía del Louvre, París. Figura 7. Por cortesía del Louvre, París. Figura 8. Por cortesía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; donación de Harris D. Colt y H. Dunscombe Colt, 1934. Todos los derechos reservados. Figura 9. Dibujo de Anne Baring según E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, vol. 2, p. 279. Figura 10. Por cortesía del British Museum. Figura 11. Por cortesía del Louvre, París. Figura 12. Por cortesía de Staatliche Museen, Berlín. Figura 13. Herbert Gute, copia del fresco de la Sinagoga de Dura Europos (Siria), que muestra el *Hallazgo de Moisés*, por cortesía de la Yale University Art Gallery.

Capítulo 13

Figura 1. Por cortesía del British Museum. Figura 2. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Por cortesía del Patrimonio Nacional, España. Figura 3. Por cortesía del Courtauld Institute, Londres; Lee Collection. Figura 4. Fotografía: Alinari. Figura 5. Catedral de Notre-Dame. Fotografía: Clive Hicks. Figura 6. Fotografía: Peter Clayton. Figura 7. Kunsthistorisches Museum, Viena. Figura 8. Fotografía tomada de Jane Harrison, *Themis*, p. 431. Figura 9. (a) Dibujo tomado de Joseph Campbell, *The Mythic Image*, p. 294; (b) Dibujo tomado de Ward, p. 127. Figura 10. Por cortesía del Museo Rodin, París. Fotografía: Bruno Jarret. Figura 11. Por cortesía del Museo Condé, Chantilly. Fotografía: Lauros-Giraudon. Figura 12. Fotografía: Alinari. Figura 13. Fotografía de un dibujo a mano alzada, en Ward, p. 139. Figura 14. Dibujo tomado de Barbara Black Koltuv, *The Book of Lilit*, p. 64. Figura 15. Por cortesía del Louvre, París. Figura 16. Fotografía: Bibliothèque Nationale, París. Figura 17. Por cortesía del Kunsthistorisches Museum, Viena. Figura 18. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass.; donado por suscripción, 1890. Figura 19. © Rubenshuis, Antwerp. Por cortesía de Board of Burgomaster and Eldermen, Antwerp, Bélgica. Figura 20. Galleria Antica e Moderna, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 21. Galleria Antica e Moderna, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 22. Por cortesía del Prado. Figura 23. Fotografía y permiso concedido por el Institut Royal du Patrimoine Artistique. © A. C. L. Bruselas, Bélgica. Figura 24. Por cortesía del British Museum.

Capítulo 14

Figura 1. Musée de Cluny, París. Por cortesía de los Musées Réunis du Louvre. Figura 2. Musée de Cluny, París. Por cortesía de los Musées Réunis du Louvre. Figura 3. Por cortesía de Staatliche Museen Preussischer Kultur Besitz, Berlín. Figura 4. Catedral de Gozo, Malta. Figura 5. Fotografía tomada de Sylvie Girard, *Flandre-Picardie*, París, Larousse, 1988, p. 37. Figura 6. Por cortesía del Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. Figura 7. Por cortesía del Staatliche Museum, Berlín. Figura 8. Tomado de Alan Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, p. 85. Figura 9. Por cortesía de la National Gallery, Londres. Figura 10. Por cortesía del Monasterio de santa Catalina, Utrecht. Figura 11. Por cortesía del Monasterio de santa Catalina, Utrecht. Figura 12. Por cortesía del Museo Boymans-van-Beuningen, Rotterdam. Figura 13. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia. Fotografía: Alinari. Figura 14. Por cortesía de la Bayerische Staatsbibliothek, Múnich. Figura 15. Por cortesía de la Biblioteca Universitaria, Valencia. Figura 16. Por cortesía del Stadel Institute, Fráncfort. Figura 17. Por cortesía del Museo Mayer van den Bergh, Antwerp.

Bélgica. Figura 18. Fotografía de Glaser, *Gotische Holzschnitte*, lámina LIII, en Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 264. Figura 19. Por cortesía de Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Alemania. Figura 20. Museo Archeologico, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 21. Por cortesía de Wroclaw, Muzeum Narodowe we Wroclawiu, Polonia. Figura 22. Por cortesía del Musée Jacquemart André, París. Fotografía: J. Bulloz. Figura 23. Museo del Sepolcro, Borgo Sansepolcro, Italia. Fotografía: Alinari. Figura 24. Por cortesía de la Basílica de san Pedro en el Vaticano. Figura 25. Fotografía: Loic-Jahan, Grasse. Figura 26. Galería Borghese, Roma. Fotografía: Alinari. Figura 27. Por cortesía del Kunsthistorisches Museum, Viena. Figura 28. Por cortesía del Louvre, París. Figura 29. Galería de los Uffizi, Florencia. Fotografía: Alinari. Figura 30. Por cortesía de la British Library. Figura 31. Fotografía: Alinari. Figura 32. Fotografía: Clive Hicks. Figura 33. Fotografía de un dibujo de Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, p. 155. Figura 34. Por cortesía del Museum of Fine Arts, Boston, Mass. Figura 35. National Gallery of Art, Washington, D. C. Colección Samuel H. Kress. Figura 36. Fotografía: Alinari. Figura 37. Fotografía: Alinari.

Capítulo 15

Figura 1. Por cortesía de la Bodleian Library, Oxford. Ms. Bodl. 269, fol. iii recto. Figura 2. Por cortesía de la Bodleian Library, Oxford, Ms. Auct. F. 6. 5, fol. 1 verso. Figura 3. Fotografía: Jean Dieuzaide (Yan), Toulouse. Figura 4. Fotografía: Jean Dieuzaide (Yan), Toulouse. Figura 5. Fotografía: Jean Dieuzaide (Yan), Toulouse. Figura 6. Catedral de Notre-Dame, París. Figura 7. Por cortesía de la British Library. Figura 8. Por cortesía de la Bibliothèque Nationale, París.

Capítulo 16

Figura 1. British Museum. Fotografía de Lenormant. Figura 2. Por cortesía del Oriental Institute de la Universidad de Chicago. Figura 3. Fotografía: Deutsches Archaeologisches Institut, Atenas. Figura 4. Museo Nacional de Villa Giulia. Fotografía: Alinari. Figura 5. Por cortesía del Fitzwilliam Museum, Cambridge. (El Museo Fitzwilliam pone en cuestión la autenticidad de estas estatuas.) Figura 6. Fotografía: Clive Hicks. Figura 7. Dibujo de Lyn Constable-Maxwell. Figura 8. Museo Arqueológico de Oltenita, Rumanía. Fotografía de Simon Constable Maxwell, de *The Goddesses and Gods of Old Europe*. Por cortesía de Marija Gimbutas y Thames and Hudson. Figura 9. Por cortesía de la Fundación Henry Moore.

Mapas

Mapa 1. Adaptación a partir de Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, p. 71. Mapa 2. Adaptación a partir de Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, p. 16. Mapa 3. Según Marija Gimbutas, en Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, p. 249. Mapa 4. Según Marija Gimbutas, en Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, p. 249.

Índice de contenidos

Prólogo	9
Prefacio	11

Primera parte. La diosa madre y su hijo-amante

1. El origen: la diosa madre paleolítica 21

La diosa madre como fuente creativa de vida 28

La diosa como pájaro 32

La cueva como útero de la diosa madre 34

La diosa como luna 37

La diosa de la muerte y del renacimiento 41

La espiral y el meandro 43

Los animales 45

El chamán 52

Mitología paleolítica 59

2. La gran diosa neolítica del cielo, la tierra y las aguas 67

La vieja Europa 75

La gran madre: diosa de la vida, de la muerte y de la regeneración 78

La diosa pájaro: la señora de las aguas superiores 81

El huevo 84

La diosa pez 87

La diosa serpiente: la diosa de las aguas inferiores 88

La diosa de la vegetación 91

La diosa de los animales 93

El oso 93

La cierva 94

El perro 95

La mariposa y la abeja 96

- El dios 98
- Çatal Hüyük, Anatolia 106
 - La diosa que da a luz 110
 - La diosa de los animales 112
 - La diosa de la vegetación 113
 - El dios 115
- Los megalitos 117
 - Malta 126

3. Creta: la diosa de la vida, de la muerte y de la regeneración 133

- La diosa de la doble hacha 140
- La diosa abeja 146
- La diosa del nudo sagrado 149
- La diosa de los animales 152
- La diosa pájaro 153
- La diosa de la regeneración 156
- La diosa y el toro 158
- Dos diosas y el niño 160
- El hijo-amante de la diosa 161
- La «dama del laberinto» 165
- La leyenda del Minitauro 167

4. La Edad del Bronce: la diosa madre y su hijo-amante 175

- La cultura de la diosa en la Edad del Bronce temprana 179
- La separación de la naturaleza 182
- Las invasiones arias y semíticas 186
- El orden del patriarcado 189
- El ritual del sacrificio 191
 - El sacrificio del rey dios: ritual regicida 196
 - El sacrificio en la Edad del Bronce 197
 - La guerra como sacrificio ritual 199
- La degeneración de la diosa madre 200
- La diosa de la guerra 202
- Inflación mítica 203
- La «gran invasión» 205

5. Inanna-Istar: diosa mesopotámica de las grandes alturas y las grandes profundidades 209

- Sumer 212
 - El templo sumerio 219

La diosa Inanna 220

Inanna como gran madre 227

Inanna como hieródula 233

Inanna como reina del cielo 236

Inanna como diosa de la tormenta 237

Inanna como diosa de la guerra 239

Inanna y las leyes 242

La diosa y su hijo-amante 244

El matrimonio sagrado 248

El descenso de Inanna 254

El sacrificio del hijo-amante 257

El inframundo 262

6. Isis de Egipto: reina del cielo, la tierra y el inframundo 265

La historia de Isis y Osiris 268

Orígenes de Isis 288

Isis como trono 294

Isis y Hathor 296

Isis y Nut 301

Isis y Maat 305

La diosa de los mil nombres 311

Diosa de la palabra del poder 312

Madre e hijo 313

La Isis helenística 315

7. Tiamat de Babilonia: la derrota de la diosa 321

El poema épico babilónico de la creación 323

El nuevo paradigma de la consciencia 331

La guerra como sistema de valores de la Edad del Hierro 336

El mito del héroe 342

El gran dios padre 348

8. Diosas de Grecia: Gea, Hera, Ártemis y Atenea 351

Gea 355

Hera 361

Zeus 367

Ártemis 372

Diosa de la caza 376

Diosa virgen del parto 377

Ártemis y el sacrificio 379

- Ártemis y Hécate: diosas de la luna creciente
y de la oscura luna nueva 380
- Ártemis de Éfeso 382
- Ártemis y Apolo 383
- La diosa y su hijo-amante 384
- Atenea 385
 - El nacimiento de Atenea 388
 - Atenea como «diosa de la sabiduría» 391
 - Atenea y Medusa 393
 - La diosa y el hijo-amante 397

Segunda parte. El matrimonio sagrado

9. Diosas de Grecia: Afrodita, Deméter y Perséfone 401

- Afrodita 401
 - El nacimiento de Afrodita 404
 - Afrodita como reina del cielo y de la tierra 408
 - Afrodita puesta en relación 412
 - Afrodita y Adonis, su hijo-amante 414
- Deméter y Perséfone 417
 - Las Tesmoforias 426
 - Eleusis 429
 - El mito lunar 438
 - Triptólemo 438
 - La espiga de trigo 442

10. Cibele: la gran diosa de Anatolia y Roma 445

- Los orígenes del nombre de Cibele 449
- Las invasiones hititas y frigias 452
- Cibele y el imperio Romano 455
- Los ritos de Cibele 460
- Atis 462
 - Atis y el hombre verde 466
- El ritual de sacrificio y los misterios 469

11. La Edad del Hierro: Yahvé-Elohim, el gran dios padre 473

- Yahvé-Elohim como el «hacedor» de la creación 477
- Los dos mitos de creación 479
 - La creación del hombre y la mujer 480
 - Versión 1: Sacerdotal 480

Versión 2: Yahvista 480

Versión 3 481

La creación de Eva 483

La Biblia como mito y metáfora 484

La influencia de Sumer, Babilonia y Egipto en el antiguo Testamento 485

Yahvé-Elohim como dios trascendente 492

La imagen de Yahvé-Elohim como exclusivamente masculina 497

Yahvé como dios guerrero tribal 499

La evolución de Yahvé 502

12. La diosa oculta en el antiguo Testamento 505

Los querubines 508

La diosa cananea 513

Aserá 513

Anat 515

Astarté 517

La difamación de la diosa 519

Moisés como hijo-amante de la diosa 525

El pueblo de Israel como novia de Yahvé 526

Sofía (Hokmá): la novia celestial de Yahvé-Elohim 529

Los orígenes de Sofía 530

El matrimonio sagrado 538

13. Eva: la madre de todo viviente 549

El derrocamiento de la diosa madre 555

El paraíso 559

El árbol de la vida y el árbol del conocimiento 559

La serpiente 563

De mito a doctrina 565

La caída como mito del nacimiento de la consciencia 569

Eva en la cultura hebrea 573

Lilit 575

Eva en la cultura cristiana 580

Eva y Pandora 581

Eva como creación secundaria 585

Eva como sustancia inferior 587

Eva, la serpiente y el diablo 589

Eva como tentadora y como pórtico del diablo 592

Eva y el cuerpo 597

El pecado original 600

María como la segunda Eva 606
Eva en la teología protestante 609
Eva y la naturaleza 613

14. María: el retorno de la diosa 619

La construcción de la imagen de una diosa 621
 María como la gran diosa madre 629
 María como diosa que da a luz 634
El mito lunar 638
 María como reina del cielo 640
María como segunda Eva 646
María: la diosa perdida de la tierra 649
 María como diosa de los animales 655
María como diosa de la muerte y del inframundo 658
 Mater Dolorosa 661
La Virgen negra 663
María Magdalena 665
María como diosa de la guerra 671
María como hija de Ana, la gran madre 671
María y el Espíritu santo 674
Jesús en la tradición del hijo-amante de la diosa 675
El matrimonio sagrado 683

15. Sofía: madre, hija y novia 691

La pérdida de lo femenino en la imagen del Espíritu santo 694
El cristianismo gnóstico 699
 El matrimonio sagrado del alma y el espíritu 706
 El Evangelio de Tomás 707
 La androginia de lo divino en el cristianismo gnóstico 710
 Las mujeres como discípulas y maestras de gnosis 715
Sofía en los años oscuros y en la Edad Media 718
 El resurgir de la Sofía gnóstica 720
La Sekiná 723
La Virgen negra 728
Alquimia 732
El grial 737
La Cenicienta 740

16. El matrimonio sagrado de la diosa y el dios: la reunión de la naturaleza y el espíritu 745

Adición a este capítulo 771

Apéndices

1. Tiempos prehistóricos 773

2. Los Evangelios cristianos 775

El apelativo de «Cristo» 777

3. La pérdida de la tradición y de las imágenes de la Sabiduría divina, el Espíritu santo y la reina de los cielos 779

Notas 785

Bibliografía 817

Procedencia de las imágenes 837

El Árbol del Paraíso

1. Mitos y símbolos de la India

Heinrich Zimmer

Prólogo de Joseph Campbell

Traducción de Francisco Torres Oliver

2. El vuelo mágico

Y otros textos

Mircea Eliade

Edición y traducción de Victoria Cirlot

y Amador Vega

3. Upaniṣads

Prólogo de Raimon Panikkar

Edición y traducción de Daniel de Palma

4. Cuerpo espiritual y Tierra celeste

Del Irán mazdeísta al Irán chiíta

Henry Corbin

Traducción de Ana Cristina Crespo

5. Las iluminaciones de La Meca

Textos escogidos

Ibn 'Arabī

Edición y traducción de Victor Pallejà

6. Las grandes tendencias

de la mística judía

Gershom Scholem

Traducción de Beatriz Oberländer

7. El libro de los muertos tibetano

Edición y traducción de Ramon N. Prats

8. El silencio del Buddha

Una introducción al ateísmo religioso

Raimon Panikkar

9. Dioniso

Mito y culto

Walter F. Otto

Traducción de Cristina García Ohlrich

10. Sufismo y taoísmo

Vol. I: Ibn 'Arabī

Toshihiko Izutsu

Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

11. Sufismo y taoísmo

Vol. II: Laozi y Zhuangzi

Toshihiko Izutsu

Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

12. El origen musical de los animales- símbolos en la mitología y la

escultura antiguas

Marius Schneider

13. El fruto de la nada

Y otros escritos

Maestro Eckhart

Edición y traducción de Amador Vega

14. La Trinidad

Una experiencia humana primordial

Raimon Panikkar

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

15. Tao te king

Libro del curso y de la virtud

Lao zi

Prólogo de François Jullien

Edición y traducción de Anne-Hélène Suárez

Girard

16. Visión en azul

Estudios de mística europea

Alois M. Haas

Traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega

17. Eros y magia en el Renacimiento

1484

Ioan P. Culianu

Prólogo de Mircea Eliade

Traducción de Neus Clavera y Hélène Rufat

18. La religión y la nada

Keiji Nishitani

Prólogo de James W. Heisig

Traducción de Raquel Bouso García

19. La plenitud del hombre

Una cristofanía

Raimon Panikkar

Traducción de Germán Ancochea

**20. Corpus Hermeticum
y Asclepio**

Edición de Brian P. Copenhaver

Traducción de Jaume Pòrtulas

y Cristina Serna

21. La religión gnóstica

El mensaje del Dios Extraño y
los comienzos del cristianismo

Hans Jonas

Prólogo de José Montserrat Torrens

Traducción de Menchu Gutiérrez

**22. El hombre de luz
en el sufismo iranio**

Henry Corbin

Prólogo de Agustín López Tobajas

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

23. El mito del andrógino

Jean Libis

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

24. Textos esenciales

Paracelso

Edición de Jolande Jacobi

Epílogo de C. G. Jung

Traducción de Carlos Fortea

**25. El Vedānta y la tradición
occidental**

Y otros ensayos

Ananda K. Coomaraswamy

Traducción de María Tabuyo

y Agustín López

**26. Ramon Llull y el secreto
de la vida**

Amador Vega

27. Del Cielo y del Infierno

Emanuel Swedenborg

Prólogo de Bernhard Lang

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

**28. El concepto del alma
en la antigua Grecia**

Jan N. Bremmer

Traducción de Menchu Gutiérrez

29. Los dioses de Grecia

Walter F. Otto

Prólogo de Jaume Pòrtulas

Traducción de Rodolfo Berge

y Adolfo Murguía Zuriarrain

30. Orfeo y la religión griega

Estudio sobre el «movimiento órfico»

W. C. K. Guthrie

Prefacio de Larry J. Alderink

Traducción de Juan Valmará

Apéndice de Jaume Pòrtulas

31. La presencia de Śiva

Stella Kramrisch

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

**32. El diagrama del Primer Evangelio
y las imágenes de Jesús en el cristianismo
primitivo**

Ignacio Gómez de Liaño

33. El templo del cosmos

La experiencia de lo sagrado
en el Egipto antiguo

Jeremy Naydler

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

34. Fundamentos de la vía media

Nāgārjuna

Edición y traducción de Juan Arnau Navarro

35. El legado secreto de los cátaros

Edición de Francesco Zambon

Traducción de César Palma

36. Eleusis

Imagen arquetípica de la madre
y de la hija

Karl Kerényi

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

37. Mitos hindúes

Edición de Wendy Doniger O'Flaherty

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

38. El mito de la diosa

Evolución de una imagen

Anne Baring y Jules Cashford

Prólogo: Sir Lauren van der Post

Traducción de Isabel Urzáiz, Andrés Piquer,

Pablo A. Torijano, Susana Pottecher

y Francisco del Río

Fuera de colección

Diccionario de símbolos

Juan Eduardo Cirlot

Epílogo de Victoria Cirlot

ISBN: 84-7844-732-6
Depósito legal: M-00323-2005
Impreso en Anzos