

IMÁGENES, NOMBRES Y EMBLEMAS JUDÍOS EN UN MIZRAJ DE ORIGEN ALEMÁN

GISELA ROITMAN*

1. BREVE INTRODUCCIÓN SOBRE EL USO DEL OBJETO CÚLTICO A ANALIZAR: UN MIZRAJ

Pocos objetos he visto que reúnan tantos emblemas judíos como este *Mizraj* (fig. 1), término que significa literalmente 'este', pero que también designa a una placa demarcatoria de la dirección de Jerusalén, que hoy pertenece a la colección de objetos de culto judío del Joods Historisch Museum de Amsterdam.¹ Este objeto (con núm. de inv. 01182), impreso en color sobre un soporte de papel cuyas dimensiones son 315 x 413 mm, fue realizado por un artista anónimo hacia 1900.² En los fondos del mismo museo existen otras impresiones de *mizrajim* que incluyen imágenes semejantes, aunque tienen diseños y composiciones diferentes (figuras 2, 3 y 4). Se trata quizá de obras de la misma mano (en especial los representados por las figuras 3 y 4), quizá tres intentos diferentes de un mismo autor en respuesta a encargos provenientes de distintas personas o instituciones.

* Escuela de Bellas Artes «Manuel Belgrano» (Buenos Aires), Instituto de Formación Artística «Manuel Belgrano» (Buenos Aires), Escuela de Cerámica Fernando Arranz (Buenos Aires). gisela.roitman@gmail.com. El presente trabajo se enmarca en las actividades del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i FFI2009-13058: FEHTYCH, dirigido por el Dr. Alberto Montaner Frutos, a quien doy también las gracias por el tiempo dedicado a sus aportaciones y sugerencias para la redacción de estas páginas. Agradezco a su paciente lectura y sugerencias para el presente trabajo, a los Profs. y Lics. Rodolfo Martínez, Irene Luparí, Silvana Darthell, y Marcela Parks su colaboración y sugerencias sobre la Historia del Arte y Sistemas de Composición de la imagen plástica. Un agradecimiento especial al Lic. Eliezer Nowodworski su colaboración para constatar y verificar el sentido prístino de los pasajes citados en hebreo así como su paciencia respecto a mis indagaciones (algunas acertadas y algunas completamente descontextualizadas, y por lo tanto, evitadas) y al Dr. Víctor Millet, por su colaboración en la traducción de las frases en alemán, que convalidaron la hipótesis inicial del Lic. Nowodworski.

¹ Para mayor información, ver la página web del Museo en <http://www.jhm.nl/collection>.

² Según el catálogo del museo, accesible en línea en <http://www.jhm.nl/collectie/museumstukken/01182> y consultado el 14 de agosto de 2010.

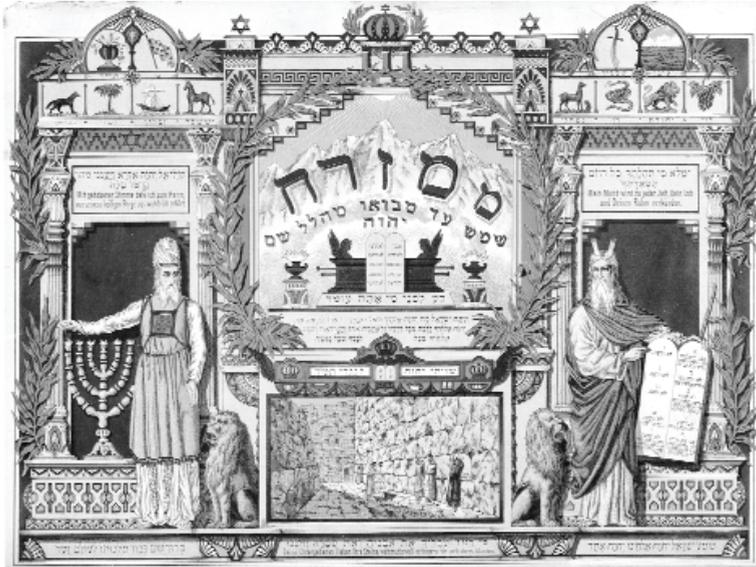


Figura 1. Mizraj anónimo de ca. 1900 (Joods Historisch Museum de Amsterdam, número 01182).



Figura 2. Mizraj impreso en Praga por Jakob B. Brandeis, ca. 1850-1900 (Joods Historisch Museum, número 00688).



Figura 3. *Mizraj* anónimo, ca. 1900 (Joods Historisch Museum, colección Jaap van Velzen, número 07478).



Figura 4. Otro *mizraj* anónimo, ca. 1900 (Joods Historisch Museum, colección Jaap van Velzen, número 09130).

Como argumenta el comentario realizado dentro de una muestra del Jewish Museum in Praga, en la Robert Guttmann Gallery, del 20 de julio al 28 de agosto de 2005: «Pictures or texts-pictures that were made as an expression of folk piety at the margins of the canonical rituals of religious life, they became established in time as a necessary addition to, ornament for and commentary on such rituals».³ En este caso específico, la lámina impresa se utilizaba para marcar el punto cardinal hacia donde tenía que dirigirse el orante, ya sea en su casa o en la sinagoga, para decir sus oraciones a Dios, dentro del judaísmo. Se lo conoce como *mizraj*, término que designa en hebreo el este geográfico y también la salida del sol, o amanecer. La decoración del *mizraj* se estableció, aparentemente, al final de la primera mitad del siglo XIX, según se puede leer en el comentario aparecido en la gaceta del Museo Judío de Praga, momento desde el que necesariamente aparecen en tales objetos las figuras de Moisés y Aarón (a pesar de lo instituido por el decálogo), las tablas de los Diez Mandamientos, el Arca de la Alianza, la *menorá* y, más tarde, una vista del muro del templo de Jerusalén.

En realidad, esta denominación tiene una clara connotación simbólica dentro del judaísmo, ya que involucra la ascensión del sol por sobre la faz del horizonte, y a su vez, la luz por sobre la oscuridad de la noche, y la iluminación espiritual frente a la naturaleza material, así como el emplazamiento de Jerusalén, ciudad de reyes y donde se encuentra la Casa Consagrada al Dios omnipresente del judaísmo. Dios sin imagen, cuyo nombre no puede enunciarse, pero del cual se tiene conciencia y conocimiento a partir de la fe del hombre creyente. También denota la relación directa con la deidad cada vez que un judío se dirige a ella, sin necesidad de intermediarios, esté donde esté el creyente.

La funcionalidad de este objeto litúrgico es específica, siguiendo las normativas que desde el Antiguo Testamento se fueron dando. Todo judío, en determinados momentos, debe orar dirigiendo su cuerpo, su mirada, su oración, toda su persona, si es que está en la Diáspora, hacia Israel, si es que está en Israel, hacia Jerusalén y si está en Jerusalén, hacia el lugar donde estaba depositada el Arca de la Alianza y las tablas donde fueron escritos los mandamientos, en una clara referencia simbólica a Dios.⁴ Ya en *Reyes I*, 8:30,

³ Accesible en línea en la página web del del Židovské Muzeum v Praze = Jewish Museum in Prague, <http://www.jewishmuseum.cz/en/akdohledi.htm>, consultado el día 22 de marzo de 2010.

⁴ En la *Encyclopaedia Judaica* (2007, vol. 14, pp. 392-393, s. v. «Mizrah») se comenta que el término, amén de designar un punto cardinal, se refiere tanto a la primera hilera de bancos que se encuentra frente al armario dentro del que se guardan los rollos del Antiguo Testamento en la sinagoga así como al objeto plástico ornamental que señala la pared que se orienta hacia el Este. En realidad, el ornamento de los bancos puede ser el *Shiviti*.

Salomón, en su oración a Dios, dice que יהפאלו אל - המקום הזה (yitpalelú el hama-kom hazé 'oren hacia este lugar')⁵; 8:33 יהפאלו אליך בבית הזה (ve yitpalelú aleja babait hazé 'y te oran en esta casa'); 8:44; והפאלו אל- יהוה דרך העיר אשר בחרת בה והבית אשר-בניתי לישמע (ve yitpalelú el Adonai derej hair asher bajarta ba ve ha bait asher baniti lishmeja 'oren a Jehová vueltos hacia la ciudad que Tú has escogido y hacia la casa que he edificado a Tu nombre).

La segunda mención referida a la temática tratada que se relaciona con el culto religioso judío⁶ aparece, siguiendo la ordenación de textos del Antiguo Testamento, en Daniel 6:11: ועל לביתיה ובנין שתיתן לה בעליתה נגד ירושלים (ve Daniel [...] al lebeite ve javin ptijan la ve ilita negued Ierushlem 'Y Daniel [...] entró en su casa (en su aposento superior tenía ventanas abiertas en dirección a Jerusalén) para orar a Dios, comenta el mismo texto que Daniel solía realizar tres plegarias diarias en su casa, cotidianamente.⁷

Finalmente, todavía dentro del Antiguo Testamento, en su último texto según la ordenación judía, *Dibreí haiamim 2* 'Crónicas 2' 6:34 está escrito:

והפאלו אליך דרך העיר הזאת אשר בחרת בה והבית אשר-בניתי לישמע (veitpalelú eileja derej ha ir asher bajarta ba ve ha bait asher baniti lishmeja 'y Te orarán [posicionándose] hacia la ciudad esa sobre la que recayó Tu elección y la casa que construí para Tu Nombre').

Por los textos citados del Antiguo Testamento, a partir de la construcción de la Casa de la Consagración por Salomón, es evidente que todos los versículos referidos a ella y su función litúrgica, no remiten al oriente, sino a Jerusalén, donde estaba construido el Primer Templo y donde en principio estaba depositada el Arca del Pacto y los mandamientos instituidos por la deidad en su contrato ético con el pueblo de Israel. No hay mención a punto cardinal, sino simplemente a remitir las oraciones, cuando se estaba distante, hacia el Templo en donde estaba centralizado el culto. La reconstrucción, el Segundo Templo, es efectuada a partir de la vuelta del primer exilio. Como bien describe la *Encyclopaedia Judaica* (vol. 14, pp. 392-393):

The rule laid down in the *Mishnah* (Ber. 4:5) and amplified in the *Talmud*, is that if one prays in the Diaspora, he shall direct himself toward Erez Israel; in Erez Israel, toward Jerusalem; in Jerusalem, toward the Temple; and in the Temple, toward the Holy of Holies. If a man is east of the Temple, he should

⁵ Todas las traducciones de los versículos bíblicos están tomadas de la versión canónica de la Biblia de las Américas. La única modificación que he introducido en alguno de los párrafos radica en sustituir Señor por Jehová.

⁶ Sobre la temática Roitman (2010).

⁷ Costumbre ritual que se mantiene hasta nuestros días: temprano por la mañana (a la salida del sol), la primera; durante el día la segunda, y la última en el atardecer, al ponerse el sol.

turn westward; if in the west, eastward; in the south, northward; and if in the north, southward. Thus all Jews direct their prayers toward one place (Ber. 30a; T.J. Ber. 4:5 8b–c; Tosef., Ber. 3:16).

Esto también coincide con una normativa que ya en el siglo –I ordenaba que el único templo colectivo, en donde se oficiaba el culto, radicaba en Jerusalén, siendo obligatoria la peregrinación al mismo para hacer los votos en las fiestas rituales, por tratarse del único templo consagrado.⁸

Hasta aquí, como se puede observar, ya antes de la destrucción del Segundo Templo por parte del Imperio Romano, y, por la mención del *Talmud*, incluso en la antigüedad tardía, todas las normas contenidas en los textos litúrgicos remiten a encarar a Jerusalén y el templo para orar, ya sea en la tierra de Israel, ya sea en la Diáspora.

En principio, una lectura posible sobre el nombre de esta pieza, se basa en el análisis semántico y pragmático de la lengua. La palabra מִצְרַיִם (*mizraj*, ‘este’) en hebreo, tiene relación con la raíz זָרַח (*zain reish jet*), cuyo significado es ‘brillar, asomar’. De aquí que el punto cardinal este, מִצְרַיִם provenga también de esta misma raíz, ya que por el este se levanta, nace, brilla, el sol, el Levante. Su antónimo, מַעְרָב (*ma’arav* ‘oeste’) es la raíz de עָרַב (*‘erev* ‘tarde’), momento cuando se pone el sol, el Poniente. La antinomia Levante/Poniente, proviene de este juego lingüístico. Según el contexto, entonces, el término מִצְרַיִם (*mizraj*) puede significar tanto el punto cardinal como el amanecer. Y hablo de contexto sobre todo cuando encontramos textos en hebreo sin los signos diacríticos. Solamente por el contexto puede entenderse lo que significa el término.

Dentro de la cultura musulmana existe un objeto que cumple las mismas funciones que el *mizrah*, el *mihrab* (محراب).⁹ Según el *DRAE* «(Del ár. clás. *mihrāb*). 1. m. En las mezquitas, nicho u hornacina que señala el sitio adonde han de mirar quienes oran.», y según el *Diccionario de la lengua española* de Espasa-Calpe (2005), «mihrab (voz ár.) m. Hornacina situada en las mezqui-

⁸ Esta situación también coincide con la eliminación de los levitas y *kohanim* como oficiantes de las ceremonias judías, en cualquier lugar donde ellos estuvieren presentes. Para mayores referencias véase Roitman (2010).

⁹ El *mihrab* es un dispositivo acústico, un resonador para la voz, construido para reflejar el sonido y al mismo tiempo aumentarlo. Por consiguiente, el *mihrab* cóncavo no fue una innovación fortuita, sino la consecuencia de una orden que los capataces musulmanes debieron dar a los coptos. Los *mihrab* lisos, donde aparecen, están destinados a la devoción particular, recogida y no dirigida al público, ya que su forma dispersaría el sonido en lugar de recogerlo. El *mihrab* pronto se convirtió en el principal rasgo distintivo de cualquier mezquita y, de hecho, de toda la arquitectura y el arte sagrados del Islam. El mismo principio de orientación regula el trazado de mezquitas, mausoleos y alfombras para la oración, en los que aparece siempre el *mihrab*. Desprovisto de significado litúrgico, el nicho aparece como motivo de diseño en todas las bellas artes islámicas, desde los tejidos hasta las lápidas sepulcrales, en las que no tendría razón de aparecer. Para mayor información, véase Michell (1988).

tas para indicar la orientación de la Meca a los fieles. pl. mihrabs». Comenta Souto (2004: 107) que «este nicho no es sagrado: lo sagrado es la dirección que indica, algo en última instancia inmaterial». El mihrab, a menudo profusamente decorado (figura 5), está en el muro de la mezquita que forma ángulo recto con la *qibla* (figura 6), línea imaginaria trazada desde su lugar de destino, La Meca, situada en Arabia Saudita, primera ciudad santa islámica por excelencia. Existen fórmulas expresas para trazarla. Parece ser que recuerda el lugar que el Profeta ocupaba en su casa de Medina cuando dirigía la oración. A veces, como en la Mezquita de Córdoba, puede ser una pequeña habitación y puede también tener la función de albergar el Corán. En un comienzo la dirección de la *qibla* se orientaba hacia al-Bayt al-Muqaddas (= 'la Casa Santificada'), es decir, Jerusalén. Pero diecisiete meses después de la llegada de Mahoma en el 622 CE, en las afueras de Medina, la Qibla se orientó hacia la Kaaba de La Meca porque, súbitamente, Mahoma se volvió del norte, Jerusalén, hacia la Kafib, en La Meca, que se encontraba al sur, de ahí que la nueva y definitiva dirección tomase el nombre de *al-qibla*, 'el sur', y la *musallà* 'oratorio al aire libre' en cuestión el de «la Mezquita de las dos alquiblas».

Dentro de las costumbres del cristianismo primitivo o dentro del judeo-cristianismo, también los fieles solían pararse para orar, dirigiéndose hacia Jerusalén. Evidentemente, es un hecho que todas las religiones arriba mencionadas dan importancia, no al objeto litúrgico en sí, sino a lo que simboliza: la marcación de los lugares consagrados para la religión.

Es probable, volviendo a la hipótesis avanzada, que habiéndose perdido la comprensión concreta del significado múltiple del término, y apoyándose en los usos populares y rituales de las culturas no cristianas, dentro del judaísmo, el «amanecer» se haya transformado en «este», sobre todo pensando que el hebreo no era un idioma de uso cotidiano, sino un idioma idealizado, ritualizado, sacralizado, y por lo tanto, no utilizado cotidianamente como código comunicacional. De ahí las incorporaciones que el punto cardinal tiene en la misma entrada de las definiciones de *Mizraj* de las enciclopedias judías de divulgación, tradicionalmente consultadas.

La mayoría de estas obras de arte sacro fueron hechas por hombres cultos: escribas, rabinos y estudiantes en las escuelas religiosas.¹⁰ Su material natural era pergamino y papel y su medio artístico más distintivo era la caligrafía hebrea. Una técnica decorativa específica empleada por los escribas judíos, ya aparecida en los códices bíblicos antiguos existentes desde el siglo IX, es la de micrografía. Ésta se desarrolló en el entorno cultural islámico en el cual la

¹⁰ Lo que no descarta que, si estas obras eran hechas por encargo, pautadas desde lo litúrgico, pudiesen ser confeccionadas también por artistas plásticos no judíos, pertenecientes a talleres reconocidos en la época, que reproducían en objetos artísticos las solicitudes recibidas.

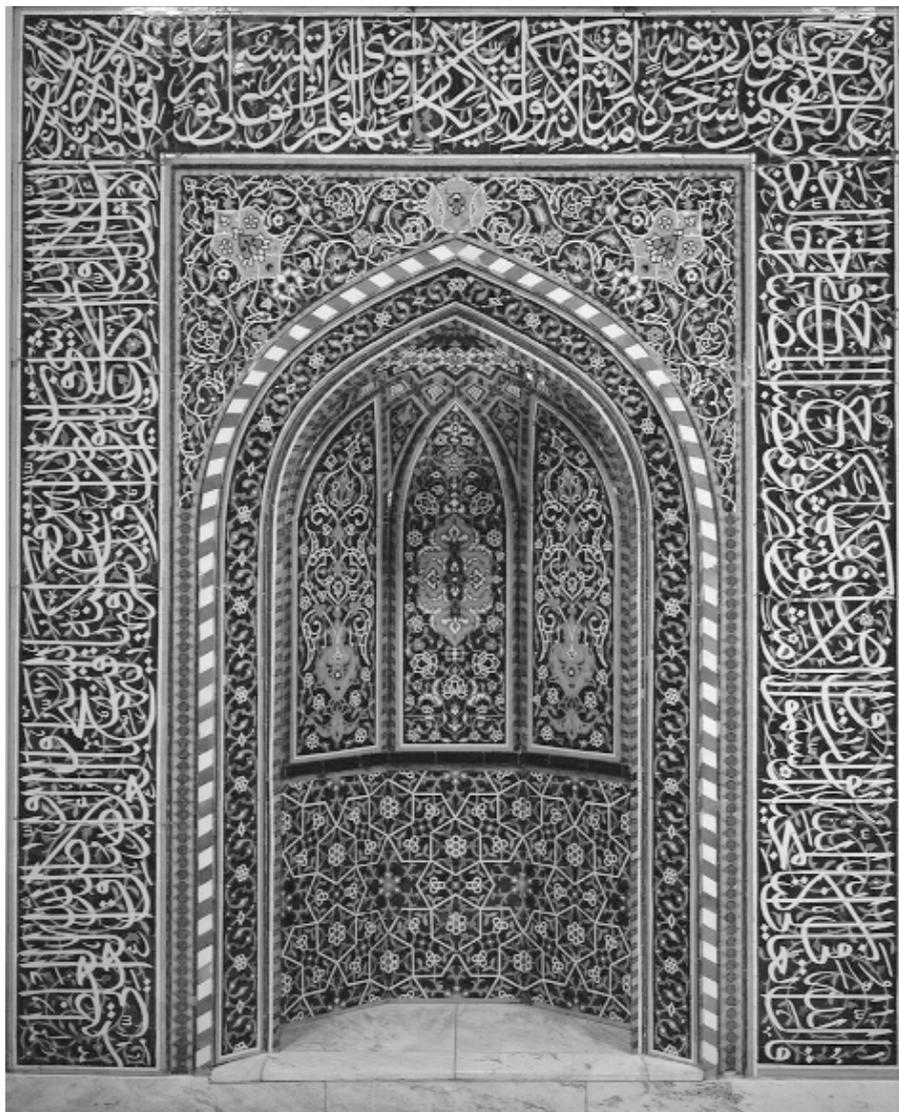


Figura 5. Mihrab profusamente ornamentado (mezquita de Isfahán, en Irán).



Figura 6. Indicación de la *qibla* en un hotel egipcio.

palabra escrita era frecuentemente transformada en un modelo decorativo muy elaborado. Esta ornamentación abstracta, enfatizada en el arte islámico, influyó fuertemente las creaciones artísticas de los judíos que habitaron en el entorno cultural del Islam. También es llamada microcaligrafía. La misma utiliza letras minuciosas para formar diseños representativos, geométricos y abstractos. Dentro del judaísmo, se la utilizó durante el período medieval para la creación de motivos figurativos, adornos y símbolos para iluminar los textos escritos en hebreo. En el siglo XIX, los grabados más antiguos fueron reemplazados por grabados y litografías, influidos por las escuelas pictóricas del momento. Quizá trabajos mediocres que se adaptaban al gusto burgués del momento, en los que comienzan a utilizarse figuras naturales como modelos de las producciones plásticas.

Desde el punto de vista de la historia del arte plástico, la obra es posiblemente una litografía coloreada y posteriormente impresa, y responde a lo que se conoce como el romanticismo nórdico (alemán) del siglo XIX,¹¹ por las siguientes características:

¹¹ Lo que se conoce como la tradición del romanticismo nórdico, según nuevas lecturas de historiadores del arte de fama internacional, como por ejemplo Robert Rosenblum (1993).

- síncretis de elementos de distintas culturas y escuelas pictóricas;
- naturalismo e iconografías combinadas (se naturaliza, se humaniza, lo icónico y se estiliza, se sacraliza, se sintetiza, lo natural);
- recreación imaginaria de paisajes desconocidos, a partir de la observación de dibujos, pinturas y grabados de otros;
- utilización de motivos geométricos decorativos de distintos orígenes para la escenografía, sobre todo exóticos (desde el Medio al Extremo Oriente);
- búsqueda de nuevos motivos para codificar plásticamente contenidos tradicionales, búsqueda de nuevas imágenes y símbolos (nuevas en relación a la escuela previa, que retomaba las escenas clásicas de la mitología y la religión como centro de la producción estética plástica –plantas y animales, el árbol de la sabiduría, Adán y Eva).¹²

2. ANÁLISIS DEL MIZRAJ DEL MUSEO JUDÍO DE AMSTERDAM

La pieza concreta objeto de las presentes páginas está compuesta por tres sectores claramente diferenciables, si se analiza su organización en horizontal, y por otros tres sectores en vertical, siguiendo tal vez la factura de los evangeliarios medievales (figura 7) y trípticos modernos referidos a temas religiosos.

La imagen tiene una organización espacial topológica, dentro de la cual encontramos un centro, orlado por ramas de palma, y una periferia, que oficia como marco, lleno de imágenes y textos con claras funciones simbólicas y connotativas.

2.1. ANÁLISIS DE LA COLUMNA CENTRAL DE LA OBRA LITÚRGICA

Esta columna central abarca dos viñetas, una superior y más grande centrada en el simbolismo propio del *Mizraj* (que orienta hacia el Templo donde se custodiaban las tablas de la ley, dentro del Arca de la Alianza) y una inferior con la representación del único resto visible del Segundo Templo, el conocido como Muro de las Lamentaciones, para concluir en un zócalo con escritura relativa al sentido de ambas viñetas.

En la viñeta superior, el primer elemento que llama la atención es la aparente influencia de una de las imágenes del proyecto *Las horas del día* de Phillip Otto Runge, pintor romántico alemán, más específicamente con *La*

¹² Para mayor profundización sobre el tema, remito al tercer tomo de la *Historia Social de la Literatura y del Arte* de Hauser (1978).

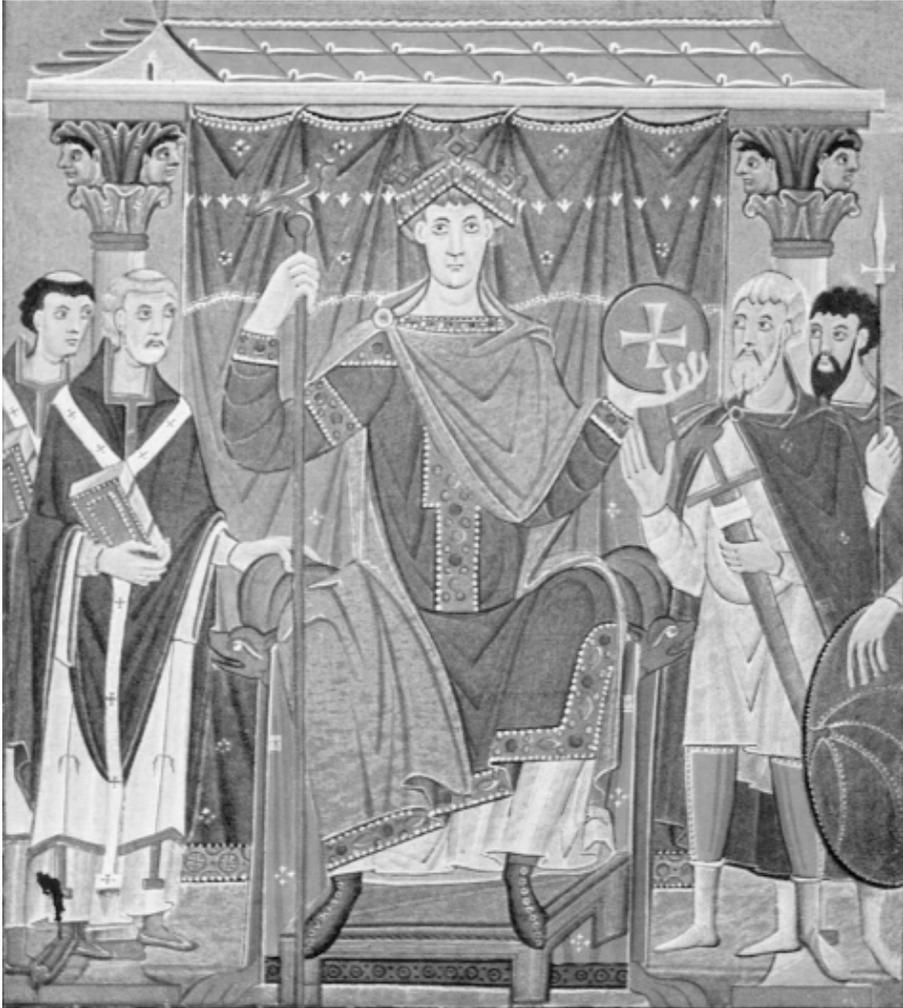


Figura 7. El rey entronizado, miniatura del *Evangelario de Otón III*, obra del Maestro de Reichenau, ca. 1000 (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek).



Figura 8. Detalle de la viñeta central superior.

Tarde (Figura 9),¹³ que a su vez resucita el formato habitual de las iluminaciones medievales en lo que se refiere a la estructura de la obra: una disposición vertical ordenada sobre un eje de simetría que da una lectura hierática e icónica a los lugares divinos, generada a partir de la utilización de figuras geométricas simples. También, como en la Edad Media, y como está trabajado en Runge, las decoraciones marginales, simbólicas, convierten a toda la imagen en un todo significativo, iconográfico y emblemático.

En esta composición tienen particular importancia la pureza de las formas simples y elementales: el círculo, el triángulo, el rectángulo y las líneas son las

¹³ Tomo esta imagen sobre todo por su formato estructural, y no por las imágenes específicas que contiene. La simetría, la utilización de figuras geométricas, los marcos con ornamentación también simétrica, y con elementos de la naturaleza..., son elementos que se repiten en el *mizraj* estudiado, sobre todo desde el punto de vista formal. Obsérvense por ejemplo el tratamiento de las hojas de la planta que aparece en el boceto dibujado, y en las hojas de palma que enmarcan las viñetas.

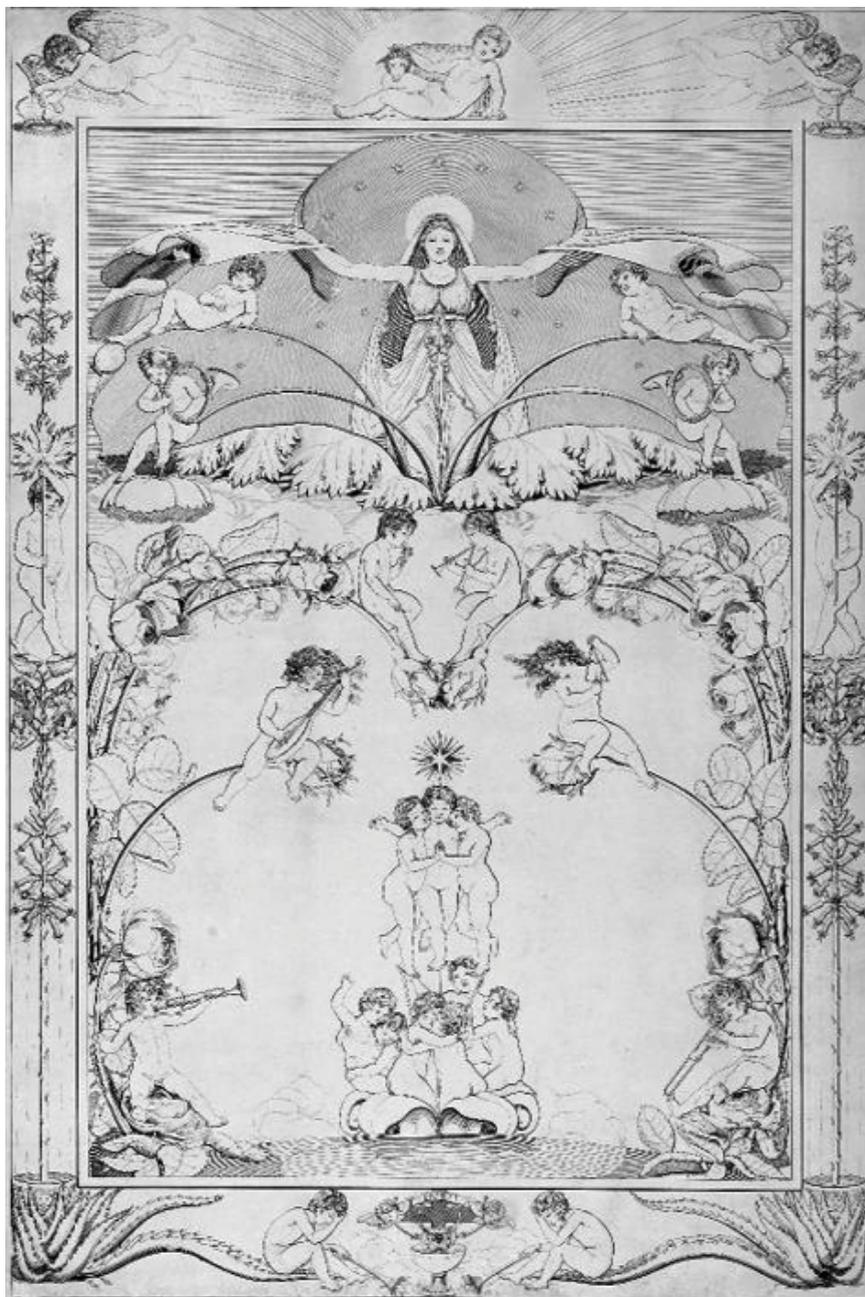


Figura 9. Phillip Otto Runge, *La tarde* (ca. 1805).

encargadas de transmitir los mensajes místicos, y sitúa a toda la imagen en un reino simbólico. Reino cuyo sentido es fijo e inmutable, en el cual una verdad universal trascendería las irregularidades y contingencias del mundo cotidiano y natural, caracterizado por lo azaroso del acontecer natural. Al respecto, sostiene Rosenblum (1993: 55) que el «arcaísmo estructural [es la] contrapartida de [la] búsqueda de temas de elemental verdad [...]».

En el siglo XIX, siglo en el cual comienza a manifestarse con creciente pujanza el cultivo de un ateísmo creciente, en el que el hombre comienza a ser incorporado por la civilización burguesa e industrial, las imágenes simples, en las que se contraponen luces y sombras en un todo ordenado, en las que la persona desaparece en su faz personalizada para transformarse en un elemento más del paisaje masificado y engullidor, la imagen, al igual que los románticos nórdicos, elimina al ser humano como personaje principal, situándonos más allá de la civilización, en regiones aparentemente ilimitadas, pero con la clara concepción de un orden prioritario, generador de vida y de conciencia humana.

Su centro topológico contiene el sentido específico de la funcionalidad de la imagen, la marcación del sitio de Jerusalén. Su diseño incluye tanto palabras como imágenes.

Comenzando con el análisis de la obra, se observa que la imagen está trabajada en tonos neutros, salvo los elementos que quieren remarcar, que están elaborados todos en acromáticos (negro o blanco), además de utilizar celeste para el cielo. En toda la superficie de las montañas, como en el contexto que rodea al Arca de la Alianza, son visibles las tramas utilizadas para la impresión, situación que lleva a pensar que las superficies extensas están trabajadas con la técnica del puntillismo, mientras que las letras, el cielo, el sol y el Arca, están trabajados con pinceladas. La imagen de por sí es muy simple: las montañas, que simbolizan el lugar donde fueron entregados los diez mandamientos, el sol (la sabiduría, la iluminación, la vida) por sobre ellas, iluminando en forma equilibrada todo el espacio (básicamente por el tratamiento de las líneas que constituyen sus rayos), todo elaborado en una simetría central simple y esquematizada. Obsérvese que el sol, claramente sintético desde el punto de vista de la imagen, puede concebirse como una esquematización idealizada que transforma al astro rey en un ícono sacralizable, tanto por su posición topológica en la viñeta, por la importancia que tiene en la generación de la energía vital, como por su propia construcción, cercana a la perfección matemática. Objeto de la naturaleza que se sacraliza. En este caso, la aparición del sol sobre las montañas seguramente alude al amanecer, uno de los significados de *mizrah*, que a su vez alude a la guía espiritual de Dios sobre los hombres, y al surgimiento de la vida social y moral, por sobre las tendencias naturales de la vida del hombre sobre la tierra.

Por otro lado, si bien las montañas se interpretan desde una producción aparentemente naturalista, puede describírselas, desde el punto de vista de la imagen, como un elemento iconográfico que reproduce en forma implícita el formato triangular, formato geométrico que generalmente acompañó a todas las culturas, con una clara connotación referente a la deidad (piénsese por ejemplo en los zigurat asirios, o bien en las pirámides, tanto escalonadas como lisas, trucas o con punta, que se encuentran en las culturas egipcia, fenicia y mesoamericana). Este es un recurso ya utilizado por los primeros pintores pertenecientes a escuela del romanticismo nórdico. Véase a modo de ejemplos precedentes los cuadros de Caspar Wolf, *El glaciar Grindelwal* (figura 10) y *El glaciar Lauteraar*, de 1770 y 1776, respectivamente, o la pintura *Cruz en las montañas* de Caspar David Friedrich, de 1808, conocida como el *Retablo de Tetschen* (figura 11), en donde la montaña, figura central del mismo, es, según una crítica negativa de Friedrich von Ramdohr, «una alegoría de determinada idea religiosa [...] incluso para el propósito de despertar sentimientos de devoción».¹⁴ Más allá de las diferencias cualitativas observables entre esa obra y la que estamos analizando, véase la importancia que toma en ambas la sacralización de la naturaleza. En donde el sol naciente y la orografía, elementos completamente profanos, por la manera de presentarse en la obra, representan, citando a Rosenblum (1993:33) «una polaridad emblemática de lo oscuro y lo luminoso, lo cercano y lo lejano, lo tangible y lo intangible». En nuestro caso, el sol y las montañas, lo natural sacralizado, como fondo para los textos y la figura central del Arca de la Alianza, la producción cultural del hombre. Lo natural elaborado en valores altos y las construcciones humanas en valores bajos desde el punto de vista del claroscuro. Y sigue añadiendo Rosenblum (1993:34) que el «desplazamiento [...] de los temas [judíos] tradicionales a sus elementos subordinados –los elementos materiales de la [liturgia judía] y los fenómenos de la naturaleza– fue verdaderamente de inmensas consecuencias para el arte posterior», como bien se puede observar en el presente *Mizraj*.

Sobre las montañas, escritas en negro y sombreadas, las dos primeras palabras de tamaño mayor que todas las que aparecen en esta viñeta, e internamente, la preposición de menor tamaño que el sustantivo, aparece escrito מִמִּזְרַח (*mi mizraj* ‘desde la salida, desde el surgimiento, desde el amanecer’) sin diacríticos. La línea de abajo, con letras de menor tamaño, sin sombrear, se lee שֶׁמֶשׁ עַד מְבוּאֵי מְהַלֵּל שָׁמַיָּם (*shemesh ad meboo mehalel shem* ‘del sol hasta su puesta, hasta el ocaso, santifica el nombre de’) y en una tercera línea, centralizada según el eje de simetría, aparece el tetragrámmaton יְהוָה (*ieová* ‘Jehová’, ‘Dios’). El texto completo se traduce como ‘Desde el nacimiento del sol hasta su

¹⁴ Citado por Rosenblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* (1993: 31).



Figura 10. Caspar Wolf, *El glaciar Grindelwal* (1770).

ocaso, alabado sea el nombre de Jehová', donde «desde el amanecer hasta el ocaso» oficiaría como una perífrasis de «durante todo el día» ya que no tendría sentido «desde el Levante, desde el Este, hasta el ocaso» por pragmática. El presente versículo, completo, pertenece a תהילים (*Thilim* 'Salmos') 113:3.

Más abajo, también centralizada y simétrica respecto del eje de la viñeta, yuxtapuesta a las nubes que rodean al Monte Sinaí, lo que demarca la lejanía e inaprensibilidad del mismo, pudiendo haber recibido la influencia de Ferdinand Hodler en el desarrollo de esta temática (figura 12),¹⁵ aparece una imagen compleja, de icónica centralidad, en donde las creaciones humanas reflejan la creación divina, que contiene, en el centro, las dos tablas de la ley, que aparecen superpuestas a la imagen de ארון הברית (*arón ha-brit* 'Arca de la Alianza'),¹⁶ que tiene en sus extremos, la imagen de dos querubines alados.

¹⁵ El cuadro escogido no es más que uno de los posibles ejemplos de esta temática en Hodler, que la representa también en obras como *Montaña Eiger: un monje y una virgen en el sol*, *Lago de Ginebra y los Alpes de Saboya*, *Estación suiza de Schynige Platte* o *Cima despejada*.

¹⁶ Nombre del arca que se utiliza en Josué 3:6 y 3:11.



Figura 11. Caspar David Friedrich, *Cruz en las montañas* (1808).



Figura 12. Ferdinand Hodler *La Jungfrau sobre el mar de nubes* (1905).



Figura 13. Arón *ha-qodesh* de origen sefardí (colección del Cidicsef, Buenos Aires).

Tanto el Arca como los querubines están pintados con una escala de valor baja,¹⁷ 2 o 3, lo que permite también observar la cuidada ornamentación geométrica que se realizó, a modo de adorno, sobre el cuerpo del arca, así como en la cabellera y las alas de los querubines, y por lo tanto, destaca sobre ellas el neutro sobre el cual están escritas, dentro de las dos tablas de la ley, las primeras palabras de los diez mandamientos, legibles. Por el contraste entre el neutro y el valor bajo, las dos Tablas aparentan adelantarse en la percepción de la imagen, quedando el Arca y los querubines como fondo perceptual.

El Arca está, a su vez, apoyada en una cartela que lleva escrito, dentro *דע לפני מי אתה עומד* (*dá lifnei mi atá omed* 'sabe delante de quién tú te paras'). Esta cita puede encontrarse en el *aron ha-qodesh* o armario donde se conservan los rollos del Pentateuco en las sinagogas. Simplemente a modo de ejemplo, obsérvese en la figura 13 un *aron ha-qodesh* de origen sefardí que pertenece a

¹⁷ El valor es la calidad de luz que genera un color a la percepción del ser humano. Los valores se organizan en una escala de tres calidades: alta, media y baja. A su vez, cada una de estas categorías se clasifican internamente en altas, medias y bajas. El valor en general se genera a partir de los tonos acromáticos (negro y blanco) y su mezcla, que da la escala de los grises. A su vez, los colores también tienen un valor intrínseco, que se relaciona con las tonalidades de cada uno de ellos.

la colección del Cidicsef de Buenos Aires. Agradezco a Alberto Montaner la fotografía incorporada, tomada el 10-08-2005. Aquí se pueden ver varios de los elementos que encontramos también en la lámina de *mizraj* aquí analizada: en el tímpano del frontón triangular se halla el *maguen David* representado como estrella de seis puntas sobre las tablas de la ley; más abajo, en el friso, la inscripción comentada y ya en las puertas del armario sendos ejemplares de la *menorá*. Todo ello revela la pertenencia de este conjunto de elementos a la simbología más asentada del judaísmo.

A ambos costados del Arca, se representan dos lucernas a modo de cráteras con fuego sobre columnatas bajas, ornadas con guardas geométricas (figura 14).

Es de subrayar cómo, en esta viñeta, haciendo propias las palabras de Rosenblum (1993: 33), «la lejanía de una luminosidad difusa cuya fuente [se nos muestra], podría sugerir algún fenómeno insólito en la naturaleza compuesto por una polaridad emblemática de lo oscuro y lo luminoso, lo cercano y lo lejano, lo tangible y lo intangible [...] una vez más la intensidad de la sen-



Figura 14. Columna de visible influencia ornamental griega. Detalle.

cilla composición, la ausencia de cualquier otro objeto o hecho que pudieran distraer la atención, le prestan al conjunto un renovado sabor [judío]». Recurriendo nuevamente a sus palabras: «[...] la estructura [de la viñeta] –una rígida simetría frontal [...] deja claro que el azar de la naturaleza ha sido sustituido por un orden fijo, emblemático, capaz de elucidar una verdad eterna» (1993:37-38).

Las ornamentaciones de los marcos, sobre todo en las guardas, siguen los módulos de las grecas (cf. DRAE, s. v. greca: «Adorno consistente en una faja más o menos ancha en que se repite la misma combinación de elementos decorativos, y especialmente la compuesta por líneas que forman ángulos rectos»), de estilo griego clásico (figuras 15 y 16).¹⁸

En contraste, tanto el dosel piramidal escalonado que enmarca las ramas de palma y el sol, como las estrellas de cinco puntas situados sobre cada escalón¹⁹ siguen patrones más cercanos a la ornamentación asiria.

Tanto las grecas geométricas como los demás componentes ornamentales de la imagen siguen modelos occidentales, sean estos griegos, más específicamente helenistas, como romanos, en las lámparas que se encuentran a los costados del arca y las columnas que las sostienen (figura 14). En cambio, las

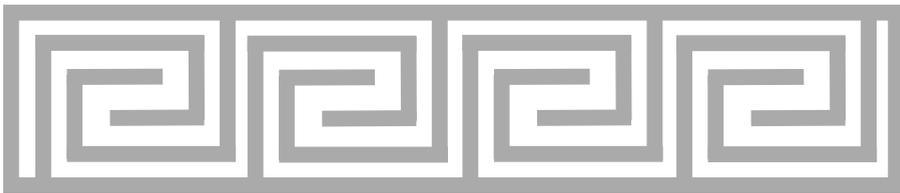


Figura 16. Detalle de una greca griega.

¹⁸ Todas las imágenes de figuras ornamentales de pinturas y arquitecturas fueron tomadas del tratado de ornamentación de Auguste Racinet (1988), que fue editado por primera vez en Francia, en el último cuarto del siglo XIX.

¹⁹ Pueden encontrarse ya en la Edad Media, combinadas con estrellas de seis puntas y con cruces esvásticas. Para el tema, consultar Roitman (2008).

columnas que configuran el marco, como el marco en sí mismo, recuperan motivos orientales, tanto egipcios como persas (figuras 17 y 18, y 19 respectivamente).

En una cartela por debajo de toda la imagen, está escrito, también con signos diacríticos:

יְהוָה יִשְׂרָאֵל מִהַ הַיְהוָה אֱלֹהֵיךָ שְׂאֵל מִעֲמֶיךָ בִּי אִם לִירְאָה אֶת יְהוָה אֱלֹהֶיךָ בְּכֹל וּבְכֹל נַפְשֶׁךָ
וְלַעֲבֹד אֶת יְהוָה

(*ve atá Israel ma ievová eloeija shoel mimjá ki im leirá et Ievová eloeija lalejet be kol drajav u leaaba otó ve laabod et Ievová eloeija be jol lebabeja y be jol nafsheja* 'Y ahora, Israel, ¿qué requiere de ti Jehová tu Dios, sino que temas a Jehová tu Dios, que andes en todos sus caminos, que lo ames y que sirvas a Jehová tu Dios con todo tu corazón y con toda tu alma').²⁰

La complementariedad existente entre las imágenes y los textos de esta viñeta es explícita. Todos los textos están remitidos bien a la deidad, bien a la actitud que el hombre tiene que tomar cotidianamente respecto de la misma, mientras que las imágenes están referidas a una simbólica cronología histórica si se leen de arriba abajo (primero la entrega de los diez mandamientos en el Monte Sinaí, el Arca de su traslación mientras no tuvo un lugar específico donde guardarse, y finalmente, las dos columnatas que terminan connotando el Primer Templo). Metafóricamente remite a la omnipresencia espacial y temporal de Dios, así como también a la asimétrica relación entre el hombre y la deidad, ya que el mismo tiene que tomar conciencia de su medida frente a la omnipresencia y omnipotencia divina. Este sentido de la asimetría en la relación hombre/deidad viene complementado por la frase final que cierra, en su punto más bajo, esta viñeta: toma conciencia de frente a quién te paras y, simbólicamente, toma conciencia de la relación asimétrica, aunque comunicacional, que los contiene a ambos, cotidianamente, en todos los momentos de la vida. Todos los textos funcionan entonces como complementos semánticos de las imágenes, agregando sentido religioso a las mismas, transformando a las primeras en construcciones simbólicas religiosas.

No todas las imágenes son emblemas, aunque sí podemos distinguir algunos emblemas mediatos. Las dos tablas de la ley y el *אָרוֹן הָעֵדוּת* (*arón ha-eidut* 'arca del testimonio')²¹ *אָרוֹן הַבְּרִית* (*arón ha-brit* 'arca de la alianza'), identifican (desde el punto de vista religioso) al pueblo judío frente al resto de los pueblos existentes en el planeta, más allá de las denotaciones étnicas o tribales. También se lo llamó *אָרוֹן יְהוָה* (*arón Adonai* 'arca de Jehová').²² Posteriormente,

²⁰ *Dvarim* Deuteronomio) 10:12.

²¹ Así se lo menciona en *Éxodo* 40:3.

²² Así se lo menciona en *Josué* 3:13, 4:5, 4:11, 6:6, 6:7, 6:11, 6:12, 6:13, *Samuel* 1 4:6, 5:3, 5:4, 6:1, 6:8, 6:15, 6:18, 6:21, 7:1, *Samuel* 2 6:9, 6:10, 6:11, 6:12, 6:13, 6:15, 6:16, 6:17, *Reyes* 1 8:4, *Crónicas* 1 15:2, 15:3, 15:12, 15:14, 16:4 y en *Crónicas* 2 8:11.



Figura 17. Pintura ornamental en arquitectura y sepultura egipcia.



Figura 18. Columna ornamental egipcia.



Figura 19. Ornamentos arquitectónicos de Nínive y Persépolis.

los armarios o arcas donde se guardaron los rollos del Pentateuco, fueron denominados אָרֹנוֹת קֹדֶשׁ (aronot qodesh 'arcas santas') debido a que en ellas se guardan los rollos, pero no son el Arca de la Alianza. Finalmente, la viñeta está enmarcada en dos ramas de olivo curvas, que surgen, abajo, a ambos lados de la cartela final, y se unen arriba, por sobre el sol, en una corona que tiene en su base tres columnas, haciendo clara alusión identitaria y emblemática al Templo de Jerusalén y al Pentateuco. Por debajo de la corona sustentada por las tres columnas se ubica una cartela que contiene el texto כִּתְרוֹת תּוֹרָה (keter torá 'corona ornamental del Pentateuco').²³ La corona es uno de los ornamentos que se utilizan para «vestir» el rollo del Pentateuco cuando el mismo está guardado en el אָרוֹן הַקֹּדֶשׁ (aron ha qodesh 'arca santa'). La primera acepción es la que remite al ornamento ritual. Pero se usa por extensión para todo el libro. La misma está coloreada en púrpura, y en su cima, tiene incorporado un מַגֵּן דָּוִד (maguen David 'estrella de David'), emblema referente al pueblo judío, puesto en vigencia (separándolo de una mera función decorativa) en el siglo XIX.²⁴ Como puede observarse en la imagen 13, va a ser utilizado, relacionándolo con las Dos Tablas, en la ornamentación del armario decimonónico. La utilización del *Maguen David*, por lo tanto, nos permite datar aproximadamente el impreso que estamos estudiando, en el siglo XIX.

Para cerrar la lectura de la viñeta, es destacable que las dos columnas que ofician como marco de la misma, además de estar ornamentadas con las ramas de palma, están construidas desde un naturalismo explícito. Es interesante incluso la aparición de una de las hojas como si estuviera con su punta quebrada, si bien todo el trabajo con la planta indica necesariamente una vital energía que lleva desde lo bajo hacia lo alto la naturaleza, energía vital que coincide en su cenit con la corona, por sobre el sol, energía vital que abruma en su presencia misma, si es que se lo intenta comparar con el tamaño del ser humano. El cuidado con que se trabajó la sombra que proyectan las hojas de palma sobre la columna que funciona como fondo escenográfico vuelve a traernos al naturalismo plástico a escena. Tanto las ramas como su sombra proyectada denotan un cuidadoso dibujo de observación, así como también, la construcción de una paleta de grises amplia y estudiada. Cabe remarcar que ésta también es una de las características del romanticismo nórdico: la naturaleza en sí misma es una manifestación física de las potencialidades divinas y vitales de la energía primigenia creadora. Y la naturaleza misma, observada y elaborada con minuciosidad, es el canal por el cual, sin necesidad de ir a las imágenes tradicionales, puede testimoniarse la naturaleza divina del cosmos. Nuevamente, una sacralización de la naturaleza.

²³ Por ejemplo, véase el uso que R. Mordecai Breuer le da, en su libro *Keter Aram Tzova* ('El Códice de Alepo'), Jerusalem: Mossad ha-Rav Kook, 1976.

²⁴ Para más datos sobre la temática, puede consultarse Roitman (2010).



Figura 20. Detalle de la viñeta inferior.

Las columnas culminan, en su parte superior, en capiteles adornados con motivos asiáticos, que tienen sendos *Maguen David* como remate.

La viñeta (figura 20) que se encuentra por debajo de la ya comentada, es un poco más pequeña. Oficia, así enmarcada, como una ventana desde la cual se observa, poniendo el acento en el lector de este *Mizraj*, una situación cotidiana: judíos orando frente al Muro de los Lamentos. Está enmarcada en forma más sencilla, haciendo justamente que por su simpleza, simplemente adose sentidos a la central, complementándola. Ello no invalida que contenga también el diseño de la corona, en clara remisión al Pentateuco. Las coronas, en realidad, en número de tres, están ubicadas en la parte superior del marco. La central es algo más grande que las ubicadas en ambos ángulos del marco. La superior, diseñada en negro y calada, está apoyada en dos alas extendidas, que a su vez se apoyan en la cima de dos Tablas de la Ley, que contienen, en este caso, la simple enunciación numérica de los diez mandamientos. De las dos Tablas, ubicadas en el eje de simetría, y hacia los costados del marco, se abren sendas cartelas, que están delimitadas por las dos coronas antes mencionadas, en este caso, coloreadas en morado. En las cartelas sucesivamente, encontramos el siguiente texto: שְׁוִיֵי יְהוָה לְנִגְדֵי תַמִּיד: (*shviti adonai lenegdi tamid* 'A Jehová he puesto continuamente delante de mí'). Este texto aparece en Salmos 16:8.

La decoración de la superficie superior del marco se ve ornamentada por símbolos y emblemas judíos, como la *menorá* (מְנוֹרָה) (*menorá* 'candelabro de siete brazos'), emblema identificador del Templo de Jerusalén, ya dispuesto en el *Tanaj*, los candelabros de un formato similar a los que iluminan el Arca de la Alianza en la viñeta superior y un par de alas desplegadas, similares a los que ofician de soporte a la corona central. Las mismas podrían relacionarse, por la forma en la que están estructuradas, con las alas de un águila. Dentro de la tradición decimonónica judía, los animales reales, tanto los leones como las águilas, eran considerados como ejemplificadores del hombre que cumple con todos los mandamientos divinos, y con todas las normativas judías. También se los considera protectores de los símbolos supremos dentro de la religión judía: las tablas de la ley, la *menorá*, el Arca. Compárese esta construcción con el cuadro de Friedrich *Cruz en las Montañas* (figura 11), en donde lo cotidiano enmarcado, con elementos de la iconografía cristiana, se transforma en una advocación divina.

La viñeta, a diferencia de la anterior, que no es narrativa sino básicamente simbólica, narra, complementando la cita de *Tehilim*, por medio de las imágenes, la actitud que los judíos asumen frente al Muro de los Lamentos, que se supone oficiaba como una de las paredes pertenecientes a la muralla que el Rey Herodes construyó para defensa del Segundo Templo. Es el último vestigio que permanece del Templo que construyó Salomón en Jerusalén, templo restaurado por los hombres conducidos por Ezra y Nehemias nuevamente hacia las tierras de Israel desde el exilio en Babilonia (el primer exilio). Un detalle ritual que no debe pasarse por alto, es que la luz, en la imagen, proviene de la izquierda y las sombras son proyectadas hacia la derecha, hacia donde también se dirigen los cuerpos de los orantes. Si el Muro de los Lamentos, también conocido como *qotel hamaarabi* (קוֹתֵל הַמַּאֲרָבִי 'muro del poniente'), las figuras humanas, que se dirigen hacia el templo teóricamente, se enrostran hacia el este, hacia el centro del mítico templo consagrado. Es así como se interconectan las dos viñetas del módulo central del grabado, mirando hacia el emplazamiento teórico del templo.

La imagen presumiblemente es una representación imaginada por el autor, guiándose por los grabados de la época y dibujos, y tomando como base el propio conocimiento de los barrios judíos alemanes, con callejas angostas y paredes de piedra. Los cuerpos de los orantes frente al muro están claramente definidos, pero sin poder asignarles una personalidad particular. Todos oran, se postran, se dirigen, a través del muro, hacia Dios. La figura humana está claramente trazada, mas no se observan los rostros de ninguno de ellos. El artista pudo haber recibido la influencia de artistas del romanticismo nórdico como Ferdinand Hodler (siguendo la lectura de Rosenblum, alternativa a las categorizaciones de la historia del arte tradicionales que leen la historia desde Francia y su dominio geopolítico) (figura 21) y el realismo

alemán representado por Wilhelm Leibl (figura 22), quienes trabajan en sus obras la idea de quietud, sobriedad, pureza y simpleza de las imágenes de los feligreses que se incluyen en sus obras, sustituyendo de esta manera las agitados y complejas fórmulas del romanticismo tradicional, o bien del barroco previo. La premisa básica estriba en representar a personas sencillas y piadosas observadas en actos religiosos, donde prima el recogimiento íntimo. Esta representación genera una atmósfera de comunicación silenciosa e íntima con la divinidad, marcadamente diferente de la modalidad adoptada para estas obras por los artistas de la Europa Mediterránea. No se observa un trabajo pormenorizado de la figura humana, sino que aparentan ser bocetos de la misma, sin intención de profundizar en los detalles, trabajados con líneas simples y homogéneas. Este es otro elemento que conecta esta obra con las características del romanticismo nórdico. La figura del hombre simplemente sirve para apreciar su finitud respecto a los elementos depositarios de la naturaleza divina (figura 23). La infinitud que está marcada por la perspectiva, que más que naturalista es utilizada para realzar la importancia del Muro de los Lamentos, también deja percibir a un observador atento, la majestuosidad divina, frente a la finitud humana. Majestuosidad lograda a partir de la pérdida de las verdaderas relaciones espaciales, en este caso inexistentes a partir de la perspectiva elaborada.



Figura 21. Ferdinand Hodler, *Oración en la Catedral de Saint-Pierre* (ca. 1882).



Figura 22. Wilhelm Leibl, *Las tres mujeres en la iglesia* (1881).

El manejo del claroscuro que se observa en la escenografía urbana, para marcar su antigüedad, manifiesta un artista plástico que conoce su oficio. Es probable, por lo tanto, que la intención explícita del autor fuera, no trabajar concienzudamente sobre la figura humana, sino más bien dejar entrever la actitud de la misma ante el Muro de los Lamentos, complementando de esta manera la leyenda inscrita en las cartelas: los cuerpos dirigidos hacia el muro que simboliza un lugar sagrado, casa construida para guardar las normativas éticas de la deidad, por siempre por delante de sus miradas y de sus conciencias, así como, desde la imagen, la pequeñez del ser humano, frente a la amplitud del muro sacro. Porque, finalmente, el personaje central de la viñeta no es el hombre, sino el muro, la geografía urbana.

La relación entre las dos viñetas es clara, desde el punto de vista simbólico. La historia, el pasado, la construcción dogmática religiosa, se manifiestan en el presente, manteniendo la misma actitud de respeto respecto a los mandatos divinos. Mirar hacia el templo, orar de frente al resto arqueológico del templo, es una manera de seguir respetando los mandatos divinos. En el pasado, el Arca de la Alianza, en el presente, el Muro de los Lamentos, los dos encadenados por el respeto a las normativas instituidas en los textos veterotestamentarios.

Esta columna central se cierra con un zócalo inferior que contiene una inscripción en hebreo y en alemán.

El texto hebreo *כִּי רָצוּ עֲבָדֶיךָ אֶת אֲבִנֶיךָ, וְאֵת עֲפָרָהּ יִחַנְנוּ* (*ki ratzú abadeija et abaneia ve et afara iejonenu* 'Ciertamente tus siervos se deleitan en sus piedras, y se



Figura 23. Fieles orando en el muro. Detalle del *mizraj* JHM 00688.

apiadan de su polvo’) pertenece a תהלים (Tehilim ‘Salmos’) קפ (‘102’):טז (15), que en el canon griego (adoptado por las iglesias cristianas primitivas) aparece como versículo 14. Bajo el texto hebreo aparece su traducción al alemán: *Deine Untergebenen liebe ihre Steine, wehmuthsvoll erinnern sie sich ihres Staubes* que significa ‘Tus súbditos / siervos aman sus piedras [¿las tuyas o las de Sión?], dolidos recuerdan su polvo’. Por los textos canónicos que he podido rastrear^{25,26} la traducción no responde a ninguno de ellos. Igualmente, me parece que la versión del texto alemán se acerca más a la versión católica que a la protestante. Igualmente, asemeja ser una traducción al alemán directa de la versión hebrea.²⁷ Siguiendo con la consonancia simbólica y semántica de los distintos elementos que conforman esta columna, claramente la cartela refiere a la imagen del Muro Occidental, representado en la viñeta inferior de la columna, dándole unidad a todo este segmento de la obra. Pasado y presente unificados bajo la imagen del destruido Templo consagrado de Jerusalén, reemplazado, a partir de su destrucción por los בית הכנסת (batei kneset ‘casas de la asamblea’), las sinagogas judías construidas posteriormente.

2.2. ANÁLISIS DE OBRA DE LA COLUMNA DERECHA

Siguiendo con este análisis de obra, tanto en la columna derecha como izquierda del tríptico, se encuentran temas tradicionales relativos a los miembros que formaban parte del Pueblo de Israel veterotestamentario, personas colectivas a las que va dirigido el mensaje de la columna central.

La columna derecha está compuesta por dos viñetas y un zócalo con inscripciones. En la viñeta superior se encuentran los emblemas de seis de las doce tribus y en la segunda viñeta, la más amplia en su elaboración plástica, la figura de Moisés con las dos Tablas con el Decálogo. En el zócalo la inscripción es en hebreo.

²⁵ Constatado por búsqueda en <http://bibeltext.com/psalms/71-8.htm>

²⁶ en <http://unbound.biola.edu/index.cfm?method=unbound.welcome&lang=spn>

²⁷ La consulta se realizó a través de la página <http://unbound.biola.edu/index.cfm?method=unbound.welcome&lang=spn> el día 11 de abril de 2010, en alemán, son las siguientes: Luther 1545 y 1912: «Denn deine Knechte wollten gerne, daß sie gebaut würde, und sähen gerne, daß ihre Steine und Kalk zugerichtet würden», ‘porque tus siervos quisieran que fuera construida [Sión] y lamentan que yazca en ruinas’. El texto de Lutero parte, como tantas veces, de una lectura distinta del original o de otra fuente (*Graeca* en lugar de *Hebraica*?), Elberfelder 1871 y 1905: «denn deine Knechte haben Gefallen an seinen Steinen und haben Mitleid mit seinem Schutt» ‘pues a tus siervos les gustan sus piedras y se compadecen de sus ruinas’, y finalmente Schlachter 1951: «Denn deine Knechte lieben Zions Steine und trauern über ihren Schutt», ‘pues tus siervos aman las piedras de Sión y mantienen duelo por su ruina’. Como se puede ver, ninguna de las versiones es la que aparece en el *mizraj* estudiado.

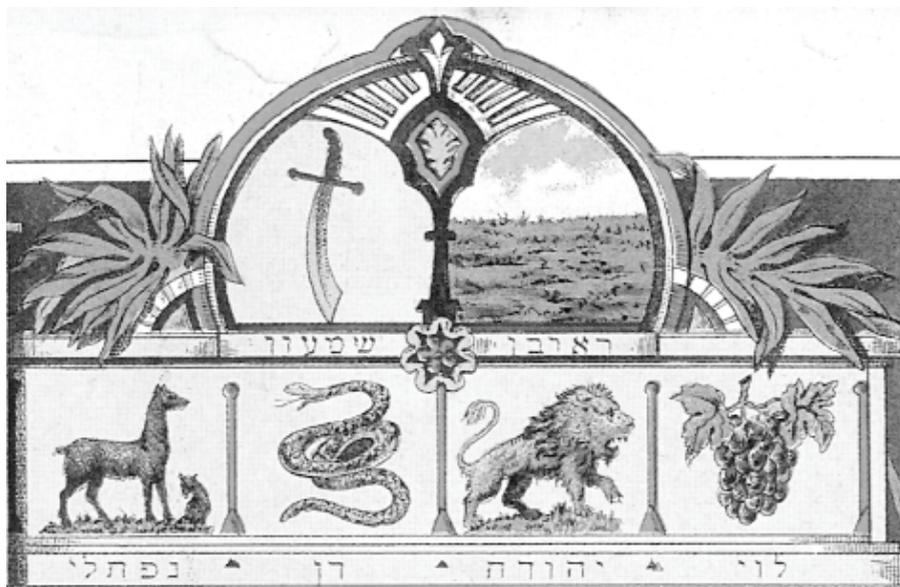


Figura 24. Detalle de la viñeta superior de la columna derecha del tríptico.

En la viñeta superior de la columna derecha (figura 24) vemos seis de las tribus del pueblo hebreo, las que corresponden a los hijos mayores de Jacob, representadas por los emblemas seguramente vexilológicos que utilizaron mientras atravesaban el desierto y se asentaban en la Tierra Prometida por Dios a Abraham en el Génesis. Estos emblemas devienen de la bendición que Jacob da a sus hijos y a dos de sus nietos, en el momento previo a su defunción, en tierra de Egipto.²⁸

Las seis tribus que aparecen mencionadas, de derecha a izquierda y de abajo arriba son Reubén, Shimeón, Leví, Iehudá (Judá), Dan y Neftalí. Sus emblemas son realizados siguiendo los conceptos teóricos del realismo alemán, denotando un excelente dibujo de observación. Reubén es el agricultor que sembrará los campos (representado por campos no labrados, vírgenes, de una extensión indefinida, limitados en el área superior por un cielo nublado); Shimeón el guerrero que defenderá la tierra (representado por la espada); Leví está representado por la vid; Iehudá por un león rugiente y pasante, símbolo de realeza y gobierno; Dan, la serpiente, es el que tendrá a su cargo la justicia; Neftalí, representado por una cierva y su cervatillo, en libertad.

²⁸ Para más detalles, véase Roitman (2010).

Debajo de cada uno de los emblemas hay una cartela que identifica a cada una de las tribus. Cada uno de los emblemas tribales, está separado del otro por una columnata pintada de color morado. Los colores utilizados en los emblemas conforman parte de la paleta policroma, realista.

Esta pequeña viñeta también está rodeada de hojas de palma. La sensación es que las mismas pueden crecer en cualquier espacio en donde pueda poner sus raíces, con fuerza y vitalidad, como esas plantas que crecen en las juntas y rajaduras de las piedras. La metáfora natural romántica por excelencia, en donde la energía creadora de la naturaleza es una alegoría de la energía creadora de Dios, *sige* estando presente.

La viñeta está enmarcada con simples rectángulos lineales, y en el espacio superior, donde se encuentran los emblemas de Reubén y de Shimeón, cerrada por un arco tímido (o de herradura apuntado) de claro sabor oriental. Surgen un penacho de hojas de palma de un segmento de un cuarto de círculo, de inspiración egipcia, que está bordeado por un segmento de circunferencia coloreado por cuadros blancos, limitados por líneas celestes. El cuarto de círculo está pintado con colores terciarios (marrón y ocre). El arco de medio punto tiene un reborde morado. Toda la viñeta está ubicada sobre un fondo marrón.

La viñeta central de la columna derecha del tríptico (figura 25) contiene la imagen de un Moisés, caracterizado por una vestimenta clásica grecolatina (tanto su túnica como su toga, con sus pliegues característicos), con el báculo en la mano de la izquierda, misma mano que sujeta uno de los extremos de las dos tablas de la Ley, donde se encuentran incisos los Diez Mandamientos, respetando el comienzo de los versículos respectivos.

El rostro del Moisés posee, además de una barba larga, espesa y bipartita, dos potencias (las dos cuernos o rayos que salen de su frente). Según Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996: 278) es a partir del siglo XVI cuando Moisés aparece con la barba bipartita en la iconografía cristiana.

El retrato podría haber tomado como su modelo al Moisés de Miguel Ángel dado el gran parecido que existe tanto en el rostro como en los ornamentos (barba, pelo, potencias, intencionalidad de la mirada) que aparecen en el grabado. Con su mano izquierda, a la usanza de las miniaturas medievales, señala las tablas de los mandamientos, en una clara actitud demarcatoria, como una llamada de atención sobre los mismos. Simbólicamente, según Garnier, en las miniaturas medievales esta postura involucra una clara llamada de atención sobre el objeto hacia el cual apuntaba la mano (figura 26).²⁹

²⁹ El Códice Áureo contiene la Colección de los Cuatro Evangelios, de Mateo, de Marcos, de Lucas y de Juan, y es uno de los más bellos ejemplares de la Biblioteca Lorentina, y también uno de los códices más singulares de la miniatura de la época carolingia. Elaborado probablemente en el monasterio benedictino de Echternach, del que fueron protectores los propios emperadores.



Figura 25. Detalle de la viñeta central principal de la columna derecha del mizraj.

Es posible que el artista haya tomado como base este conocimiento para establecer una lectura emblemática de toda la composición, ya que la misma tiene como su eje de simetría el lugar en donde las dos tablas se apoyan en el cuerpo del personaje. Como si el personaje connotado en realidad hubiese sido Dios, a partir de los Diez Mandamientos explicitados. A su vez, el Moisés no está mirando las tablas que se apoyan contra él, sino que se encuentra de escorzo, con la mirada perdida en la distancia, como si estuviera observando a los miembros de las doce tribus contenidas en las viñetas superiores izquierda y derecha, que se hallan congregados delante de él.³⁰ Los gestos de su cara, si bien adustos, denotan que se está dirigiendo hacia esa multitud que se encuentra reunida frente a él, que está situada justamente en el punto de vista



Figura 26. Iluminación del *Codex aureus* o Evangelario de Echternach. Fecha de confección probable, siglo XI.

³⁰ Como ya expuse en otro lugar (Roitman, 2010), la asamblea que se reúne en la sinagoga representa las generaciones presentes, pero también las pasadas y futuras. Por ende, Moisés deja posar su vista sobre esa asamblea, representada por las doce tribus, seis de las cuales tienen su emblema en esta columna, mientras que las seis restantes se encuentran emblematizadas en la columna de la izquierda de este *mizraj*.

del observador del *mizraj*. Tanto la mirada como los gestos del rostro denotan un docente que está dando su lección a una multitud, remarcando los contenidos centrales de la lección. La posición de sus pies descalzos también es icónica: la postura de los mismos remite, en las iluminaciones medievales, a la postura de quien posee una verdad universal, no de manera sacra, sino simplemente sosteniendo dicha postura estabilizada e icónica.

Ambos personajes (Moisés y las dos tablas) tienen como fondo un plano homogéneo de color marrón, de valor muy bajo,³¹ mientras que los colores que el artista ha utilizado para los personajes de la viñeta poseen un valor tonal alto (por ello mismo se adelantan al ojo del perceptor).

Llama la atención la aparición de las dos potencias en su frente por dos motivos: el primero, es porque toda la figura tiene una indudable filiación con el Moisés renacentista de Miguel Ángel (figura 28), incluidos sus cuernos. Estos últimos proceden de una errónea traducción de la Vulgata latina. Cuando se difunde el conocimiento del texto hebreo y se hacen las nuevas traducciones bíblicas, se busca un compromiso entre la representación tradicional y los nuevos conocimientos, sustituyendo los cuernos por potencias. El segundo, es que no suelen representarse dentro del judaísmo las potencias de las cuales habla el *DRAE* que, en su sexta entrada, las define como sigue: «Potencia: 6. f. Cada uno de los grupos de rayos de luz que en número de tres se ponen en la cabeza de las imágenes de Jesucristo, y en número de dos en la frente de las de Moisés» (figura 27).³²

Si bien la tradición cristiana teoriza sobre las potencias divinas a partir de la postura de Filón de Alejandría, el mismo en realidad plantea que la característica del *logos*, que es marcado alegóricamente como 'la palabra' que es la que crea la realidad del mundo en el que vivimos, es absolutamente instrumental. El *logos* es el principio de toda la creación inteligible y sensible. Es arquetipo (*nous*), ya que encierra en sí las ideas ejemplares de todas las realidades: «El mundo de las ideas no podría tener otro lugar más que el *logos* divino».³³ Es evidente la filiación de este pensamiento con la tradición platón-

³¹ Vuelvo a recordar que los valores pueden leerse también en los colores, como la presencia o ausencia de luz en el propio tono del color. Cuanto más bajo es el valor de un color, más oscuro se percibe, mientras que cuanto más alto, es porque el valor de su luminosidad tonal es muy alta. Todo color tiene un valor que le es característico, y cuando el nivel de saturación del pigmento varía, varía también su valor tonal. Esto se logra no solamente por la incorporación de los colores acromáticos (blanco y negro) al tono elegido, sino que también se puede lograr la baja de la saturación por medio de otros colores que a su vez también tienen su propio valor tonal.

³² Aparentemente la utilización de las potencias en las imágenes de Cristo remite al período barroco. En el barroco sevillano, en una primera época (siglo XVII y primera mitad del XVIII) se estilaban las de flor de lis, que en el Rococó (a partir de 1750, con la rocalla como elemento decorativo predominante) evoluciona hacia una tarja de rocalla de la que parte un haz de rayos.

³³ Filón de Alejandría, *De opificio mundi*.

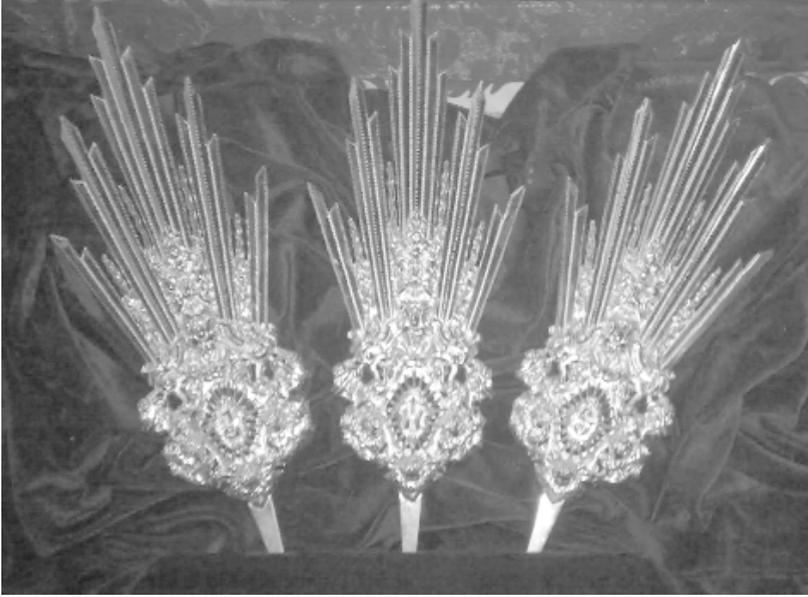


Figura 27. Las tres potencias divinas realizadas en 2010 para la efigie de Cristo de la Cofradía del Perdón y del Rosario de Cádiz.

nica, aristotélica y por tanto helenista. Esta condición instrumental es justamente la que, todavía dentro de las concepciones judías, impide que se manifiesten en sus creaturas, ya que ese *logos* es una de las características divinas. Entre Dios y el *logos* no se da una diferencia de atributos o de potencias. El *logos* no es una potencia divina, sino una verdadera hipóstasis.³⁴

Filón sienta las bases también de otra idea fundacional: la distinción entre la esencia divina, vedada al hombre, y las potencias o energías providenciales, mediante las cuales Dios se relaciona con el mundo. Pero no pueden ser poseídas por los hombres concretos. Pertenecen a Dios, único e indivisible.

Luego, a partir de Clemente de Alejandría y Plotino, las ideas de Filón fueron heredadas por el gnosticismo cristiano, por la patrística y finalmente, por los filósofos medievales. Cabe destacar que las ideas de Filón de Alejandría no tuvieron una buena acogida por parte de los filósofos, exégetas y sabios judíos. Todo ello me hace suponer que el artista que realizó esta obra no tenía

³⁴ Para consulta sobre el concepto de *logos* en Filón de Alejandría, y su posterior evolución, véase Vázquez (1984), disponible también en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio01/sec_20.html>.



Figura 28. El Moisés de Miguel Ángel.

procedencia judía, y que trabajó por encargo de la editorial editora de este *mizraj*.³⁵

Siguiendo los conceptos teológicos cristianos, las potencias divinas aparecen en la iconografía no judía como llamas que salen de la cabeza de determinados personajes. Solamente Jesús posee tres potencias. Las mismas representan a la trinidad. Iconográficamente hablando, el ser humano cuenta con tres potencias para representar a la memoria, la voluntad y el entendimiento. Estas son las llamadas *potencias del alma*. Otros hombres, menos perfectos, pueden poseer una o dos, como es el caso de Moisés.

Finalmente, volviendo a la viñeta, a un costado del Moisés encontramos un león rugiente, sedente, con todas las características del emblema regio, que representa a la tribu de Iehudá, la que se asentó en territorio que contiene a Jerusalén, y que fue base de uno de los dos reinos hebreos, el Reino de Judá, cuya capital estaba justamente en dicha ciudad. La cualidad tradicional que se atribuía a los leones, junto con los ciervos y las águilas, es la lealtad, y ejemplifican al hombre en cumplimiento adecuado del *Pentateuco* (*Mishnah, Pirke Avot* 5: 23). También la aparición de los leones implicaba la protección, sobre los símbolos de la Santidad y de los lugares divinos.

Las columnas sosteniendo arcos recuerdan el Arca Santa en la sinagoga, pero también hacen referencia a las columnas en el templo de Jerusalén. La estructura arquitectónica que enmarca toda la viñeta es de composición ecléctica. Si bien la base y las columnas están elaboradas según el patrón egipcio, la parte superior, que hace de techo al conjunto escenográfico, muestra influencias persas (figura 29). El mismo, pintado de rojo, incorpora en su centro un *maguen David* seguido, a diestra y a siniestra, por grecas geométricas elaboradas con triángulos, imitando quizá, la elaboración bizantina de mosaicos (figura 30).

Debajo de la parte superior que cierra la escenografía (que semeja un pórtico, símbolo de la entrada al Templo consagrado) se observa una cartela que tiene dos textos, uno escrito en hebreo y el otro, que es su traducción, en alemán. Este pertenece a יהלילים (*Tehilim 'Salmos'*) 71:8 en el que se lee

יְמֵלֵא פִי תְהִלָּתְךָ כָּל יוֹם תִּפְאֶרְתְּךָ

(*imalé fi tehilateja col iom tifarteja* 'Llena está mi boca de Tu alabanza y de Tu gloria todo el día). El texto en alemán es una traducción aparentemente no canónica del versículo: «Mein Mund wird zu jeder Zeit Dein Lob und Deinen

³⁵ Podría sostenerse que el artista es un judío asimilado que, influenciado por su marco cultural y contextual, se haya alejado del canon tradicional judaico, pero esta hipótesis no logro sustentarla desde mi propio conocimiento sobre la realidad judía de la época. La posible asimilación no implicaba negar los fundamentos judíos, sino solamente relajar aquellas costumbres que más apartaban al judío de su contexto. Sí se advierte que varios hijos o nietos de iluministas, dejaron el judaísmo para convertirse a otras religiones.

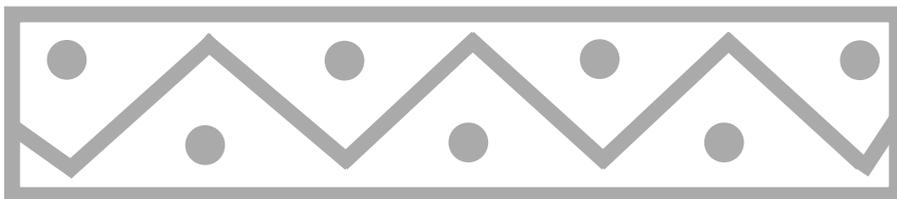


Figura 29. Detalle de una cenefa ornamental persa, típica de los ornamentos arquitectónicos en Nínive y Persépolis.



Figura 30. Detalle del techo de la arquitectura de las viñetas del *mizraj*.

Ruhm verkünden» ‘Mi boca proclamará siempre tu alabanza y tu gloria [fama?]. Esta traducción no responde a ninguno de los textos canónicos.³⁶ En cambio, pareciera ser una traducción al alemán directa de la versión hebrea.³⁷

Finalmente, cerrando toda la columna derecha del *mizraj*, en la base del mismo, aparece una cartela que lleva impreso el texto de Deut. 6:4:

שמע ישראל יהוה אחד (שמא ישראל אדונאי אלוהינו אדונאי עיבד ‘Escucha, oh Israel, Jehová es nuestro Dios, Jehová es Único’).

Nuevamente, es fuerte la coherencia entre las imágenes y los textos. El Dios dador de los diez mandamientos es uno solo, indiviso e invisible. Moisés

³⁶ Textos rastreados en <http://unbound.biola.edu/index.cfm?method=unbound.welcome&lang=spn>

³⁷ Según un comentario privado de Víctor Millet «Sorprende la formulación *zu jeder Zeit*, pues aunque es correcta hubiera sido estilísticamente más propio decir *allzeit*, como hace Schlachter en su traducción. Podría ser un indicio de un hablante que habla bien el alemán, pero que no domina del todo sus registros estilísticos (¿un judío?)». Las ediciones de Luther (1545 y 1912) traducen el versículo como «Laß meinen Mund deines Ruhmes und deines Preises voll sein täglich» ‘Deja que mi boca se llene a diario de tu gloria y tu alabanza’, las de Elberfelder (1871 y 1905) como «Mein Mund ist erfüllt von deinem Lobe, von deinem Ruhm den ganzen Tag» = ‘Mi boca está colmada de tu alabanza, de tu gloria todo el día’, finalmente la edición de Schlachter de 1951 traduce el versículo como «Mein Mund sei deines Ruhmes voll, allezeit deiner Verherrlichung!» = ‘Que mi boca esté llena de tu gloria, en todo tiempo de tu alabanza’. Como se puede observar, ninguna de ellas coincide con el texto alemán de *mizraj*.

ha sido su interlocutor, pero es un hombre. El texto recuerda la unicidad de aquel que entregó las ordenanzas, su carácter ontológico único, frente a la multiplicidad de imágenes y dioses que se pueden encontrar. Dios único con múltiples posibles interlocutores humanos, instituyente del Decálogo y por lo tanto, instituyente de la cohesión grupal de una minoría conformada por una multiplicidad de seres (las doce tribus, seis de las cuales están emblematisadas en esta misma columna derecha, en la viñeta superior), Dios al que tendrá presente en la vida cotidiana, único Dios al que alabará y cantará solitario o en asamblea, con los otros miembros de su grupo.

2.3. ANÁLISIS DE LA COLUMNA IZQUIERDA

La columna de la izquierda está construida en simetría con la columna de la derecha, compuesta por dos viñetas y un zócalo con inscripciones. En la viñeta superior se encuentran los emblemas de seis de las doce tribus y en la segunda viñeta, la más amplia en su elaboración plástica, la figura de Aarón con la *menorá* (candelabro de siete brazos prescripto por el Pentateuco y demás libros del Antiguo Testamento. En el zócalo la inscripción es en hebreo.

La viñeta superior contiene, como su simétrica de la derecha, los emblemas de las seis tribus faltantes y complementarias con las presentadas en la viñeta superior de la otra columna (figura 31).

Leyendo la viñeta superior, de arriba abajo y de derecha a izquierda, encontramos las siguientes tribus con sus emblemas: *Gad*, simbolizado en este caso por una bandera, pero otras tantas veces por un campamento militar, representa al ejército vencedor; *Asher*, generalmente representado por el olivo o bien por un ánfora de aceite, llamativamente en este caso tiene como su emblema un ánfora con tallos vegetales, que pueden semejar una gavilla de trigo; es probable que el artista desconociera las características emblemáticas de esta tribu; *Isasjar*, representado por una mula pasante y, en algunas de las imágenes conocidas, cargada, indica la fertilidad y la laboriosidad de los agricultores y ganaderos; *Zebulún*, representado emblemáticamente por una barca, que por su velamen es una barca comercial; solía integrar también en su emblema las aguas del mar con peces flotando en ellas; *Iosef* 'José', representado por un toro o bien por una gavilla de trigo, aunque en el presente *mizraj* traiga un olivo como su emblema, en clara confusión simbólica, ya que la sustitución con el emblema de la tribu de *Asher*, que se encuentra sobre el emblema de la tribu de José, es obvia,³⁸ por último, Benjamín (*Biniamín*),

³⁸ La tribu de José, en realidad, recibió la bendición no a partir de José, sino de sus dos hijos: Efraím y Menasé. Suele vérselos representados a ambos, a uno por un toro y a otro por una gavilla de trigo, o bien por campos sembrados.

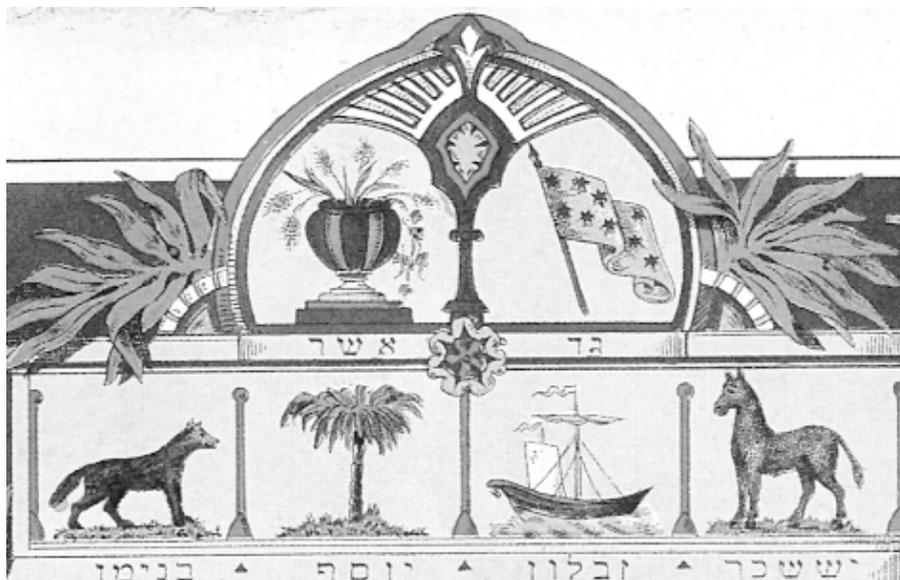


Figura 31. Detalle de la viñeta superior de la columna izquierda, con representación emblemática de las seis tribus restantes.

representada por lobo pasante que «en la mañana devorará a su presa y en la noche dividirá los despojos» (Gen 49,27), con una clara referencia a las características belicosas de la tribu (que la homologa con la guerrera *Gad*). Para no abundar en las descripciones ya realizadas del manejo de la emblemática en la columna de la derecha, simplemente voy a recalcar las figuras altamente sintetizadas, por un lado, al lado de otras en las que el realismo se impone. En general, los emblemas que representan elementos vegetales son representados según la escuela realista, mientras que los que representan animales o bien productos culturales, son representados en forma esquemática. Los emblemas utilizados vuelven a coincidir con la bendición de Jacob a sus hijos, en el momento previo a su muerte.³⁹

En esta viñeta encontramos nuevamente un dato que nos permite inferir que el artista no estaba muy interiorizado de la potencia simbólica de los emblemas tribales, ya que, según puede apreciarse a simple vista, equivoca los emblemas de las tribus de *Asher* y José, ya que a la primera le adjudica como emblema la gavilla de trigo y a la segunda, el olivo. Este es otro dato en

³⁹ Para más información, véase Roitman (2010).

el que me sostengo para plantear que el artista, más que un judío asimilado, era un artista no judío, contratado para hacer el trabajo, al cual se le dieron las indicaciones precisas para la confección del *mizraj*.

La segunda viñeta de la columna izquierda (figura 32) vuelve a repetir las características de su simétrica derecha, desde el punto de vista estructural y de construcción escenográfica. Sólo varían los personajes de la misma, ya que están representados Aarón, el hermano de Moisés, y la *Menorá*, el candelabro de siete brazos que a su vez es un representante simbólico del Templo consagrado a Dios por el Rey Salomón. La diferencia de ambas viñetas está explicitada en el tratamiento que reciben las dos figuras humanas. Así como caractericé a la representación de Moisés como cercana al modelo del Moisés de Miguel Ángel, la figura de Aarón se aleja de este modelo por la manera en que está tratada. En principio, la vestimenta ya no es la clásica griega, sino que se acerca más a la que tradicionalmente se considera la vestimenta de los miembros del pueblo hebreo que estaban dedicados a la celebración del culto. Desde el gorro de su cabeza, envuelto alrededor de la misma como si fuera un turbante, al atuendo, con connotaciones emblemáticas litúrgicas, incluido el pectoral, en el que están emblematizadas las doce tribus por las piedras preciosas que el mismo incluía; cada tribu tenía una piedra única, con los nombres de las tribus grabados. El pectoral debía ser portado por el sumo sacerdote. Sus características están especificadas en Éxodo 28:⁴⁰

17 Y lo llenaras de pedrería en cuatro hileras de piedras, una hilera de una piedra sardica, un topacio, y un carbúnculo: 18 Y la segunda hilera una esmeralda, un zafiro, y un diamante. 19 Y la tercera hilera un jacinto (Ligure), un ágata, y un amatista. 20 Y la cuarta hilera un berilo, y un ónice, y un jaspe: todas estarán montadas en engastes de oro. 21 Y las piedras serán según los nombres de los hijos de Israel, doce, según sus nombres, como grabadoras de sellos; cada uno con su nombre, serán según las doce tribus, [...] 29. Y Aarón llevará los nombres de los hijos de Israel en el pectoral del juicio sobre su corazón cuando entre en el lugar santo, continuamente por memorial delante de Jehová. 30. Pondrás en el pectoral del juicio el Urim y el Tumim, y estarán sobre el corazón de Aarón cuando entre a la presencia Jehová; y Aarón llevará continuamente el juicio de los hijos de Israel sobre su corazón delante de Jehová.

Sobre las vestiduras del sumo sacerdote (Aarón) hay especificaciones en Éxodo 28

2. Y harás vestiduras sagradas para tu hermano Aarón, para gloria y para hermosura. 4. Estas son las vestiduras que harán: un pectoral, un *efod*, un manto, una túnica tejida a cuadros, una tiara y un cinturón; y harán vestiduras sagra-

⁴⁰ Todas las citas proceden de *La Biblia de las Américas*, respetando su versión en castellano, salvo la sustitución de *Señor* por *Jehová*.



Figura 32. Detalle de la viñeta central de la columna de la izquierda.

das para tu hermano Aarón y para sus hijos, a fin de que me sirvan como sacerdotes. 5. Y tomarán para ello el oro y la tela azul, púrpura y escarlata, y el lino fino. 6. Harán también el *efod* de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido, obra de hábil artífice. 7. Tendrá dos hombreras que se junten a sus dos extremos, para que se pueda unir. 8. Y el cinto hábilmente tejido que estará sobre él, será de la misma obra, del mismo material: de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido. 9. Y tomarás dos piedras de ónice, y grabarás en ellas los nombres de los hijos de Israel: 10. seis de los nombres en una piedra, y los seis nombres restantes en la otra piedra, según el orden de su nacimiento. 11. Así como un joyero graba un sello, tú grabarás las dos piedras con los nombres de los hijos de Israel; las engastarás en filigrana de oro. 12. Y pondrás las dos piedras en las hombreras del *efod*, como piedras memoriales para los hijos de Israel, y Aarón llevará sus nombres delante de Jehová sobre sus dos hombros por memorial. 13. Harás engastes de filigrana de oro, 14. y dos cadenillas de oro puro; las harás en forma de cordones trenzados, y pondrás las cadenillas trenzadas en los engastes de filigrana. 15. Y harás el pectoral del juicio, obra de hábil artífice; lo harás como la obra del *efod*: de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido lo harás. 16. Será cuadrado y doble, de un palmo de largo y un palmo de ancho. 17. Y harás en el pectoral cadenillas de oro puro en forma de cordones trenzados. 18. Harás también en el pectoral dos anillos de oro, y colocarás los dos anillos en los dos extremos del pectoral. 19. Pondrás los dos cordones de oro en los dos anillos en los extremos del pectoral. 20. Y colocarás los otros dos extremos de los dos cordones en los engastes de filigrana, y los fijarás en las hombreras del *efod*, en su parte delantera. 21. Harás otros dos anillos de oro y los pondrás en los dos extremos del pectoral, en el borde que da al lado interior del *efod*. 22. Y harás otros dos anillos de oro y los pondrás en la parte inferior de las dos hombreras del *efod*, en la parte delantera, cerca de su unión sobre el cinto tejido del *efod*. 23. Atarán el pectoral por sus anillos a los anillos del *efod* con un cordón azul, para que esté sobre el cinto tejido del *efod*, y para que el pectoral no se desprenda del *efod* [...] 24. Harás asimismo el manto del *efod* todo de tela azul. 25. Y habrá una abertura en el medio de su parte superior; alrededor de la abertura habrá una orla tejida, como la abertura de una cota de malla, para que no se rompa. 26. Y harás en su borde inferior granadas de tela azul, púrpura y escarlata alrededor en todo su borde, y entre ellas, también alrededor, campanillas de oro: 27. una campanilla de oro y una granada, otra campanilla de oro y otra granada, y así alrededor de todo el borde del manto. 28. Y estará sobre Aarón cuando ministre; y el tintineo se oírás cuando entre en el lugar santo delante de Jehová, y cuando salga, para que no muera. 29. Harás también una lámina de oro puro, y grabarás en ella, como las grabaduras de un sello: «Santidad a Jehová.» 30. La fijarás en un cordón azul, y estará sobre la tiara; estará en la parte delantera de la tiara. 31. Y estará sobre la frente de Aarón, y Aarón quitará la iniquidad de las cosas sagradas que los hijos de Israel consagren en todas sus ofrendas santas; y la lámina estará siempre sobre su frente, para que sean aceptas delante de Jehová. 32. Tejerás a cuadros la túnica de lino fino, y harás una tiara de lino fino; harás también un cinturón, obra de un tejedor. 33. Para los hijos de

Aarón harás túnicas, también les harás cinturones, y les harás mitras, para gloria y hermosura. 41. Y vestirás con ellos a tu hermano Aarón y a sus hijos con él; y los ungarás y ordenarás y consagrarás para que me sirvan como sacerdotes. 42. Les harás calzoncillos de lino para cubrir su desnudez; llegarán desde los lomos hasta los muslos. 43. Y los llevarán puestos Aarón y sus hijos cuando entren en la tienda de reunión, o cuando se acerquen al altar para ministrar en el lugar santo, para que no incurran en culpa y mueran. Será estatuto perpetuo para él y para su descendencia después de él.

Estas normativas se cumplen en Éxodo 39:

1. Además, de la tela azul, púrpura y escarlata hicieron vestiduras finamente tejidas para ministrar en el lugar santo, y también hicieron las vestiduras sagradas para Aarón, tal como Jehová había mandado a Moisés. 2. También hizo el *efod* de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido. 3. Y batieron a martillo láminas de oro, y las cortaron en hilos para entretejerlas con la tela azul, púrpura y escarlata y el lino fino, obra de hábil artífice. 4. Hicieron para el *efod* hombreras que se fijaban al mismo, y lo fijaron sobre sus dos extremos. 5. Y el cinto hábilmente tejido que estaba sobre él, era del mismo material, de la misma hechura: de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido, tal Jehová había mandado a Moisés. 6. También labraron las piedras de ónice, montadas en engastes de filigrana de oro; fueron grabadas como las grabaduras de un sello, con los nombres de los hijos de Israel. 7. Y las puso sobre las hombreras del *efod*, como piedras memoriales para los hijos de Israel, tal como Jehová había mandado a Moisés. 8. E hizo el pectoral, obra de hábil artífice como la obra del *efod*: de oro, de tela azul, púrpura y escarlata y de lino fino torcido. 9. Era cuadrado y doble; hicieron el pectoral de un palmo de largo y un palmo de ancho al ser doblado. 10. Y montaron en él cuatro hileras de piedras. La primera hilera era un rubí, un topacio y una esmeralda; 11. la segunda hilera, una turquesa, un zafiro y un diamante; 12. la tercera hilera, un jacinto, un ágata y una amatista, 13. y la cuarta hilera, un berilo, un ónice y un jaspe. Estaban montadas en engaste de filigrana de oro. 14. Y las piedras correspondían a los nombres de los hijos de Israel; eran doce, conforme a sus nombres, grabadas como las grabaduras de un sello, cada una con su nombre conforme a las doce tribus. 15. Y en el pectoral hicieron cadenillas de oro puro en forma de cordones trenzados. 16. Hicieron también dos engastes de filigrana de oro y dos anillos de oro, y pusieron los dos anillos en los dos extremos del pectoral. 17. Y pusieron los dos cordones de oro en los anillos al extremo del pectoral. 18. Y colocaron los otros dos extremos de los dos cordones en los dos engastes de filigrana, y los fijaron en las hombreras del *efod* en su parte delantera. 19. Hicieron otros dos anillos de oro y los colocaron en los dos extremos del pectoral, en el borde que da al lado interior del *efod*. 20. E hicieron otros dos anillos de oro, y los pusieron en la parte inferior de las dos hombreras del *efod*, delante, cerca de su unión, sobre el cinto tejido del *efod*. 21. Ataron el pectoral por sus anillos a los anillos del *efod* con un cordón azul, para que estuviera sobre el cinto tejido del *efod* y para que el pectoral no se desprendiera del *efod*,

tal como Jehová había mandado a Moisés. 22. Hizo asimismo el manto del *efod* de obra tejida, todo de tela azul; 23. y la abertura del manto estaba en el centro, como la abertura de una cota de malla, con una orla todo alrededor de la abertura para que no se rompiera. 24. Y en el borde inferior del manto hicieron granadas de tela azul, púrpura y escarlata y de lino torcido. 25. Hicieron también campanillas de oro puro, y pusieron las campanillas entre las granadas alrededor de todo el borde del manto, 26. alternando una campanilla y una granada alrededor de todo el borde del manto para el servicio, tal como Jehová había mandado a Moisés. 27. Y para Aarón y sus hijos hicieron las túnicas de lino fino tejido, 28. la tiara de lino fino, los adornos de las mitras de lino fino, los calzoncillos de lino, de lino fino torcido, 29. y el cinturón de lino fino torcido, de azul, púrpura y escarlata, obra de tejedor, tal como Jehová había mandado a Moisés. 30. E hicieron la lámina de la diadema santa de oro puro, y grabaron en ella como la grabadura de un sello: Santidad a Jehová. 31. Y le pusieron un cordón azul para sujetarla sobre la tiara por arriba, tal como Jehová había mandado a Moisés.

La forma del tratamiento de la vestimenta, con sus pliegues y volúmenes, también, remite al imaginario que sobre la vestimenta de la época se poseía a finales del siglo XIX, marcada como indumentaria emblemática. Es interesante ver que la representación de Aarón se aleja de la tradición iconográfica cristiana más que la de Moisés ya que la iconografía cristiana, «a finales de la Edad Antigua y durante la Alta Edad Media, vestía a Aarón en sus imágenes con un tocado parecido a una tiara. Pone como ejemplos los frescos de la sinagoga de Dura-Europos, que son del siglo III. En cambio, durante la Edad Media, se lo solía representar como un obispo con una mitra o un sombrero puntiagudo, muchas veces llevando un bastón florecido en las manos, o bien un incensario como se puede observar en el Goldene Pforte de Friburgo, Alemania, del pórtico sur de la Catedral de Amiens (Duchet-Suchaux y Pastoureau 1996:1). Esta forma de trabajar la vestimenta, amén de que se aproxima a las normas explicitadas en Éxodo, tienen una fuerte connotación orientalizante o exótica para los ojos de un europeo: turbante, el estar descalzo, las túnicas.

La postura del Aarón es carismática. Este carisma está marcado por la posición del cuerpo y de sus miembros, sobre todo por los superiores, aunque los inferiores también están marcados, ya que los pies descalzos se ven por debajo de los pliegues de la túnica. El cuerpo está plantado en escorzo, por la diagonal que se traza entre sus dos hombros, de manera idéntica a la postura de la figura del Moisés, aunque en simetría, y se ven todos los rasgos en forma clara, con la boca abierta, como si estuviera hablando a alguien que se encuentre en la cercanía, cercanía marcada también por la mirada, que se dirige hacia un punto de fuga que coincidiría, en el eje de simetría, con la dirección de la mirada del Moisés. Los brazos, el izquierdo desplegado y con la palma hacia abajo, tiene una postura que remite simbólicamente al cuidado

de todo aquello que está por debajo del mismo. En este caso específico, estaría al cuidado del Templo, representado simbólicamente por la *Menorá*. Incluso el brazo del candelabro que se encuentra en su extremo derecho, se pierde tras el cuerpo del Aarón. Su brazo y palma también están diseñados como si estuviera bendiciendo las luminarias. El brazo ubicado a la derecha del cuerpo, por el contrario, cae al lado del mismo, y su palma está vuelta hacia el receptor del *mizraj*. Sostiene Garnier (1982 y 1988) que esta posición de la mano, palma arriba y en una actitud laxa, simboliza la intención de no ocultar nada, de decir toda la verdad.

Las luces de la *menorá* están prendidas, en una directa manifestación de vida y existencia presente.

Finalmente, bajo el techo de la abertura frente a la cual se encuentra ubicado Aarón junto a la *menorá*, aparece una cartela que contiene el siguiente texto: קוֹלִי אֶל יְהוָה אָקְרָא וַיַּעֲנֵנִי מִהַר קְדָשׁוֹ סֶלָה (Kolí el Iehová ekrá va iaaneni mear kedoshó. Selah. 'Con mi voz clamé a Jehová, y El me respondió desde su santo monte. Selah'). El versículo se encuentra en יְהוֹשֻׁעַ (Tehilim 'Salmos' 3:5 según el canon hebreo, 3:4 según el canon griego). Debajo del mismo, aparece el siguiente texto en alemán: «Mit gehobener Stimme bete ich zum Herrn, von seinem heiligen Berge aus wurde ich erhört» = 'Con alta voz clamé al Señor, desde su santo sagrado monte fui escuchado'. La misma no coincide literalmente con ninguna de las ediciones consideradas canónicas en alemán.⁴¹ Aunque, al igual que los textos anteriores en alemán, mantiene el sentido del versículo, no respeta la literalidad del mismo.

Finalizando este análisis, encontramos la última cartela que oficia como zócalo de la izquierda. La misma contiene el siguiente texto:

בְּרוּךְ שֵׁם כְבוֹד מַלְכוּתוֹ לְעוֹלָם וָעֶד (baruj shem keבוד maljutó leolam vaed 'bendito sea Su glorioso reino por siempre jamás'. Esta oración se encuentra en el סִידוּר (Sidur 'Libro ritual de oraciones'), ubicada después del Shmá Israel. Suele enunciarla toda la asamblea en voz baja, después de que el oficiante entona, el Shmá. Se encuentra dentro del servicio matutino diario (ברכות השחר)⁴²

Y para terminar con las simetrías, en este caso también el contenido de las cartelas se relaciona simbólicamente con los elementos figurativos de las

⁴¹ Luther (1545 y 1912): «Ich rufe an mit meiner Stimme den HERRN, so erhöret er mich von seinem heiligen Berge. Sela» 'Llamo con mi voz al Señor, y él me escucha desde su sagrada montaña'; Elberfelder (1871 y 1905): «Mit meiner Stimme rufe ich zu Jehova, und er antwortet mir von seinem heiligen Berge. (Sela.)» = 'Con mi voz llamo a Jehova y el me responde desde su sagrada montaña'; y Schlachter (1951): «Ich rufe mit meiner Stimme zum HERRN, und er erhört mich von seinem heiligen Berge. (Pause)» = 'Llamo con mi voz al Señor y él me escucha desde su sagrada montaña'.

⁴² La frase la extracté del Sidur familiar, y se encuentra por primera vez en la página 6 del mismo, aunque vuelve a repetirse con posterioridad.

viñetas analizadas. En el sentido de que todo el pueblo de Israel, representado por las tribus, bendice a su Dios, quien lo escuchó desde el Monte Selá, cuando pedía por Él, y Su presencia es bendecida.

3. UNA HIPÓTESIS SOBRE EL AUTOR DEL *MIZRAJ* ANALIZADO

Para finalizar este estudio, y sabiendo que muchos puntos quedan abiertos para futuras investigaciones, amén de las posibles rectificaciones a partir de las mismas, querría agregar algunas líneas relativas al autor anónimo de este objeto litúrgico. Varios elementos del mismo me hacen considerar que fue realizado por encargo, quizá por un artista plástico no judío.

Posiblemente, por los datos ya dados en el inicio de este estudio (los *mizrajim* de las figuras 2 a 4, uno de los cuales está comprobado que fue editado por la editorial Brandeis), este *Mizraj* también pudo haber sido impreso en Praga por el editor Jakob B. Brandeis. Fue el fundador de una editorial y una librería que, desde 1880 en adelante, suministró a la comunidad judía libros de oraciones en hebreo, así como la literatura educativa sobre temas judíos, sobre todo en alemán.

Brandeis nació en Praga el 3 de junio de 1835 y murió el 20 de septiembre de 1912, descendiente de una familia judía antigua y distinguida. Su padre Berman (m. 1859) fue un capitán de zapadores del ejército de Napoleón y más tarde el cajero jefe y procurador en la Simon Banca Lämmel House en Viena y en la sucursal de Praga dirigida por Leopold Lämmel. Su abuelo, Baruch Brandeis, fue un rabino y asesor en la corte rabínica de la comunidad judía de Praga y el autor de las obras religiosas *Leshon Hakhamim* y *Tzeidah Baruch*. Entre los antepasados de Jakob B. Brandeis se encuentra a Moisés Brandeis, el hijo legal del rabino Loew; su esposa era la hija del propietario de la segunda principal editorial con sede en Praga, Wolf Pascheles. Originalmente periodista, Jakob B. Brandeis participó durante toda su vida de manera activa en las discusiones coetáneas sobre temas judíos y contra las manifestaciones de antisemitismo. Desde la década de 1860 escribió artículos para periódicos en Praga y Viena y desde 1881 da forma y contenido al calendario israelita *Illustrated Folk* (*Illustrierter israelitischer Volkskalender*), que publicó él mismo. En 1864 fundó una imprenta, y sus publicaciones fueron impresas por esta casa y por otro editor de Praga, A. Haase. Después de la muerte de Jakob, su hijo Richard, él mismo impresor desde 1895, asumió la dirección de la editorial. Hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Richard publicó la última edición del calendario judío de Brandeis (para el año 5701 = 1940-1941), esta vez en checo. En diciembre de 1942 fue deportado con su esposa a Terezín, donde murió el 10 de abril 1944.

La editorial y librería Brandeis se situaba originalmente en la Plaza de la Ciudad Vieja y, desde 1892, en la calle Celetná. En 1899 abrió una sucursal de Brandeis, en Wroclaw (Breslau). La Jüdische Brandeis Universalsbibliothek fue una serie de ediciones baratas que popularizó muchas obras de autores judíos. Además de literatura, en la librería de Brandeis también se vendieron objetos y accesorios rituales, tales como *tefilín* 'filacterias', mantos de oración, candelabros y hojas impresas decorativas y devocionales para las familias e instituciones judías. En algunas de ellas aparecen como motivos la figura de la Sinagoga Vieja-Nueva de Praga, así como representaciones de personajes bíblicos importantes (Moisés y Aarón, David y Salomón), en las producciones para compradores privados, ya que las imágenes del ser humano están prohibidas por los diez mandamientos, según Éxodo 20:4

לֹא תַעֲשֶׂה לָךְ פֶּסֶל וְכָל־תְּמוּנָה אֲשֶׁר בַּשָּׁמַיִם מִמַּעַל וְאֲשֶׁר בַּאֲרֶץ מִתַּחַת וְאֲשֶׁר בַּמַּיִם מִתַּחַת לָאָרֶץ
lo taasé leja pesel ve yol tmuná asher bashamaim mitajat vaasher ba maim mitajat la aretz 'No te harás ídolo, ni semejanza alguna de lo que está arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra', al igual que por personalidades de la época (como Moisés Montefiore). Entre este tipo de trabajos realizados por Brandeis existe un tejido de seda con la bendición sobre el vino (*Kidush*) para el sábado, las tres fiestas de peregrinación y el Año Nuevo judío. El texto invita a los patriarcas bíblicos, Moisés, Aarón y al Rey David a la *suká* –tienda de campaña o cabaña, donde moran los judíos durante la Fiesta de los Tabernáculos–. La tela se imprimió por el método tipográfico y el grabado en madera, decorada con motivos tomados de otros tipos de placas de devoción judía (*mizraj, shiviti, Jahrzeit*): la *Menorá* con el Salmo 67, las figuras de Moisés y Aarón y los lugares de peregrinación: la Cueva de *Majpeilá* con las tumbas de los patriarcas, cerca de Hebrón y la tumba de la matriarca Raquel cerca de Belén. Sus viñetas representan el panorama de Jerusalén con el Muro Occidental (único resto arqueológico del Templo de Jerusalén) y el monte Sinaí, para recordar un sitio sagrado del judaísmo, símbolos de la redención y renovación espiritual.⁴³

Si bien es una posibilidad que el autor de esta obra haya sido un artista plástico judío asimilado a la cultura de su contexto histórico, me decanto por la hipótesis de un plástico no judío, contratado por la editorial mencionada, para la producción del *Mizraj*. En primer lugar, por el hecho de aparecer figuras humanas completas en su construcción, y por lo tanto, desconociendo el segundo mandamiento que prohíbe la realización de imágenes para que puedan ser veneradas. Un segundo elemento, la aparición de las dos potencias de Moisés, potencias de las que habla el cristianismo, más no el judaísmo, es indicio de que el artista pudo no haber pertenecido a la minoría judía.

⁴³ Consultado en internet, en la página del Museo Judío de Praga, http://www.jewishmuseum.cz/en/apredmet_05_09.htm, el día 22 de marzo de 2010.

Por último, otro elemento que es importante consignar en este momento es la proliferación de elementos ornamentales orientalizantes que, salvo en la viñeta central de la columna central, aparecen. Cenefas persas y egipcias, turbantes, indumentaria del sumo sacerdote (Aarón), todas ellas marcas de perfil no europeo, frente a Moisés y al trabajo realizado en el Arca, que connotan emblemáticamente momentos categorizados como importantes para la cultura europea occidental: las civilizaciones griega y romana y el Renacimiento, el romanticismo nórdico, tanto desde su realismo en el tratamiento de las hojas de palma como en el misticismo implícito que se perfila en la viñeta superior de la columna central. Quizá un intento de interrelacionar dos aspectos culturales emblemáticamente caracterizados por el tratamiento de la imagen, en un mensaje de interconexión cultural. El oriente, lo exótico, que se perfila hasta llegar a preñar manifestaciones culturales europeas, pero dejando entrever que lo judío, perteneciente específicamente al mundo cultural no europeo, aunque introducido históricamente dentro de la civilización, como una marca cultural emblemática de exterioridad, de otredad.

Dentro de los tres *mizrajim* presentados en el comienzo de este trabajo, el que se analiza es el que más emblemas orientalizantes contiene, con una yuxtaposición profusa y compleja, sobre todo en los marcos arquitectónico-ornamentales de cada una de las viñetas, más allá de la aparición de los emblemas que remiten a diferentes aspectos de la identificación judía. Justamente esta compleja yuxtaposición emblemática e iconográfica es la que también me lleva a pensar que el artista plástico pudo ser no judío, a pesar del contenido explícito de la obra ornamental litúrgica en cuestión. La complejidad de su construcción remite no solo a marcar los sentidos judíos denotados en la obra, sino también a su pertenencia a un encuadre cultural que no es el propio.

Es posible que este objeto litúrgico haya sido encargado por la editorial Brandeis a algún taller reconocido, dando todas las indicaciones básicas respecto a lo pretendido e incluyendo las indicaciones sobre los textos que debían aparecer en la misma (incluso entregando un modelo para ser copiado, tanto en hebreo como en alemán) para posteriormente ser vendido a particulares y/o sinagogas, dentro del área de influencia germanoparlante (Alemania y Austria-Hungría). El motivo que me lleva a pensar que pudo haber sido producido para sinagogas es que los textos en alemán no pertenecen a ninguna de las versiones canónicas alemanas del Antiguo Testamento;⁴⁴ el traductor mantiene el sentido, pero no se guía por las versiones publicadas (a mi alcance). Posiblemente la decisión se haya tomado pensando en una manera de transmitir, por medio de las traducciones y las imágenes, la información denotada en el *mizraj*, a judíos que no dominasen el idioma hebreo.

⁴⁴ Agradezco a Eliezer Nowodworski y a Victor Millet la sugerencia sobre la posible autoría judía de las frases textuales en alemán.

Por último, quiero destacar que el artista plástico que elaboró esta obra, se había formado en alguna academia especializada en dibujo y pintura. Fundamento esta lectura en la manera en que trata las imágenes, por la forma en que desarrolla los distintos elementos plásticos y por los modelos ornamentales y de construcción de obra con los que está emparentado (aunque ni directa ni explícitamente) y a los que hereda en sus características formales. De todo esto se deduce que estaba al tanto de las producciones, tanto clásicas como coetáneas, ya que sus huellas se encuentran en todos los planteamientos presentes en la obra. Un pintor o grabador académico, probablemente no judío, autor de un *mizraj* elaborado con suma atención y demostrando un conocimiento académico de la historia del arte y del dibujo y la pintura, hecho por encargo.

BIBLIOGRAFÍA

- La Biblia de las Américas*, La Habra (CA), The Lockman Foundation, 1986 (reed. 1995 y 1997).
- Biblos: Bible Search and Study*, Online Parallel Bible Project, 2004-2010, accessible en línea en <<http://biblos.com/>>[consultado el 08.08.2010]
- Diccionario de la Real Academia Española [= DRAE]*, 22.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001, 2 vols. También puede ser consultado en línea en <www.rae.es>.
- Duchet-Suchaux, Gaston, y Pastoureau, Michel, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, vers. esp. César Vidal, Madrid, Alianza, 1996.
- Encyclopaedia Judaica*, ed. Michael Berenbaum y Fred Skolnik, 2.^a ed., Detroit, Macmillan, 2007, 22 vols.
- Filón de Alejandría, *Obras completas, 1: La creación del mundo según Moisés; Alegorías de las leyes*, ed. José Pablo Martín, trads. José Pablo Martín, Francisco Lisi y Marta Alesso, Madrid, Trotta, 2009.
- Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et Symbolique*, París, Le Leopard d'Or, 1982-1988, 2 vols.
- Joods Historisch Museum = Jewish Historic Museum*, Amsterdam, JHM, accessible en línea en <<http://www.jhm.nl/>> [consultado el 22.03.2010].
- Michell, George, *La arquitectura del mundo islámico: Su historia y significado social*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Racinet, Auguste, *Racinet's historic ornament in full color: All 100 Plates from «L'Ornament Polychrome»*. New York, Dover, 1988.
- Roitman, Gisela, *El judaísmo en el país de los espejos: Emblemática y simbología judeo-hispánicas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010.
- Rosenblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Sidur para todos los días del año. Sidur. Ritual de oraciones*, trad., adapt. y nn. de Marcos Edery, supervisión general de Marshall T. Meyer, Buena Aires, Consejo Mundial de Sinagogas y Seminario Rabínico Latinoamericano, 1997.

Souto, Juan A., «La mezquita: definición de un espacio» en *Espacios religiosos islámicos*, Madrid, Instituto Universitario de Ciencia de las Religiones, Universidad Complutense, 2004 (Anejos de *Ilu*, X), pp. 103-110.

The Unbound Bible, Biola University, 2005-2006, accessible en línea en <<http://unbound.biola.edu/>> [consultado el 11.04.2010].

Vázquez, Rodolfo, «Génesis del logos en Séneca, Filón, Justino y Tertuliano», *Estudios: Filosofía-Historia-Letras*, vol. 1 (Otoño 1984), accesible en línea en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio01/sec_20.html>