

LA INVESTIDURA DE ZIMRI-LIM: Arte, Ideología y Propaganda de un Dinasta de la Antigua Mari

Stella Maris Viviana Gómez*
U.N.S.



Investidura de Zimri-Lim (Parrot. 1961. 279-280)

Luego del colapso del Reino de Ur III, hacia el 2004 a.C., se generó un proceso de inestabilidad y reacomodamiento en los distintos focos urbanos de la antigua Mesopotamia, aflorando una inevitable fragmentación a nivel político. En este contexto, grupos poblacionales amorreos¹ lograron afincarse en muchos centros de poder, originándose el surgimiento de nuevas dinastías en Isin, Larsa, Assur, Mari y Babilonia.

* vivig@surlan.com.ar

¹ Los amorreos eran grupos nómadas semitas “provenientes predominantemente de las estepas sirias de la margen derecha del Eufrates, por lo tanto, del oeste, vistos desde la perspectiva mesopotámica: de ahí la denominación acadia de amurru, “occidentales”, literalmente gente que proviene “de la zona del Amargo.” (San Martín, 2004:67) Los sumerios llamaron a estos grupos martu. La presencia amorrea en Mesopotamia se encuentra atestiguada en las filas del ejército y entre la mano de obra de los Reinos de Agadé y de Ur III, lo cual nos permite inferir la existencia de relaciones interétnicas entre sumero-acadios y amorreos desde épocas tempranas, y desechar totalmente la posibilidad de una “invasión” por parte de “hordas” amorreas.

La lectura de las fuentes textuales nos permite conocer, en el plano externo, el modo en que los distintos poderes locales rivalizaron entre sí, intentando expandir y afianzar sus dominios por medio de constantes guerras y cambiantes alianzas. Simultáneamente, en el ámbito interno, advertimos que los respectivos reyes intentaron reforzar y difundir su legitimidad, de manera que las decisiones y acciones estatales se encontraran legalizadas.

Partiendo de la hipótesis de que en algunos reinos paleobabilónicos² el poder político recurrió al arte con una intención no sólo estética sino fundamentalmente propagandística, procederemos al análisis de un “texto estético”³ de un dinasta de descendencia amorrea, una pintura conocida como la *Investidura de Zimri-Lim*, rey de Mari.⁴ El objetivo del mismo es detectar y poner de manifiesto cómo la ideología real eligió y utilizó significativos soportes representacionales a modo de canales de difusión de la legitimidad y legalidad de sus acciones.

La Investidura de Zimri-Lim

1. Descripción de la Escena

Hallada en las excavaciones arqueológicas francesas realizadas en la actual Tell Hariri, esta producción artística se encuentra actualmente a disposición de cualquier observador interesado en París, en el Museo de Louvre.

Se trata de una composición pictórica de brillantes colores, “en diversos matices negro, rojo, amarillo, azul y marrón” (Oates, 1989:89), realizada al temple.⁵

Como soporte fue utilizado el muro meridional del segundo patio que antecede la Sala del Trono del gran palacio real de Mari, “el cual se encontraba

² Se denomina periodo paleobabilónico o babilónico antiguo, al espacio de tiempo que se extiende desde la caída del Reino de Ur III hasta la caída de la I dinastía de Babilonia en manos del rey hitita Mursilis I, alrededor del 1595 a.C.

³ Utilizamos la denominación de “texto estético” siguiendo la interpretación de U. Eco (1981:58) en su *Tratado de Semiótica General*: “el modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa”.

⁴ Centro político ubicado geográficamente en la ribera occidental del Éufrates, en la Alta Mesopotamia

⁵ Técnica que consistía en poner los colores, previamente disueltos en agua, sobre una pared seca, mediante un pincel impregnado de cola líquida caliente.

protegido de la intemperie por una techumbre o toldo sostenido por postes”. (Lloyd, 1978:166)

La pintura mural presenta las siguientes dimensiones: “longitud: 2m. 50; altura: 1m. 75”. (Parrot, 1937:335) El hecho que haya sido efectuada sobre un delgado revoque de arcilla explica que en muchos lugares se encuentre bastante deteriorada o con grandes lagunas.

La escena central se concentra en dos registros. El registro superior está enmarcado por bandas, en tanto el inferior presenta en tres de sus lados las referidas bandas pero apoya sobre una fila de espirales que recuerda a los motivos egeos.⁶

En el registro superior, el tema central es la investidura de Zimri-Lim, quinto dinasta amorreo de Mari⁷ y uno de los más destacados reyes del periodo paleobabilónico, que detentó el poder entre los años 1780 y 1759 a. C. aproximadamente.

Zimri-Lim está representado descalzo, con un atuendo festoneado, adornado con varias filas de flecos, y tocado con un gran gorro de ancho reborde. Su rostro se halla bastante deteriorado, pero a pesar de ello podemos observar que luce una larga barba. Se encuentra de pie, con su brazo derecho – adornado con un brazalete en la muñeca – a la altura de la boca, en actitud de respeto y alabanza, y el izquierdo extendido hacia una divinidad femenina, en el acto de recibir la investidura.

Frente al rey de Mari, y también de pie y descalza, se encuentra la diosa Ishtar,⁸ luciendo su típico atuendo guerrero, portando simultáneamente armas

⁶ Algunas tablillas del archivo real testimonian relaciones comerciales entre Mari – principal proveedor de estaño – y Creta, llamada Caftor –, que necesita dicho metal para la fabricación del bronce –. Al respecto, Parrot afirmaba: “Si los comerciantes iban y venían, habrá que admitir sin esfuerzo que los arquitectos y los decoradores harían lo mismo. Los grandes palacios de la antigüedad no constituían zonas prohibidas y quienes los edificaron no trabajarían, seguramente, en cerradas oficinas.” (1961:281). Por ende, si bien no se puede afirmar con seguridad dónde tuvo su origen este tipo de decoración, es un hecho que ya en estos lejanos tiempos era conocida tanto en Oriente como en Occidente.

⁷ La dinastía amorrea de Mari, llamada de los Lim, fue encabezada por Yaggid-Lim (1820 a.C.), a quien le sucedieron Yahdun-Lin (1810 a.C.), Sumu Yaman (1794 a.C.) y Yasmah-Addu (1790 a.C.).

⁸ Ishtar es el nombre dado por los acadios a Inanna, la diosa sumeria de la guerra y del amor. Sus caracteres pasaron a la fenicia Astarté, a la griega Afrodita y a la romana

–encima de cada hombro asoman una maza entre dos cimitarras, en su mano izquierda sostiene otra cimitarra – y pesadas joyas – en su cuello y en sus muñecas –, exhibiendo en su cabeza un tocado que no podemos conocer con exactitud debido a que esa parte de la representación se encuentra dañada.

La divinidad aparece en el acto de someter con su pie derecho a un león – verdadera connotación de su poder –, mientras entrega con su mano derecha a Zimri-Lim el cetro y el aro, emblemas del poder real.

En la misma escena se plasmaron también tres personajes: dos femeninos y uno masculino. A pesar de que la figura que está a espaldas de Ishtar se encuentra deteriorada, el hecho de que tanto la imagen masculina de larga barba ubicada detrás de ésta como la femenina que secunda al rey lleven en sus cabezas la tiara de múltiples cuernos, implicaría que se trata de divinidades que acompañan a los dos personajes principales de la escena, otorgando con su sola presencia una atmósfera de solemnidad a la composición.

En el registro inferior, están representadas otras divinidades que sostienen vasos manantes. De cada uno de ellos asoma una pequeña rama y fluyen cuatro corrientes de agua que se unen en el centro, en las cuales nadan numerosos peces en distintas direcciones.

La escena central está ubicada en un jardín simétrico, cuyo estado de conservación no es muy bueno. Sin embargo, una lectura en espejo nos permite realizar la reconstrucción del mismo.

En los extremos se pintaron dos deidades femeninas con los brazos levantados; delante de las mismas, trepando por el tronco de dos palmeras, aparecen las figuras de cuatro hombres, y sobre el alto follaje, posiblemente dos grandes aves azules. A continuación, y en registros enmarcados por los tallos de dos especies vegetales, se ubicaron cuatro figuras fantásticas: esfinges de alas desplegadas que lucen una tiara de plumas y grifos alados cuyas colas terminan en un disco de segmentos helicoidales, a los que acompañan dos androcéfalos – especies de toros o cebúes con barba – en el acto de trepar una pequeña montaña.

Venus. Para más información sobre esta deidad se recomienda la consulta de Leick (1991).

2. Interpretación de la Escena

La documentación proveniente de los archivos del palacio de Mari⁹ nos permite reconstruir el panorama de las relaciones políticas que se establecieron en todo “el mundo amorrita” (Liverani, 1995:309), tanto en épocas de paz como de guerra.¹⁰ Era una período connotado por la fragmentación y la inestabilidad, en el que ningún rey se sentía lo suficientemente fuerte por sí mismo. Por ende, resulta entendible que las relaciones entre los dinastas de las diferentes casas reales se caracterizaran tanto por la hostilidad – que conducía a constantes enfrentamientos bélicos –, como por cambiantes alianzas basadas en lo que Liverani ha llamado “la ficción de la hermandad” (1995:310), que formaba parte de la visión gentilicia amorrea, y que se concretaba mediante la práctica de matrimonios cruzados y el intercambio de regalos, siguiendo los estereotipos de reciprocidad, generosidad y hospitalidad.

La dificultad de mantener de manera efectiva los dominios territoriales, el temor a que se gestara algún tipo de sublevación a nivel local que posibilitara la usurpación del trono, o una opinión pública descontenta que condujera a disensiones internas, justificaron además una vigilancia constante y, simultáneamente, el uso directo de la coerción.

No obstante, en el caso particular de Zimri-Lim advertimos que el rey de Mari reconoció en el arte un método estratégico de propaganda, y decidió recurrir al mismo para expresar su poder y legitimidad ante posibles rivales y, simultáneamente, acallar cualquier tipo de descontento. La pintura de la *Investidura* constituye una de las mejores producciones estéticas que testimonian lo dicho.

En primer lugar, es importante señalar el soporte elegido por el rey para representar la escena: uno de los muros de su palacio, espacio que facilitó la

⁹ En Tell Hariri se han encontrado más de 20000 tablillas, de las que se han publicado hasta el momento la cuarta parte. Nos permiten conocer no solamente el cuadro internacional de la época de Zimri-Lim sino también íntimos detalles de la vida cotidiana en el palacio.

¹⁰ Una carta escrita por Itur-Ashu a su señor Zimri-Lim dice: “...No hay rey que sea poderoso por sí mismo, diez o quince reyes siguen a Hammurabi, el hombre de Babilonia; un número similar sigue a Rim-Sin de Larsa; otro tanto a Ibalpiel de Eshnunna y también a Amutpiel de Qatna. Y veinte reyes siguen a Yarimlin de Yamhad”. (De Bernardi, 1999:21)

monumentalidad de la composición. Las excavaciones arqueológicas en Tell Hariri han puesto al descubierto que se trataba de una gigantesca residencia, que ocupaba más de dos hectáreas y media, “considerada como una de las maravillas del mundo de aquel entonces”. (Parrot, 1961:254) Su fama debió ser tan grande que otra carta de los archivos de Mari pone de manifiesto que el príncipe de Ugarit recurrió a Hammurabi – entonces aliado de Zimri-Lim –, para que lo presentase ante el rey de Mari, con el objeto de obtener su permiso para conocer personalmente la residencia: “A Zimri-Lim dile esto: así habla Hammurabi tu hermano: el hombre de Ugarit me ha escrito lo que sigue: “Indícame la vivienda de Zimri-Lim: deseo verla”. Ahora, con este correo te mando a su hijo”. (Laroche, 1971:51)

Por otra parte, además de destacarse como un verdadero museo en donde proliferaban no sólo pinturas sino también numerosas esculturas, el palacio de Mari era una estructura edilicia cuyos ladrillos encerraban “una verdadera ciudad, dentro de la gran ciudad”. (Parrot, 1961:254) Se ha estimado que además del rey, su familia y numerosos funcionarios, una población de alrededor de 800 personas trabajaban para garantizar el funcionamiento de las cocinas, talleres, almacenes y hasta de las aulas destinadas a la formación de escribas en esta gran residencia.

Por lo tanto, la decisión de que la escena de investidura real fuera pintada en el palacio resultaba sumamente acertada, ya que su observación y decodificación quedaban garantizadas al lucir de manera monumental en un verdadero centro de ostentación que atraía la curiosidad de los dinastas vecinos y, al mismo tiempo, la atención de sus numerosos moradores.

En lo que respecta a la representación del rey recibiendo de parte de la diosa Ishtar los atributos del poder, podemos aseverar que el artista adaptó un hecho real a los propósitos de una representación propagandística. Zimri-Lim fue plasmado como el hombre escogido por la divinidad para desempeñar un cargo de origen sobrehumano, cuyo fin era asegurar el fluido funcionamiento del cosmos. De esta manera, siguiendo la antigua tradición sumeria, el rey de tradición amorrea legitimaba a través de la elección divina su autoridad, difundiendo mediante el arte su legalidad en el trono de Mari.

En cuanto a la elección de Ishtar como deidad encargada de entregar la investidura, es entendible en tanto su figura encerraba un doble simbolismo para la mentalidad de la época: la guerra y la fertilidad, dos ineludibles compromisos que todo soberano debía asumir al ocupar el trono. Por ende, se promocionaba a través del arte un vínculo directo entre el rey y una diosa que era emblema de victorias sobre los enemigos y abundancia y fecundidad para el reino.

La relación directa entre el dinasta y la divinidad se pone también de manifiesto en la ausencia de intermediarios, que oficiaran a manera de imprescindibles presentadores del soberano, hallándose las demás deidades detrás – en el mismo registro – o debajo – en el registro inferior – de Zimri-Lim y de Ishtar. Además, es interesante notar que tanto el rey como la diosa se encuentran de pie, lo cual permite apreciar la omisión del acostumbrado trono divino mesopotámico, y que las figuras han sido pintadas con idéntico canon de proporciones ya que el tamaño de ambas es el mismo. No obstante, no debemos olvidar que los jeques amorreos que se habían convertido en reyes no tenían tradiciones de poder absoluto que los motivara hacia una pretensión de ser representados como dioses, por lo cual creemos que la igualdad de escala no obedeció – en este caso en particular –, a una significación simbólica especial sino simplemente a factores puramente figurativos.

En cuanto a las divinidades que acompañan a las dos figuras principales en el registro superior, según su lenguaje gestual y disposición en el espacio pictórico desempeñarían el papel de testigos de la entrega del poder real y de sus obligaciones implícitas, es decir, el deber de mantener la armonía entre la naturaleza y la vida de la comunidad que al dinasta se le encomendaba dirigir.

Por su parte, las deidades plasmadas en el registro inferior, tienen en sus manos una vasija con la “planta de la vida”,¹¹ emblema de vida, regeneración y, por el hecho de estar asociada con el agua, de fertilidad. Es interesante hacer notar la observación de Parrot respecto a que las cuatro corrientes de agua que salen de cada aríbalo “hacen recordar los cuatro ríos del paraíso terrenal”

¹¹ Figura iconográfica muy difundida a partir de Gudea, uno de los más destacados patésis de Lagash – actual Tello –, de la época conocida como neosumeria. Esta figura vegetal se representó indistintamente como una hoja de palma, de ficus o de parra.

(1961:278), más aún si tenemos presente que los mismos defensores del relato bíblico han sugerido localizar este sagrado lugar en territorio mesopotámico: “En Edén nació un río que regaba el jardín y que de allí se dividía en cuatro. El primero se llamaba Pisón... El segundo río se llamaba Gihón... El tercero era el río Tigris, que es el que pasa al oriente de Asiria. Y el cuarto era el río Éufrates.” (Gen. 2:10-14)

Pero, más allá de una posible coincidencia o anticipación entre pintura y literatura sagrada, lo importante a nuestro entender es inferir que mediante la representación de esta gran libación se simbolizaba el control de las crecidas de las aguas del Éufrates, del que dependía el desarrollo de las variadas actividades económicas – como la agricultura y la pesca – que aseguraban la supervivencia de la sociedad. En consecuencia, su propósito sería transmitir a los decodificadores que mientras Zimri-Lim ocupara el trono prosperaría la economía de Mari, aseverándose a través del accionar de las imágenes que las relaciones entre el rey, sus subordinados y las fuerzas de la naturaleza serían armoniosas y fecundas, ya que se encontraban garantizadas por decreto divino.

Ahora bien. El análisis del jardín que rodea la escena principal otorga un cariz estético a la composición y, a su vez, encierra importantes simbolismos.

Basándose en la literatura oficial Postgate nos dice que “los gobernantes recibían de forma solemne los símbolos de su cargo en los templos” (1992:311-312), por ende, podemos suponer que el paisaje que enmarca la escena central sería el que rodeaba la cella y la antecella del recinto de Ishtar – representados por los dos registros de la escena central –,¹² cuya vegetación crecía y florecía gracias al agua que corría por los canales de riego. Sin embargo, también ha sido considerada la posibilidad de que la mencionada ceremonia se efectuara en el palacio, y de ser así “los dos registros del panel central corresponderían perfectamente a la disposición de las dos salas 64 y 65” (Parrot, 1958:52-53), que desembocaban en un patio de palmeras.

El jardín se encuentra protegido por las divinidades femeninas que lo enmarcan y, fundamentalmente, por los seres fantásticos ubicados hieráticamente a manera de atentos guardianes, en especial de un delgado y elegante árbol cuyo tronco se encuentra lleno de brotes de pequeñas flores que

¹² Al respecto, para más detalles, es interesante el trabajo de Barrelet (1950:9-35).

se abren en forma de abanico en la cima, situado a ambos lados del recinto en donde se encuentra el rey de Mari. Se trata del conocido motivo del árbol sagrado – tema frecuente en la glíptica y en los relieves mesopotámicos – cuyo significado es aún bastante incierto. Se ha querido ver en el mismo una clara alusión al árbol de la vida que posteriormente el Libro del Génesis situó en el jardín de Edén, vigilado atentamente por los querubines:

“... Dios el Señor plantó un jardín en la región de Edén, en el oriente... Hizo crecer también toda clase de árboles hermosos que daban fruto bueno para comer. En medio del jardín puso también el árbol de la vida...”. (Gen. 2:8-9)
“Después de haber sacado al hombre, puso al oriente del jardín unos seres alados... para evitar que nadie llegara al árbol de la vida.” (Gen. 4:24)

En lo que respecta a la vegetación representada junto al posible árbol de la vida y de la regeneración, sobresale la palmera,¹³ cuya presencia es significativa en las variadas versiones estéticas que del paraíso se conocen.¹⁴ Propia de la zona mesopotámica, se trata de la especie frutal de mayor tolerancia a la salinidad, resistencia a la sequía y, por ende, excelente cultivo de regadío; además, en un clima de temperaturas elevadas, eran ideales por la sombra y el frescor que brindaban sus palmas verde azuladas, en donde anidaban y se refugiaban diversas variedades de aves, como el pájaro azul que visualizamos en la pintura.

Su importancia no radicaba tanto en la madera – demasiado blanda para la construcción – sino en sus frutos, un componente clave en la alimentación.¹⁵ De allí que el codificador haya destacado a los hombres encargados de recoger los maduros dátiles – como evidencia su color castaño rojizo –, trepando por los troncos con los pies descalzos, utilizando como punto de apoyo los promontorios resultantes de las podas de las palmas y sujetándose con una especie de cuerda atada en la cintura. Así, el artista no sólo eternizaba la manera en que se realizaba la recolección y el gran esfuerzo físico que suponía

¹³ Se trata de la especie *phoenix dactylífera*, que proliferaba en Basora, Hilleh y Ana.

¹⁴ Al respecto se recomienda la lectura del artículo de la profesora de historia del arte de la UNED de Madrid, Soto Caba (www.marblenet.es/pjse/paraisoesp.htm)

¹⁵ Además de los frutos, preciado alimento para hombres y animales, también se aprovechaban las palmas para la fabricación de esteras, cestos, techumbres, etc., y de la savia se obtenía por fermentación vino de palma.

para los hortelanos sino que además, y sobre todo, difundía que las cosechas en los palmerales de Mari, durante el reinado de Zimri-Lim, se encontraban garantizadas.

En síntesis, el acto de contemplar este colorido jardín, simétrico y edénico, proporcionaría un descanso a los ojos inquietos de cualquier decodificador de la antigüedad, y, simultáneamente, la pintura transmitiría un diáfano y optimista mensaje al hombre mesopotámico: en el reino de Mari, bajo la autoridad de Zimri-Lim, se vivía en armonía con la naturaleza y, por lo tanto, con la creación.

Conclusiones

Del análisis de la escena de *Investidura de Zimri-Lim* se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1) En algunos reinos que florecieron en Mesopotamia durante el periodo paleobabilónico, las producciones artísticas tuvieron una función propagandística: reforzaron la legitimidad del rey y la legalidad de sus acciones, facilitando con ello su consolidación en el poder.

2) En la antigua Mari, la estrategia intelectual de Zimri-Lim consistió en la utilización de la iconografía a modo de canal real propagandístico de tintes pacíficos, ya que no requería de armas, intrigas, o traiciones sino de un pequeño grupo de “artistas” lo suficientemente instruidos para desempeñar exitosamente el rol de codificadores-transmisores demandado por el estado.

3) La intencionalidad comunicativa de cada producción hizo necesaria una inteligente elección del soporte y la observación de determinados códigos y cánones de representación por parte de los artistas, quienes conjugaron tradiciones súmericas-acacias y amorreas de una manera simple, para asegurar su decodificación y así intimidar y convencer a sus destinatarios – súbditos y visitantes –, deleitándolos visualmente.

4) La complacencia por la propia habilidad para la ejecución de la obra, el placer por la labor bien hecha y el orgullo por haber satisfecho los intereses del estado serían, tal vez, más que suficiente para los productores de los distintos textos estéticos de esta época. No obstante, en el caso particular del codificador de la pintura de *Investidura* de Mari, ciertas pinceladas evidencian un

toque de naturalismo que el artista supo aprovechar para poner de manifiesto su cuota de originalidad en la plasmación de un paisaje edénico.

5) La exhumación por parte de la arqueología de este tipo particular de escenas y el análisis del variado corpus de soportes representacionales, sustentan la aseveración de Kuhrt, de que durante el periodo paleobabilónico existió “una cultura común” (2000:125) en el fragmentado mapa mesopotámico, y nos permite concluir este trabajo identificando un idiolecto de corriente o periodo histórico que floreció, con una intención eminentemente propagandística, en los distintos reinos dirigidos por dinastías de origen amorreo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrelet, Marie-Thérèse, “Une Peinture de la Cour 106 du Palais de Mari”, en: *Studia Mariana*, Leiden, nº 4, 1950, pp. 9-35.
- De Bernardi, Cristina., “Representaciones Fundantes de la Legitimidad y Legalidad del Poder en el Código de Hammurabi”, en: *Estado, Sociedad y Legalidad en la Época Hammurabiana*. Rosario, Protohistoria, 1999, pp. 19-39.
- Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1981.
- “Génesis”, en: *La Biblia*, Canadá, Sociedades Bíblicas Unidas, 1983, pp. 1-67. [Traducción directa de los textos originales: hebreo, arameo y griego]
- Kuhrt, Amelie, *El Oriente Próximo en la Antigüedad I (3000-330 a.C.)*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Laroche, Lucienne, *De los Sumerios a los Sasánidas*, Valencia, Mas-Ivars, 1971.
- Leick, Gwendolyn, *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*, London & New York, Routledge, 1991
- Liverani, Mario, *El Antiguo Oriente, Historia, Sociedad y Economía*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Lloyd, Seton., *The Archeology of Mesopotamia. From the Old Stone Age to the Persian Conquest*, London & New York, Thames and Hudson, 1978.
- Parrot, André, *Les Peintures du Palais de Mari*. Paris, Librairie Orientaliste Geuthner, 1937.
- , *Misión Arqueológica de Mari II, Le Palais. Pinturas Murales*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1958.
- , *Sumer*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Oates, Joan, *Babilonia, Auge y Declive*, Barcelona, Martínez Roca, 1989.
- Postgate, John Nicholas, *Early Mesopotamia, Society and Economy at the Dawn of History*, London, Routledge, 1992.

San Martín, Joaquín et al, *Historia Antigua del Próximo Oriente, Mesopotamia y Egipto*, Madrid, Akal, 2004.

Soto Caba, Victoria, “El otro árbol del paraíso”, en:
www.marblenet.es/pjse/paraisoesp.htm