

cabo de muchos milenios, siguen resultándonos asombrosos los medios y los resultados. Se trata de uno de los grandes capítulos de la Historia del Arte, que aún en sus manifestaciones un aire común, un estilo que podemos considerar "mesopotámico", pero también incorpora elementos de gran variedad según periodos históricos y países, de lo cual se dará resumida cuenta en las páginas que siguen, en las que habrán de tener cabida, además, otros artes periféricos para Mesopotamia, como el de las grandes culturas antiguas del Asia Menor.

## I. FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE SUMERIO

### *Los cimientos de la arquitectura mesopotámica*

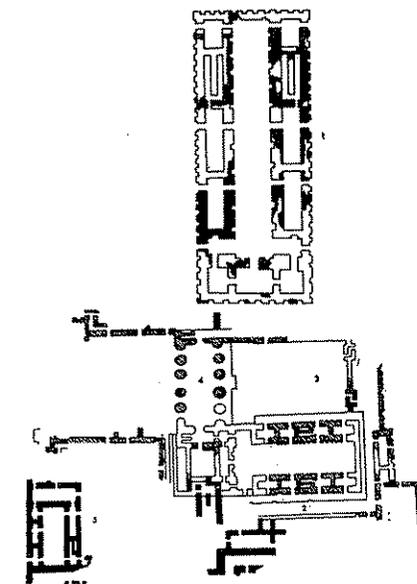
Pusieron los sumerios la piedra primera y angular de la prodigiosa construcción que habría de ser el arte mesopotámico. En Eridu, una viejísima ciudad que se tenía por la primera de todas, situada muy cerca de la desembocadura al golfo Pérsico del Tigris y el Éufrates, las excavaciones han puesto a la luz los restos superpuestos de un templo que se renovó en numerosas ocasiones, dedicado a Enki, dios de las aguas subterráneas. Sirve de referencia a lo que fue el proceso de formación del templo sumerio, que empezó por ser una modesta construcción cuadrada, como una casa más, pero que después de varias renovaciones fue adquiriendo la prestancia y las características básicas del templo mesopotámico definitivo. Las fases VIII y VII ofrecen ya el tipo bastante maduro de un edificio de planta rectangular tripartita, con una espaciosa nave central y dos laterales compartimentadas en capillas. Tanto o más significativa era la consagración de una particular apariencia externa, determinada por la forma en conjunto de un masivo paralelepípedo, que articulaba sus fachadas mediante nichos, puertas y entrantes y salientes verticales.

Gozaría en adelante de amplia aceptación esta fórmula de ritmar los grandes paños de las masivas construcciones templarias, con efectos geométricos muy sencillos pero de gran efecto, al jugar con los fuertes contrastes de franjas verticales alternativamente muy iluminadas y muy oscuras, subrayadas por la contundente luz solar de la zona. El modelo arquitectónico se adecuaba perfectamente, además, al empleo del adobe, el material arquitectónico asequible en una región arcillosa y privada de buenas maderas y de canteras de piedra. Simplemente secado y endurecido al sol, el ladrillo de adobe dará carácter a la arquitectura mesopotámica, que se atenía a las

imposiciones materiales de la zona, al tiempo que explotaba las cualidades de un material modesto pero de extraordinarias posibilidades, sobre todo tratado con técnicas cada vez mejores, entre ellas las de la cocción a altas temperaturas.

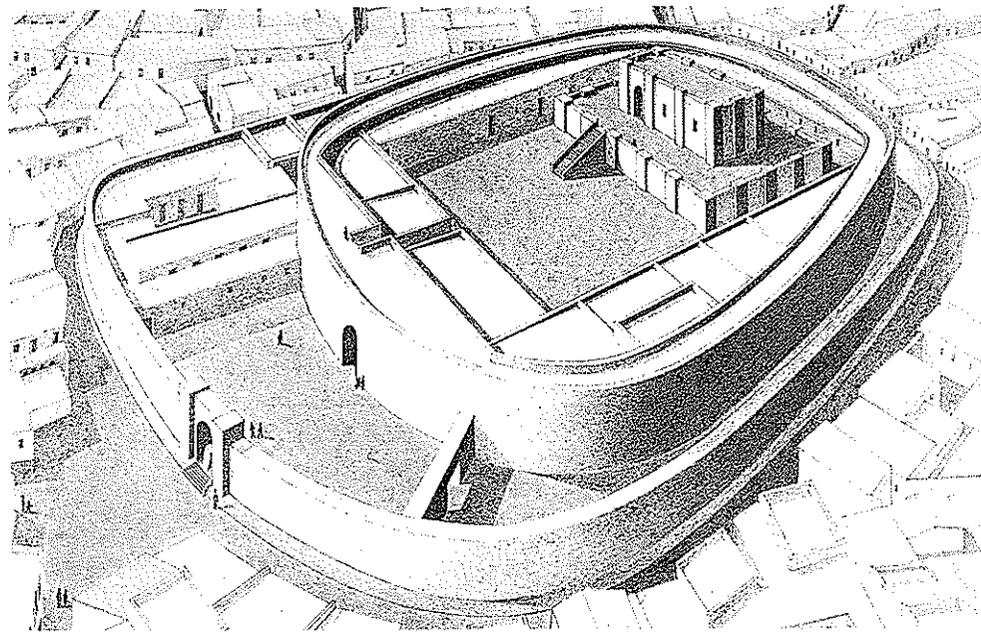
El primer periodo de brillantez de la cultura sumeria, conocido como "época de Uruk" —aproximadamente entre el 3700 y el 2900 a.C.—, conoció en la ciudad del que recibe nombre (actual Warka), un poco más al norte que Eridu, la consagración de la forma descrita del templo sumerio, y el ensayo de nuevos sistemas de enriquecimiento del material constructivo tradicional. Fue en el Eanna, la "Casa del Cielo", el espacio consagrado en la ciudad de Uruk al culto de la diosa principal de la ciudad, la poderosa Inanna.

A ella se dedicó un templo insólito para la zona, construido con sillares de caliza, al menos en la parte conservada de los cimientos, aunque pudo ser completo de este material, raro y carísimo aquí porque había que importarlo desde lejos [287]. Se configura en planta como un rectángulo



287. Conjunto arquitectónico del Eanna —Santuario de la diosa Inanna— de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.), con el "Templo de Caliza" (arriba) y los demás edificios adyacentes (según Lenzen).

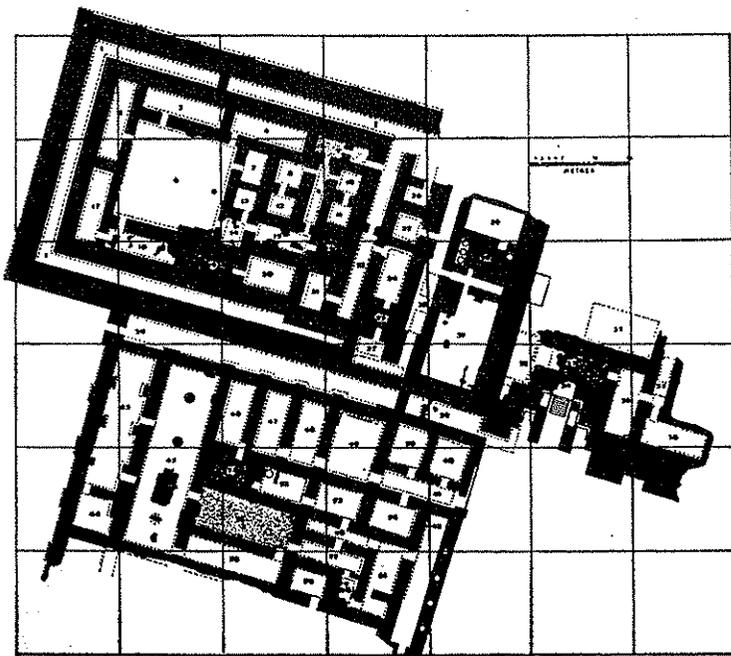
288. Reconstrucción del Templo de Kafadye (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.) según Delougaz, en la que se destacan los recintos ovales que cierran el ambiente sagrado.



alargado, con una amplia nave central acabada en forma de T para comunicar con una cabecera tripartita. Numerosas puertas comunican con el interior y con las capillas laterales, abiertas a los lados mayores de una fachada lineal y toda ella articulada con el característico contorno dentado, según la fórmula ensayada en Eridu.

Junto a este templo se construyó otro, completado con pórticos y otros edificios, más pequeño e igual en planta en lo sustancial. La novedad estuvo aquí en mejorar las cualidades del adobe empleado para

289. Planta del Palacio de Mesilim, en Kish (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), según Christian. Nótese la reciedumbre de los muros y la regularidad del trazado.



la construcción con el complemento de una epidermis de gran eficacia y belleza: un forro de pequeños conos de arcilla cocida de diferentes tonos, clavados en la masa de los muros o pilares y formando con los circuitos de sus bases una especie de mosaico con sencillos dibujos geométricos de gran efecto decorativo. Era un ensayo consagrado a tener un éxito en el futuro que no tendría el empleo de la caliza —siempre excepcional—, y sería el de proteger el barro crudo de los agentes externos por una epidermis más dura, de barro cocido, en la que desarrollar, además, efectos decorativos con redobladas posibilidades.

La vitalidad de esta época se muestra en que las magníficas construcciones del Eanna que acabo de describir fueron amortizadas para la construcción sobre sus restos de otra serie de construcciones, entre ellas dos nuevos templos que repiten la disposición de los anteriores; uno de ellos, el más grande y peor conservado, presenta una fachada articulada con numerosos entrantes y salientes, algunos de ellos verdaderas capillas abiertas al exterior en los muros excepcionalmente gruesos de la construcción. En cualquier caso, las pautas de la arquitectura, centrada ahora en el edificio principal del templo, estaban dadas, y las novedades o los atrevimientos no dejaban de ser variaciones sobre el mismo tema.

En la etapa siguiente de la historia sumeria, la que se conoce como de las primeras dinastías o época dinástica arcaica —apro-

ximadamente entre el 2900 y el 2330 a.C.— la arquitectura templaria muestra como novedad principal la ruptura con la disposición abierta de los templos, la tendencia a aislarlos, a hacerlos menos accesibles, hasta convertirlos en ciertos casos en edificios reciamente fortificados, como se documenta elocuentemente en el yacimiento de Kafadye, donde el templo de Inanna queda encerrado en un doble recinto murado de forma oval [288]. Parece como si la sociedad sumeria, a la que fueron ahora incorporándose gentes semitas en número cada vez mayor, se hubiera vuelto menos confiada al concluir la dorada época de Uruk, y el templo, que era además un importante centro de poder político y económico, se rodeara de toda clase de precauciones.

En esta época de las primeras dinastías, en las que pugnan por la hegemonía varias ciudades principales —Kish, Uruk, Ur, Lagash, Umma—, los poderes de éstas y de sus reyes se hacen más acusados, y tendrán como correlato arquitectónico las grandes murallas de ciudades y la aparición de los primeros palacios. Unas y otros subrayan la tendencia al encastillamiento comentada para los templos, y denuncian un periodo de recelos y antagonismos que harán de las ciudades organismos cada vez más militarizados.

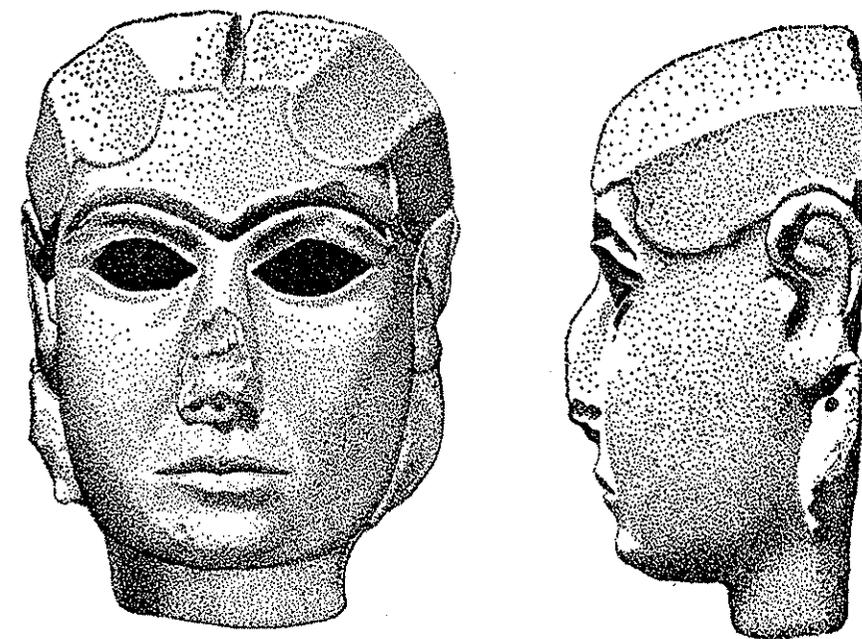
Murallas hubo, como las de Uruk, de muchos kilómetros y centenares de torres,

que ejemplifican el tono de la época y se ofrecen como una nueva proyección del esfuerzo económico y técnico de las ciudades. La leyenda atribuyó la construcción de la muralla de Uruk al rey mítico o mitificado de la ciudad, Gilgamesh: “Él edificó los muros de Uruk, la bien cercada... ¡Contempla su muralla exterior, que parece hecha de bronce! ¡Mira sus paredes internas que no tienen rival!”. Así la enaltece el célebre *Poema de Gilgamesh*.

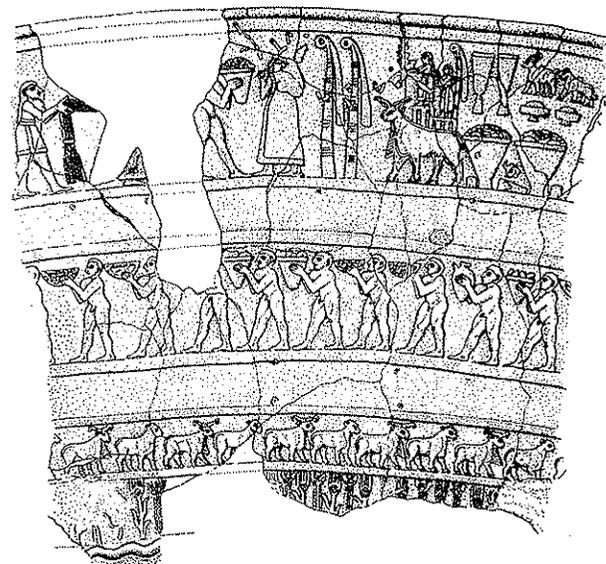
También en adelante compartirá el palacio con el templo el privilegio de ser referencia principal para la apariencia y la vida de las ciudades. Los restos conservados del de Mesilim de Kish muestran una organización en dos grandes conjuntos yuxtapuestos, uno de representación y uso cortesano, y otro, mayor y más antiguo, situado al norte, para la vida administrativa; dispone éste último de una entrada monumental, flanqueada de torres, y se ciñe de una recia fortificación con doble muro [289]. Todo componía una soberbia construcción desde la que garantizar la labor de control del monarca, y con la que transmitir, traducido en contundente arquitectura, un inequívoco mensaje de poder.

#### Las artes figurativas

La creatividad de los sumerios se puso particularmente de relieve en el dominio de



290. Frente y perfil de la Dama de Warka (época de Uruk, 3700-2900 a.C.). Museo de Irak, Bagdad. El original, realizado en alabastro, mide 20 cm. de altura (dibujo de M. Bendala sobre fotografía).



291. Vaso ritual de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.). Museo de Irak, Bagdad (dibujo de M. Bendala sobre propuesta de Heinrich).

El arte al servicio de una religión y de sus ceremonias principales tiene en el Vaso de Uruk una antigua manifestación, y el logro de una obra maestra para el primer arte sumerio. Es un gran vaso de alabastro, de un metro de altura, con forma casi cilíndrica ligeramente caliciforme sobre pie tronco-cónico, un tipo de recipiente habitual entre los instrumentos de culto, como acreditan las representaciones del mismo vaso y muchos otros testimonios. Se halló entre las ruinas del Eanna de Uruk.

La decoración se reparte armónicamente por su pared externa: tres frisos en bajorrelieve separados por bandas lisas, sensiblemente más alto el de la parte superior, que contiene la escena principal con la que se coronan la composición y su significado. El friso inferior se apoya en una línea sinuosa, símbolo del agua fluvial que vivifica los campos, de los que brotan cereales y palmeras, que se alternan en sus formas esquemáticas; sobre ellos pasan ovejas y carneros, con los que se cierra la representación de los bienes de la tierra. En el registro central, hombres ceremonialmente desnudos portan recipientes con ofrendas, en una marcha que invierte el sentido de la que llevan los animales del friso inferior.

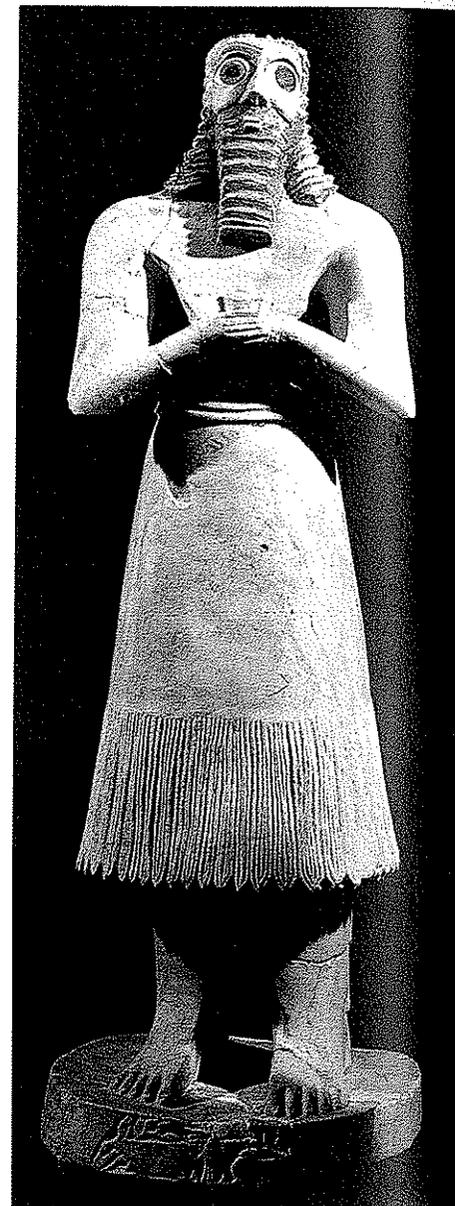
Arriba se representa la ofrenda a Inanna a la que conduce la marcha de la naturaleza y de los hombres representada en los frisos inferiores. La diosa los recibe de pie, delante de sus estandartes y de objetos de culto que incluyen imágenes divinas sobre peanas con apariencia de templo, todo ello sobre un pedestal con forma de carnero; también vasos como éste mismo, otros en forma de animales y recipientes con ofrendas; la procesión la encabeza un sacerdote desnudo, como los oferentes de la procesión, y un personaje perdido, que ha de ser el rey o un alto personaje en traje de ceremonia, a quien un servidor le ayuda a portar la más preciada ofrenda, un ceñidor para la diosa terminado en grandes borlas (¿quién no recuerda la entrega cada cuatro años a Atenea de un vestido o peplo, ricamente bordado, en una procesión que ilustra el friso del célebre Partenón de Atenas?)

H. Schmökel escribió inspiradamente: "Los relieves que rodean el vaso, alto y hermoso de formas, presentan una especie de credo de la devoción del antiguo Sumer, que une la naturaleza, el hombre y la divinidad en un todo armónico". En el recorrido por sus relieves es fácil evocar las jubilosas celebraciones con las que la gente de Uruk agradecía los bienes obtenidos de un orden social, natural y económico presidido por la diosa Inanna.

las artes figurativas. Su contenido inicial, fundamentalmente religioso y votivo, fue cediendo progresivamente terreno a su subordinación a objetivos conmemorativos e históricos, puramente políticos, en una palabra.

El arte como referente colectivo se relacionaba, entre otras cosas, con el hecho de que buena parte de las festividades oficiales y populares giraban en torno a celebraciones religiosas presididas por el culto a una Diosa Madre de la Naturaleza, Inanna en la

292. Escultura de alabastro de Tell Asmar (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), identificada como posible representación del dios Abu. Museo de Irak, Bagdad.

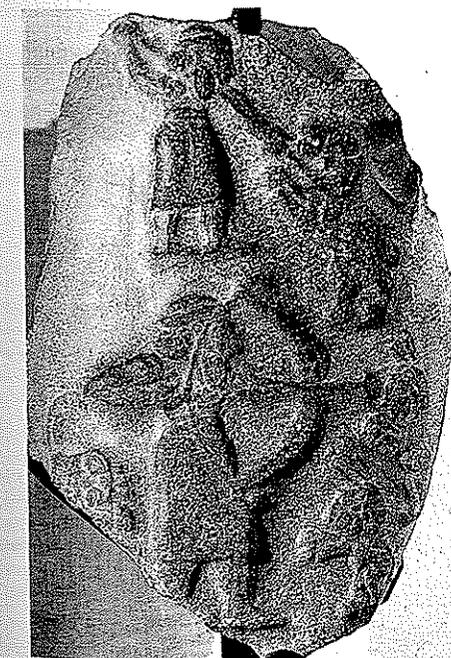


denominación de su principal advocación sumeria. En una sociedad de base fundamentalmente agrícola se decantó la secular práctica neolítica de preservar los dones de la tierra mediante el culto a los dioses que los proporcionaban o que directamente los encarnaban. La Diosa Madre era la tierra misma, fuente de la vida y de las energías que la mantenían: las plantas y los animales que servían al hombre de sustento.

La acompañaba un dios masculino, encarnación del principio complementario de la fecundidad y del espíritu de la vegetación, que periódica, estacionalmente, moría y se renovaba cada año para mantenerse eternamente joven. Es Dumuzi para los sumerios, que junto a la todopoderosa Inanna aparece compartiendo sus funciones —las de vivificar el campo o alimentar el ganado— o asumiendo la más específica de combatir a los animales salvajes que ponen en peligro a los ganados o al hombre mismo. Es fácil entender que el soberano o *lugal* de las ciudades se identificara con él, que se presentara como su encarnación en la tierra.

Buena parte del arte sumerio estará al servicio de la implantación de estas ideas religiosas, profundas y sencillas, y desde luego eficazmente vertebradoras de la socie-

293. Relieve con un príncipe sacerdote en una doble escena de cacería (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo de Irak, Bagdad.

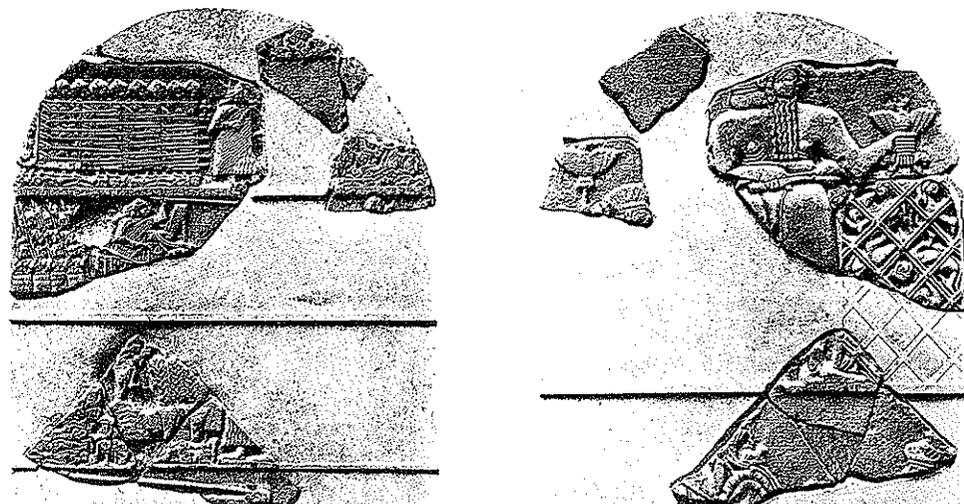


294. Conjunto de piezas de la ciudad de Ur, en el Museo Británico de Londres, presidido por el gran altorrelieve de cobre con el águila leontocéfala sobre ciervos.

dad en que medraron. Sirve de ejemplo de ello una obra maestra del relieve en piedra de la época de Uruk, el gran vaso de alabastro que representa la ofrenda a Inanna de los frutos de la tierra y de otros dones, quizá como ilustración de una ceremonia principal en el ciclo de celebraciones anuales [291].

De la misma época es otra creación excepcional en el terreno de las artes figurativas: la llamada *Dama de Warka* [290]. Es una escultura de casi bulto redondo que representa a tamaño cercano al natural el rostro de una mujer, tal vez la misma Inanna o una sacerdotisa. La proporcionalidad de los rasgos, su naturalismo, la serenidad del semblante, se anticipan a los valores que tenemos por clásicos y traducen con la sencillez y la eficacia de las obras maestras la armonía que se percibe en el conjunto de la época de Uruk. La cabeza se interrumpe en un plano posterior que, junto a otros deta-

295. Anverso y reverso de la *Estela de los Buitres* (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo del Louvre, París. Obsérvense la característica disposición del relieve en registros horizontales y la importancia concedida a la figura del dios Ningirsu, victorioso sostenedor de la redada.



les, deja ver que debía de quedar incorporada a una pared o era parte de una escultura mayor, tal vez de madera, donde mediante pintura, relieve o en bulto redondo se completaría la figura. Otras pocas piezas de la época muestran la misma tendencia a un naturalismo sintético, muy elaborado y creativo, presente también en algunas creaciones del periodo siguiente.

Por lo demás, el repertorio de esculturas de bulto redondo en esta primera etapa del arte mesopotámico es relativamente limitado, aunque los ensayos en esculturas de cobre eran una muestra de soltura

técnica, con apuestas mayores como debió significar la realización de un altorrelieve de dos metros de anchura que representa al águila leontocéfala —el Imdugud, atributo del dios Ningirsu—, que apoya sus garras sobre dos ciervos [294]. El modelado del cobre se prestaba a formas más naturalistas, tendencia contraria a la representada por las figuras de unos orantes de alabastro halladas en Tell Asmar, de la época de las primeras dinastías; con cuerpo de reloj de arena, manos unidas y rostros atónitos, destaca entre ellas la imagen de un individuo que alcanza los setenta centímetros de altura, identificado con el dios Abu [292]. Son figuras de corte muy esquemático, geometrizable, que recuperan de alguna manera fórmulas ensayadas larguísimo tiempo en los idolillos prehistóricos.

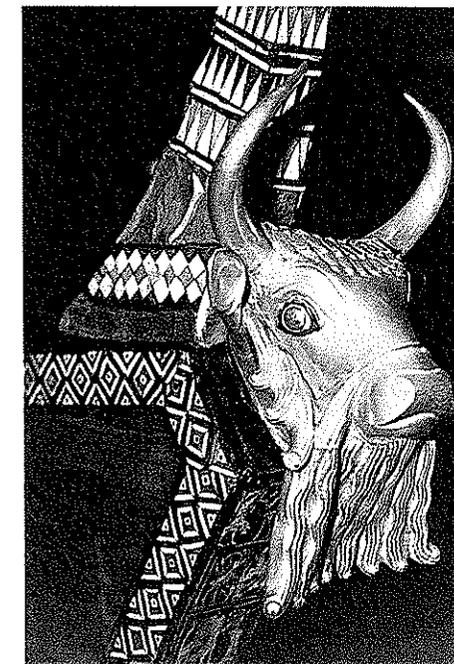
El relieve se presta a creaciones más inventivas y libres, con menos recursos técnicos. Pronto, como se dijo, surgirán en este campo obras maestras como el *Vaso de Uruk*, y en la misma época se ensayan formas más monumentales de relieve, como acredita el realizado sobre basalto —de 0,8 metros de altura— con la representación de un príncipe sacerdote en una doble escena de cacería de fieras [293].

En el periodo de las primeras dinastías siguieron haciéndose vasos con relieves planos y una rica temática simbólica y religiosa, y se enriquece el repertorio de obras en relieve con nuevas creaciones, tan interesantes como las placas cuadrangulares

perforadas, seguramente para ser fijadas a las paredes de los templos, con escenas en varios registros, entre las que abundan las de ofrenda y de simposio para celebrar la construcción o la dedicación de un templo, o una fiesta sagrada [296].

Pero tanto el relieve como la fórmula de la superposición de registros van a tener una expresión magistral en la obra más representativa de la época de las primeras dinastías: la *Estela de los Buitres* [295]. El príncipe Eannatum de Lagash conmemoraba con ella su victoria sobre la vecina ciudad de Umma, gracias a la que resolvía a su favor un viejo litigio de fronteras. La estela, muy mutilada y sólo parcialmente conservada, alcanzaba 1,8 metros de altura, y tenía forma rectangular con la parte superior redondeada; los relieves ocupaban todas las caras, incluidos los cantos o bordes de la placa de caliza.

La cara más narrativa muestra en franjas superpuestas, entre otras escenas, al rey Eannatum al frente de las tropas, a pie o en su carro de guerra. Destaca en las composiciones la minuciosidad en los detalles —de gran valor cultural y etnológico— y la eficaz descripción de un sólido ejército: un grupo en falange cerrada, capaz de arrollar todo a su paso, compone una especie de “tortuga” a la



298. Detalle de la rica ornamentación, con figuras doradas y taracea, de un arpa de Ur (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Bagdad, Museo de Irak.

romana con la yuxtaposición de los grandes escudos rectangulares, entre los que asoman agresivas las lanzas. En la otra cara, con dos únicas escenas de gran formato, aparece el dios de Lagash, Ningirsu, que sostiene en la mano una red con los enemigos vencidos, una imagen de poder en la que se combina la monumentalidad del dios, en contraste con los hombrecillos de la red, y la fácil e inteligente asociación a un gesto de absoluto dominio sobre seres apresados, mil veces contemplada por gentes habituadas a la pesca; por si algo faltara, el dios golpea con la maza la cabeza de uno de los desgraciados que asoma por un hueco de la malla.

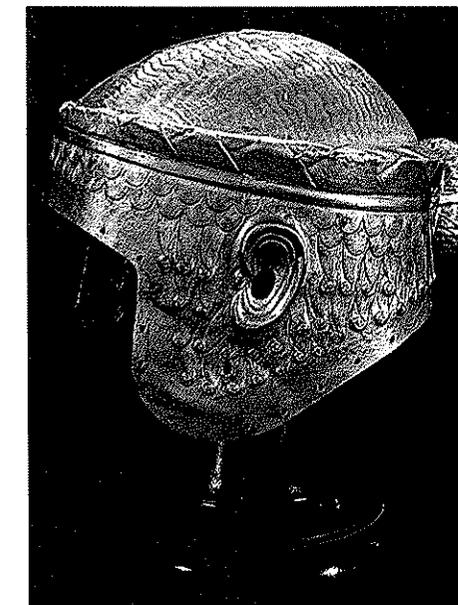
Si de un salto entre campos artísticos bien distantes nos trasladamos del relieve monumental al diminuto de los sellos signatarios, entraríamos en terrenos de la máxima creatividad en el arte sumerio. El

299. Impronta de sello del período protodinástico, con una “banda figurada” en la que se repite el tema de un hombre en lucha con animales, alzados de patas delanteras, según una postura característica. Museo de Irak, Bagdad.

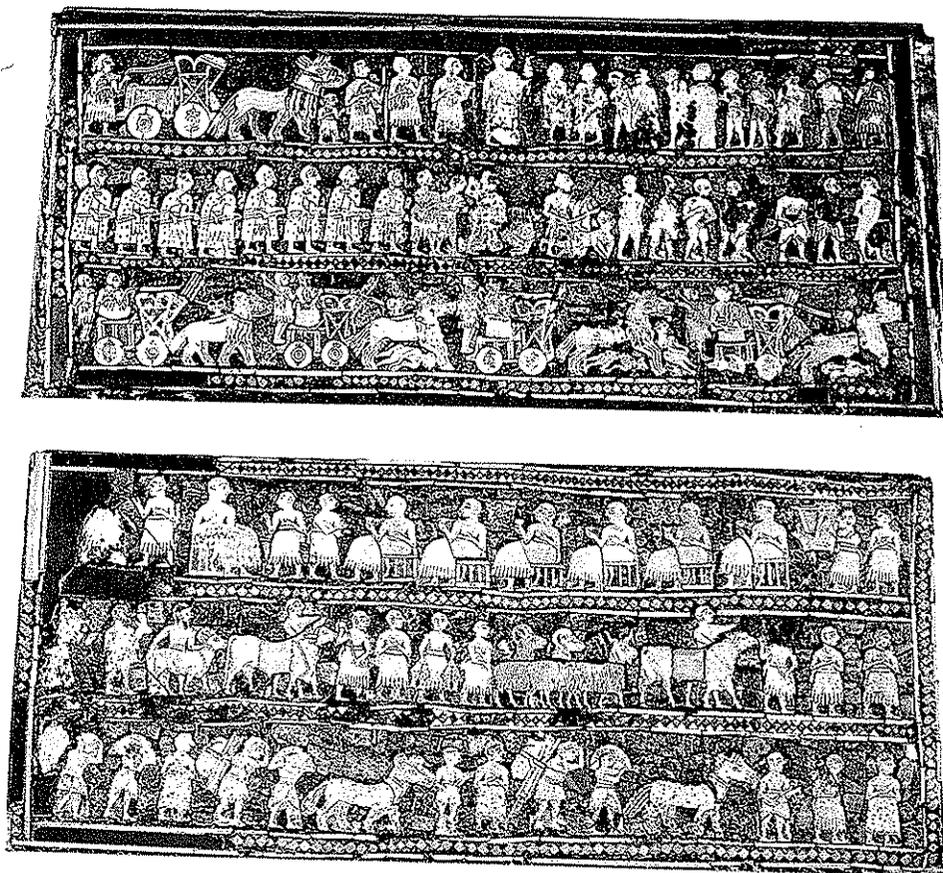
296. Placa o estela de *Urnanshe* (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo del Louvre. El rey de Lagash aparece representado en dos escenas, una como constructor, otra presidiendo un simposio ritual. Mide 40 cm de altura.



297. El *Casco de Meskalandug* (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), representación en oro de una peluca ritual. Museo de Irak, Bagdad.



300. El *Estandarte de Ur*  
(época dinástica arcaica,  
2900-2330 a.C.),  
con escenas de guerra  
y de celebración de victorias  
realizadas en taracea.  
Museo Británico, Londres.  
Los cuadros miden  
42 x 27 cm.



sello cilíndrico, creado para dejar una impronta de longitud indefinida sobre la sustancia blanda —generalmente arcilla— que se desea signar, fue un campo ideal para desplegar la capacidad imaginativa de los finos artífices que los hacían y, por su enorme variedad y riqueza, un álbum de imágenes riquísimo en sugerencias [299]. Desde simples motivos geométricos o series de animales más o menos estilizados, puede pasarse a escenas de complejo significado. Admiraremos la que ofrece un sello de la época de Uruk que representa a Dumuzi con ramas en las manos cuajadas de flores que mordisquean dos carneros dispuestos en forma heráldica, en una composición que cierran dos estandartes de cañas, símbolo de Inanna. Es una composición admirable, en la que Dumuzi se presenta como genio vivificador de la naturaleza, símbolo de las plantas que alimentan el ganado en la tierra, los campos de la diosa Inanna; es como una personificación del “Árbol de la Vida”, un tema simbólico y artístico prácticamente eterno en el mundo mediterráneo, que veremos infinitamente repetido en el arte occidental, desde los marfiles fenicios a las sutiles ver-

siones que de lo mismo harán los romanos en relieves como los que cubren el emblemático *Ara Pacis* de Augusto.

Los artesanos sumerios dieron otra prueba inapelable de su pericia en la creación de objetos suntuarios. Los más famosos y deslumbrantes se hallaron en las Tumbas Reales de Ur, verdaderos concentrados de testimonios del poder de los soberanos de las primeras dinastías por las riquezas que atesoraban y, sobre todo, por la ritualidad que manifiestan (en la que destacan las inmolaciones colectivas y los ritos destinados a sugerir la divinización del soberano). Pero desde el punto de vista artístico llama en primer lugar la atención el riquísimo utillaje que acompañaba estas ceremonias: joyas y objetos preciosos como el casco de oro de ceremonia de Meskalandug [297], liras o arpas lujosamente decoradas con figuras doradas [298] y cuadros de taracea elaborados con conchas y piedras semipreciosas, o el llamado *Estandarte de Ur* [300], una caja de destino incierto con escenas de guerra equiparables a las de la *Estela de los Buitres*, dibujadas mediante taracea de concha y caliza sobre fondo de lapislázuli.

## 2. ARTE ACADIO, NEOSUMERIO Y PALEOBABILÓNICO

En los cuatro últimos siglos del III milenio antes de nuestra era, Sumer se vio sacudida por importantes cambios políticos y sociales, derivados de la pugna definitiva entre la tradicional hegemonía de los sumerios y el peso creciente de los semitas, que venían infiltrándose en el país desde siglos antes. El episodio más importante de esa tensión fue la imposición del poder semita bajo el liderazgo de un individuo originario de Kish, donde la presencia semita era particularmente importante, llamado Sargón, un nombre que sonará con fuerza en adelante en la historia de Mesopotamia. Sargón se hace con el poder de todas las ciudades de Sumer y crea un imperio que se extendió desde el Pérsico al Mediterráneo, con centro en la nueva ciudad de Accad, no encontrada todavía, y sobre la base de un férreo poder monárquico.

La dinastía de Sargón gobernó desde el 2334 al 2154, en que la ciudad de Accad fue destruida por invasores gutu. Las ciudades sumerias aprovecharon el hundimiento para rehacer su hegemonía, en lo que destacaron centros tradicionales como Lagash y Ur. Con su III Dinastía, Ur restablece prácticamente lo que había sido el Imperio Acadio, pero poco antes del 2000 vuelve a derrumbarse el orden presidido por la antigua ciudad sumeria, de nuevo por la reiterada presión de gentes del exterior (entre ellos los elamitas del este, que destruyeron Ur).

Los nómadas amoritas, semitas del oeste de Mesopotamia, acabarán imponiendo su dominio en numerosas ciudades: Mari, Larsa, Isin... La más importante fue Babilonia, que llegó a imponerse y a cohesionar bajo su dominio a todo el país, al que dio su nombre por mucho tiempo. En el difícil equilibrio político con otros estados de importancia creciente, como Asiria, al norte, o el Elam, al este, la cima del poder babilónico en esta primera etapa llegó con el rey Hammurabi (1792-1750), que incluso

dominó episódicamente a los poderosos asirios, y a todos sus competidores de la zona.

El arte de este amplio periodo estuvo condicionado por la cambiante situación política, aunque sobre la base de la tradición sumeria anterior, ratificada por el impulso creativo de los acadios, que la asumieron y enriquecieron vigorosamente. Fue el legado artístico que sin cambios sustanciales se mantuvo con la recuperación de la hegemonía sumeria, y base también de la producción artística paleobabilónica, a la que se deberán nuevos ingredientes de interés.

### *El arte de Accad: al servicio del imperio*

El ejercicio de poder absoluto que supuso el encumbramiento de Sargón y sus sucesores trajo consigo una abierta instrumentalización del arte, convertido en principal expresión del poder político y militar del soberano. El tono civil y militarista que se acentúa en la fase anterior de las primeras dinastías de Ur, con muestras tan elocuentes como la *Estela de los Buitres* de Eannatum, se adueña de la producción artística, hasta el punto de monopolizarla casi absolutamente.

La proyección religiosa o votiva del arte no sólo se reduce ante los requerimientos del poder por tener directa expresión de sus capacidades, de sus hechos, sino que el



301. Fragmento de estela acadia, en diorita negra, conservado en el Museo del Louvre, París (dibujo de M. Bendala). Mide 54 cm de altura.

soberano suplanta el papel reservado antes a los dioses y se convierte también en protagonista, si no exclusivo, sí principal de los asuntos tratados por la escultura, o de los ambientes creados por la arquitectura.

La destrucción de la capital Accad, cuyas ruinas aún no han sido descubiertas por los arqueólogos, hace que la información de que se dispone sea acusadamente parcial, pero la que ofrecen otros centros semitas o dominados o influidos por los sargónidas, y el conjunto de los vestigios de la época, no dejan lugar a dudas sobre la nueva gravitación del poder del soberano en los dominios del arte.

El parisino Museo del Louvre guarda entre sus tesoros artísticos de esta época el fragmento de una estela de diorita, tal vez de Sargón, que sirve de perfecto ejemplo, tanto del estado fragmentario de muchas de las obras conservadas de entonces, como del papel que en ellas desempeña el soberano y de otros aspectos principales del arte acadio. El trozo de estela [301] muestra el conocido asunto de la redada de prisioneros sujeta briosamente por la mano de un gran personaje, que aquí no es un dios, como Ningirsu en la *Estela de los Buitres*, sino el



302. Retrato probable de Naramsin (época acadia, 2334-2154 a.C.). Bronce. Museo de Irak, Bagdad. Combina la idealización con un eficaz naturalismo, y se solemniza con el peinado de ceremonia y la frondosa barba.

soberano quien, eso sí, conduce la red de prisioneros ante la presencia de su diosa protectora Istar. La *Estela de los Buitres* sugiere que el soberano actúa como vicario de la divinidad, que es quien a la postre protagoniza la victoria; pero en ésta del Louvre el soberano ha suplantado a la divinidad y todo lo más le dedica a ella su triunfo; es una asunción del papel divino que acabará por ser una directa divinización del monarca en la misma dinastía sargónida.

La misma estela, pese a su mutilación, sugiere otras cuestiones de interés. Una de ellas, la caracterización de la diosa protectora Istar, reconocible pese a su casi total pérdida por los haces de armas que le brotan de los hombros. Se subraya con ello su condición de diosa de la guerra, sucesora de Inanna, de quien hereda también sus otros atributos y poderes —como diosa de la naturaleza—, pero acentuando su dimensión más adecuada a la belicosidad de los acadios. El arte que ellos promueven se llena de escenas de guerra, de conducciones y ejecuciones de prisioneros, de todo lo que subrayaba el poder militar como garante de la unidad del vasto imperio sobre el que ejercían su dominio.

La sugerencia más directa de la fragmentaria estela que nos ocupa es su propio material escultórico, la diorita, una roca dura y oscura, verdadero reto para el escultor y, por ello, una clara expresión de prestigio y de dominio técnico; acabada y pulida, la diorita ofrece una superficie brillante, de aspecto metálico, que se prestaba a las mil maravillas para soporte de uno de los temas principales de la época, la efigie del soberano más o menos monumental, una novedad más de la época, tanto en el arte acadio como en el neosumerio. La casi totalidad de las esculturas reales han llegado en estado muy fragmentario, aunque en los trozos se percibe claramente un afán por el naturalismo y la fidelidad a los detalles anatómicos que intensifica y continúa la mejor tradición sumeria en esta línea. Y por supuesto que el alabastro, la caliza o la arenisca seguirán siendo soportes pétreos usados a menudo por los escultores acadios.

Precisamente en arenisca roja se realizó la obra cumbre de la escultura acadia, la *Estela de Naramsin* [303], el soberano nieto de Sargón que señaló una fase de apogeo en la historia del imperio de Accad. Un único relieve cubre por una sola cara una

303. Estela de Naramsin (época acadia, 2334-2154 a.C.). Museo del Louvre, París.

La magnitud histórica de Naramsin, tercer sucesor y nieto del gran Sargón de Accad, podría percibirse con sólo el excepcional monumento de la estela que celebra su victoria sobre los lulubitas. Eran éstos un belicoso pueblo de los Zagros, concreción en este caso de los pueblos limítrofes que solían acchar los nacientes estados civilizados a la caza violenta de botín. Contenerlos era, en la mentalidad de entonces, una necesidad y un deber principal de los soberanos, que al cumplirlo se engrandecían en la medida en que subrayaban su papel de protector del pueblo.

La hazaña de Naramsin fue eternizada en un monumento que contó con un artista —anónimo, como es usual en estas civilizaciones— que remonta amplios vuelos creativos respecto de lo que era común hasta entonces. Era un atrevimiento componer una sola escena en el amplio campo de una estela que mide dos metros. La rígida disposición de registros, que divide el campo compositivo tanto formal como secuencialmente, es sustituida por una composición única, que sintetiza cuanto era preciso decir, y lo ordena según un criterio escenográfico que aúna una nueva capacidad para la representación paisajística con su forzada disposición en función del enaltecimiento compositivo del monarca.

La acción ocurre en un paisaje montuoso, con líneas onduladas oblicuas, pobladas con algunos árboles, por las que ascienden acompasadamente los guerreros acadios; todos miran hacia arriba, donde se halla, a tamaño muy superior al de todos los demás, la figura del soberano; avanza éste con solemnidad en el mismo sentido que su tropa, pisando a algunos enemigos muertos, mientras otros se derrumban ante él heridos de muerte, o imploran clemencia, lo que hacen diversos lulubitas en varios escalones a la derecha de la composición, vueltos hacia el monarca y sus soldados; el aprovechamiento dramático de las posibilidades del paisaje escarpado sugerido en el relieve se hace más evidente y audaz mediante la representación de un lulubita que se despeña cabeza abajo al paso de Naramsin.

El soberano empuña las armas y aparece casi desnudo, vestido con un breve faldellín, con una monumentalidad realizada por el tamaño y por la representación con una vigorosa anatomía, muy bien lograda por el artista. Lo más significativo es que se toca con el casco de cuernos, exclusivo hasta ahora de los dioses. Se muestra, pues, como un dios, y es significativo que no comparte la escena con la imagen de ninguna divinidad, presente únicamente mediante sus símbolos astrales —tal vez del dios solar Shamash—, que asoman sobre una eminencia rocosa, pelada y lisa como un obelisco, que es mudo testigo de la hazaña y la gloria del rey-dios.

gran piedra apuntada de casi dos metros de altura. Con monumentalidad y estilo desconocidos hasta ahora, el relieve glorifica al soberano, que como un dios asciende solemnemente hacia la cúspide de la composición, al frente de sus tropas y aplastando a sus enemigos, para hacer eterno el recuerdo de su victoria sobre los lulubitas, belicosos y temibles pobladores de los montes Zagros. La estela supone una de las cumbres del relieve histórico del arte de Meso-



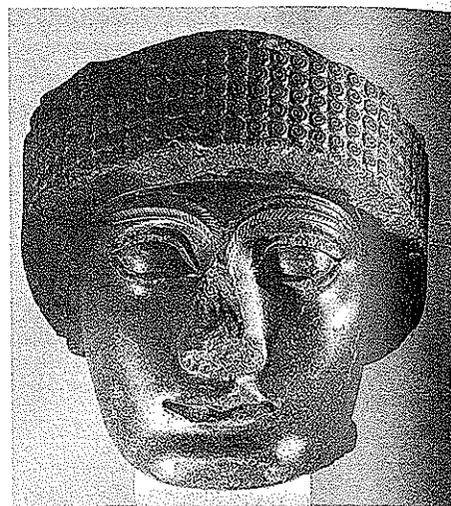
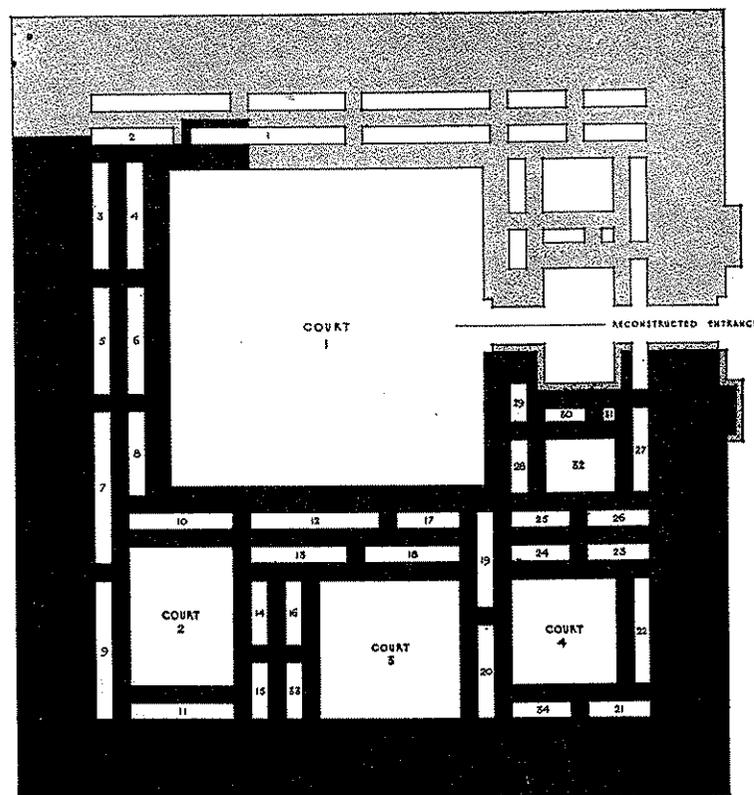
potamia y de todos los tiempos, y es signo elocuente de la madurez política, histórica y artística de quienes la crearon.

La escultura sobre soporte metálico, con conocidos tanteos y creaciones importantes ya en la época anterior, tiene en la acadia otra manifestación señera en la conocida cabeza de bronce de un rey, probablemente el mismo Naramsin [302]. Alcanza tamaño casi natural, pues con la poblada barba alcanza los 35 centímetros de altura. Se

halló en buen estado en Nínive, aunque con destrozos en los ojos —salvajemente dañado sobre todo el izquierdo— causados por quienes arrancaron los materiales preciosos incrustados en ellos (aparte de otras mutilaciones intencionadas, como el corte de las orejas). Pese a todo, la cabeza se ofrece como una obra maestra de la escultura en metal, ya con la técnica del bronce hueco, acabada con abundantes y refinados toques de buril, sobre todo en el pelo y la barba; aparece ésta representada como una cascada de tirabuzones simétricos acabados en dos puntas, y recogido aquél en un peinado de ceremonia que recuerda al sumerio materializado en el casco de oro de Meskalandug. Una y otro enmarcan un rostro de acusada personalidad, retrato idealizado de un soberano en el que se traducen con maestría los rasgos de su ascendencia semita. Con él queda definida una imagen del soberano oriental, noble e imponente, casi sobrehumano, que creará escuela en el arte de tiempos posteriores.

Las construcciones acadias, por su parte, reflejan también, con la eficacia acostumbrada en la arquitectura de gran porte, los adelantos de la época acadia y la omnimoda autoridad del soberano proyectada a los más

304. Planta del Palacio de Naramsín en Tell Brak (época acadia), muy regularizada y con fortísimo muro exterior (según Mallowan).



305. Cabeza de Gudea de Lagash (época neosumeria). Diorita. Museo de Bellas Artes, Boston. Obsérvense la idealización de los rasgos del rostro y el característico tocado.

importantes edificios públicos. Las limitaciones son en esto más acusadas por el desconocimiento de cómo fue la capital, Accad, pero el Palacio de Naramsín en Tell Brak (Siria) constituye una muestra de gran relevancia de las creaciones acadias en este terreno [304]. Adopta planta casi cuadrada (111 por 93 metros) y ofrece en todo el aspecto de un edificio totalmente planificado, en el que destaca el imponente muro de cierre exterior, de diez metros de espesor, que lo haría aparecer como un recio e inatacable castillo. Una única puerta, flanqueada por torres, da paso al interior, distribuido en varios patios y multitud de estancias alargadas, todas del mismo patrón, que formaban en conjunto un extraordinario centro de almacenamiento de mercancías. El Palacio Viejo de Assur tiene una disposición casi idéntica, y ambos ilustran lo que fue una arquitectura de rígidos patrones oficiales al servicio del poder imperial, tanto en lo que hace a su función como en su dimensión aparental.

#### Continuidad y retornos en las producciones neosumerias

Del mismo modo que las ciudades sumerias restablecieron su autonomía sobre la restitución del modelo imperial que habían forjado Sargón y sus sucesores, el arte neosumerio se atiene a los logros creativos de

306. Estatua sedente de Gudea de Lagash (época neosumeria). Diorita azulada. Museo del Louvre, París.

Varias circunstancias se han combinado para hacer de las estatuas de Gudea de Lagash las más representativas y conocidas de la escultura sumeria. Sus numerosos ejemplares, de estilo muy uniforme dentro de una evidente variedad; su buena conservación, aunque no falten multilaciones en la mayoría; el hecho de tener una nutrida representación en un museo célebre, como el del Louvre; y, sobre todo, su calidad, las han divulgado hasta hacerlas emblemáticas del mejor arte sumerio.

Vemos una de las más interesantes del Louvre, que lo representa sentado, en la habitual postura de recogimiento, con los brazos pegados al cuerpo y las manos enlazadas, lo que contribuye a hacer más cerrada, concentrada y solemne la figura. Es un paradigma de composición escultórica compacta, rotunda en las formas anatómicas y con una clara tendencia a los volúmenes geométricos, como se hace particularmente patente en el vestido que cubre las piernas; desaparecen éstas bajo la contundente geometría de la toga, y sólo asoman por abajo los pies, grandes, desnudos, bien aplastados a la peana como siempre. Las amplias superficies obtenidas con esta forma de hacer eran un campo privilegiado para extender la hermosa escritura cuneiforme y comunicarse con el espectador o con los dioses.

Como se repite en varios casos, Gudea se hace representar llevando sobre las piernas el plano de un templo dibujado en una tabla. Aparte de proporcionar así algunos de los más antiguos dibujos de arquitectura que se conocen, era una forma de presentarse como devoto constructor de templos. Sabemos por muchos datos que Gudea, aunque no rehusó tomar las armas cuando fue menester, quiso basar la restauración de la cultura sumeria sobre la base de la piedad con los dioses, sobre la defensa de actitudes pacíficas, y a ello se aplicó con tenacidad y gran esfuerzo. Aparte de los numerosos textos de las esculturas, bastaría contar para comprobarlo con el largo *Himno a la construcción* del Templo de Ningirsu que hizo grabar en dos grandes cilindros de arcilla; en él pormenoriza sus inquietudes, los detalles de la obra, y cómo cohesionó a todos sus súbditos para la ultimación del piadoso proyecto.

los acadios, aunque con un evidente tono de recuperación de las propias tendencias sumerias, más explícitas en algunas de sus creaciones.

La producción escultórica más notable y característica de esta etapa la constituye el muy nutrido grupo de la treintena de estatuas de Gudea, *patesi* o gobernador de la ciudad de Lagash. Son esculturas de diorita negra, el material que prefirieron los acadios, que representan a Gudea de pie o sentado, aunque siempre en una actitud recogida, con las manos enlazadas, vestido con la toga que deja descubiertos el hombro y el brazo derechos, puesta de moda también por los acadios [306]. Son estatuas compactas, tanto por la disposición como por la representación de una anatomía robusta, maciza y apretada, de un natura-



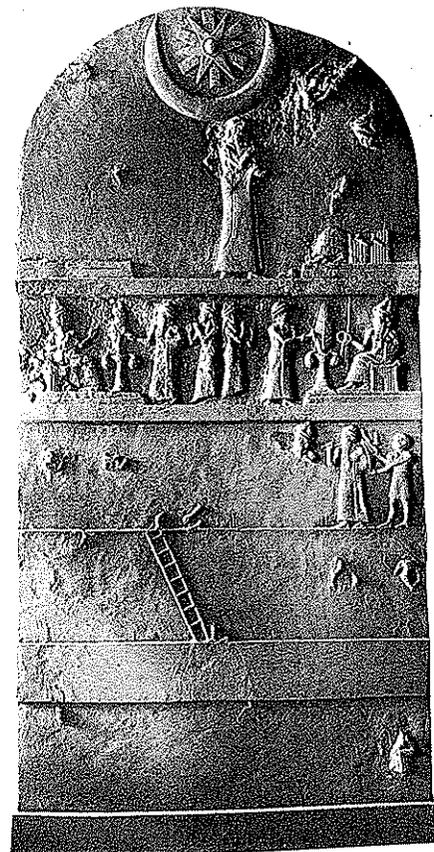
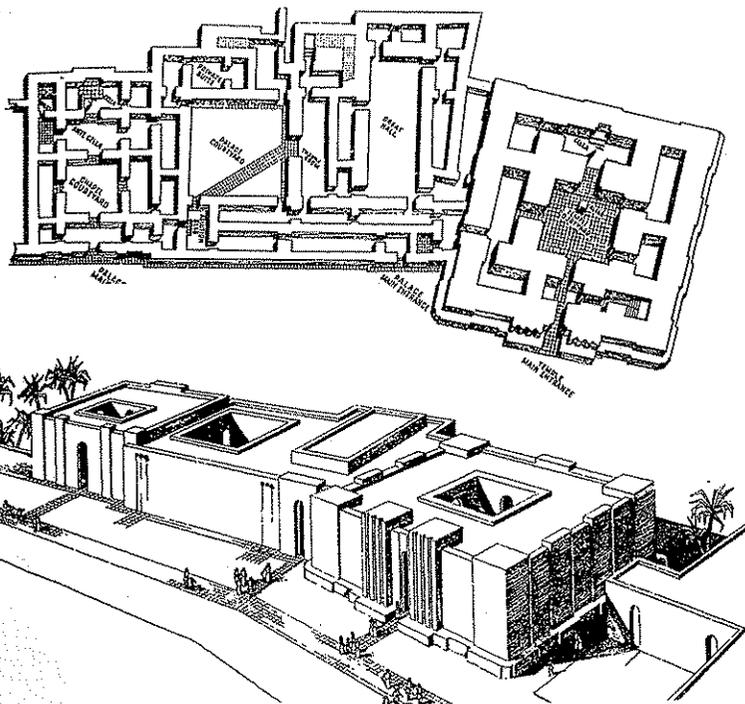
lismo sintético en la línea de la escultura acadia. Las cabezas que se conservan muestran un rostro idealizado, redondo, de grandes ojos con párpados gruesos y bien dibujados, y cejas unidas y estilizadas como dos hojas de palmera; lleva el cráneo desnudo o se toca con peluca o bonete de lana con rizos, caracterizado por su forma de turbante de grueso reborde plano [305].

Las modas y las tradiciones escultóricas acadias se ponen al servicio de una concepción del retrato que podríamos considerar más "sumeria": la que representa al soberano piadoso, orante ante la divinidad, y no al caudillo belicoso como gustaban de mostrarse los soberanos semitas. En esta línea, pero recuperando más expresiva y abiertamente la tradición sumeria, se sitúan estelas que siguen el modelo de la *Estela*

de los Buitres, de forma rectangular redondeada por arriba, y con escenas distribuidas en registros horizontales. La *Estela del príncipe Urnammu [308]*, fundador de su tercera dinastía y gran artífice de la restauración sumeria, es la más importante, aunque se haya recuperado en estado muy parcial. De nuevo, como los antiguos soberanos sumerios o como Gudea, el rey se hace representar en el papel piadoso y pacífico del constructor de templos. Se repite en la estela la escena de la presentación del rey ante los dioses, y la participación de ceremonias religiosas que ratifican su devoción o celebran la construcción del edificio, asunto éste que se desarrolla en varias secuencias en las que participa el propio príncipe, al que vemos, en uno de los fragmentos conservados, transportando disciplinadamente las herramientas.

En la arquitectura, uno de los edificios mejor documentados de la época neosumeria deja ver la asunción de la divinización directa del príncipe propia de los acadios. Se trata del templo hallado en Tell Asmar —en la Alta Mesopotamia, junto al Diyala, afluente del Tigris— dedicado al culto del rey Shusin de Ur [307]. Es un edificio de planta cuadrada, de recios muros, que consagra una fórmula arquitectónica de celda más ancha que profunda, precedida de una antecella, disposición iniciada tam-

307. Templo y Palacio de Shusin en Tell Ashmar (época neosumeria). Planta y reconstrucción según Frankfort, Lloyd y Jacobsen.



308. Estela de Urnammu, príncipe de Ur (2111-2094 a.C.). Museo de la Universidad de Filadelfia. La estela, muy fragmentada, medía tres metros de altura.

bién por los acadios. Junto al templo se construiría más tarde, cuando la región se convirtió en principado independiente, un palacio que incluye un templo con la misma planta del primero. Los alambicados sistemas de defensa de la nueva construcción palaciega, la pomposidad de las salas de recepción y representación y la fusión de palacio y templo, son indicios reveladores de una concepción del poder del soberano que se eleva al fundirse con la divinidad.

Pero la época neosumeria ocupa un lugar de honor en la historia de la arquitectura mesopotámica por ser entonces cuando cuajó su construcción más popular, el edificio religioso por antonomasia de las antiguas civilizaciones próximo-orientales: la zigurat o torre escalonada. Con ensayos previos en la primera época sumeria que preludaban su forma definitiva, y con la base empírica que proporcionaba la repetida práctica de renovar los edificios construyendo sobre

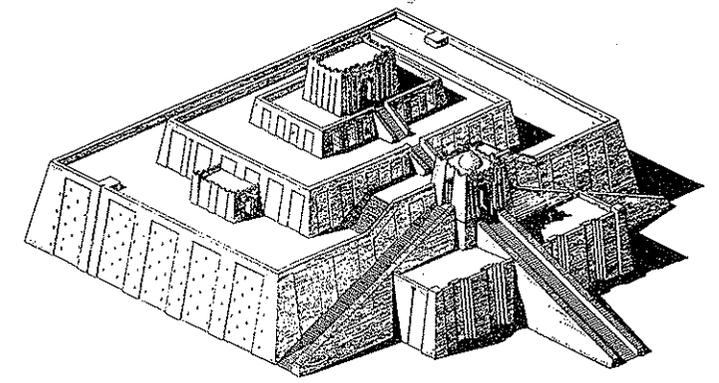
las ruinas de los anteriores —como vimos en Uruk—, la idea de la montaña artificial escalonada estaba llamada a consagrarse en un tipo arquitectónico definido en sí mismo, lleno de posibilidades y con una capacidad de sugestión como muy pocos en toda la historia de la arquitectura.

Tuvo un enorme éxito y se harían muchas en el futuro. El mencionado rey Urnammu de Ur hizo varias en las ciudades de su dominio (Ur, Uruk, Eridu, Larsa, Nippur), pero la más importante y mejor conservada es la de su capital, Ur, que dedicó a la diosa lunar Nannar, la misma venerada en la estela antes comentada y aparecida en el contexto de esta zigurat. Es de planta rectangular, con tres pisos, construidos con núcleo de adobes y un fuerte caparazón de ladrillo cocido [309].

#### *El arte paleobabilónico: el equilibrio de un legado enriquecido*

Los amoritas, dominadores de la situación en la época paleobabilónica, no tenían mucho que aportar como acervo propio a la secular y desarrollada cultura mesopotámica, pero, además, tuvieron particular celo en identificarse con ella, en mantener su carácter y sus logros y, si llegaba el caso, enriquecerla; para ello sólo tuvieron que dar cauce a los contactos multiplicados por la dinámica social y económica de todo el Próximo Oriente por entonces, cada vez más activa, de más amplios horizontes.

De ello se tiene un espléndido testimonio en el conjunto monumental más interesante de la época: el Palacio de Mari [310]. La ciudad era una importante y próspera estación caravanera situada en el Alto Éufrates, un punto ideal para el comercio entre Mesopotamia y las ricas ciudades de Siria, abiertas al Mediterráneo y a los contactos con Egipto. El palacio de sus príncipes tuvo fama en su tiempo por la grandiosidad de su arquitectura y por el lujo y la riqueza de su decoración. La ejemplar recuperación arqueológica de su ruina por A. Parrot nos permite hoy comprobarlo directamente y calibrarlo como expresión de una cultura de fuerte sustrato mesopotámico, enriquecido por importantes aportaciones de origen sirio y con ingredientes de otros lugares, particularmente de Egipto. Con fases que arrancan de los tiempos de la III Dinastía de Ur, el palacio tuvo su máximo apo-



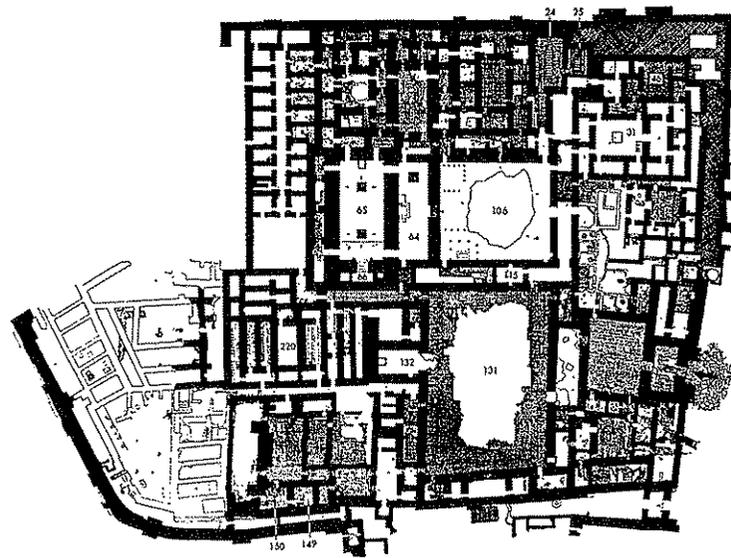
309. Zigurat de Ur (época neosumeria). (Dibujo ideal de su estado originario según Wooley y restos actuales).

El paisaje urbano de las mayoría de las ciudades del antiguo Oriente estuvo presidido, desde los tiempos de la III Dinastía de Ur, por la mole escalonada de las zigurats. La Biblia consagró el mito de una "Torre de Babel" entendida como obra sobrehumana que, por signo de soberbia, contravenía los designios de Yahvé. Constituyen, en efecto, construcciones de sobrecogedora masividad, ejemplo de capacidad técnica, de osadía constructiva, como en Egipto las colosales pirámides. La de Babel, de Babilonia, era descrita por Heródoto como sigue: "En medio del santuario se levanta una torre cuadrada, de un estadio (164 metros) de largo y otro de ancho. Sobre esta torre se eleva otra, y otra más sobre ésta, y así hasta ocho torres. La subida se efectúa rodeándolas por el exterior".

Es una descripción sumaria de un tipo constructivo que ilustra todavía la mejor de las conservadas, la de Ur, que lo define en sus orígenes. Constaba de tres pisos, y su excavador, Sir Leonard Wooley, la describía en estos términos: "... es un rectángulo que mide algo más de 60 metros de longitud y 45 de anchura, y su altura original sería de unos 21 metros. Los ángulos están orientados a los cuatro puntos cardinales. El conjunto es una sólida masa de ladrillo; el interior, de ladrillos crudos, y las fachadas, recubiertas con una capa (de más de dos metros de espesor) de ladrillos cocidos asentados con betún... Las paredes, descargadas por medio de contrafuertes anchos y poco profundos, se inclinan interiormente en talud pronunciado que produce impresión de solidez".

La altura, emulación de la montaña natural que fue tenida siempre por morada privilegiada para ciertos dioses; la disposición de las rampas y escaleras, que enfatizaban los ascensos y descensos y creaban un teatro ideal para las ceremonias; su distanciamiento; hicieron de la zigurat una de las más geniales creaciones de la arquitectura simbólica de todos los tiempos.





310. Planta del Palacio de Mari (época paleobabilónica), según Parrot. Los amplios patios para reuniones y ceremonias y las salas de representación configuran el corazón del complejo palacio.

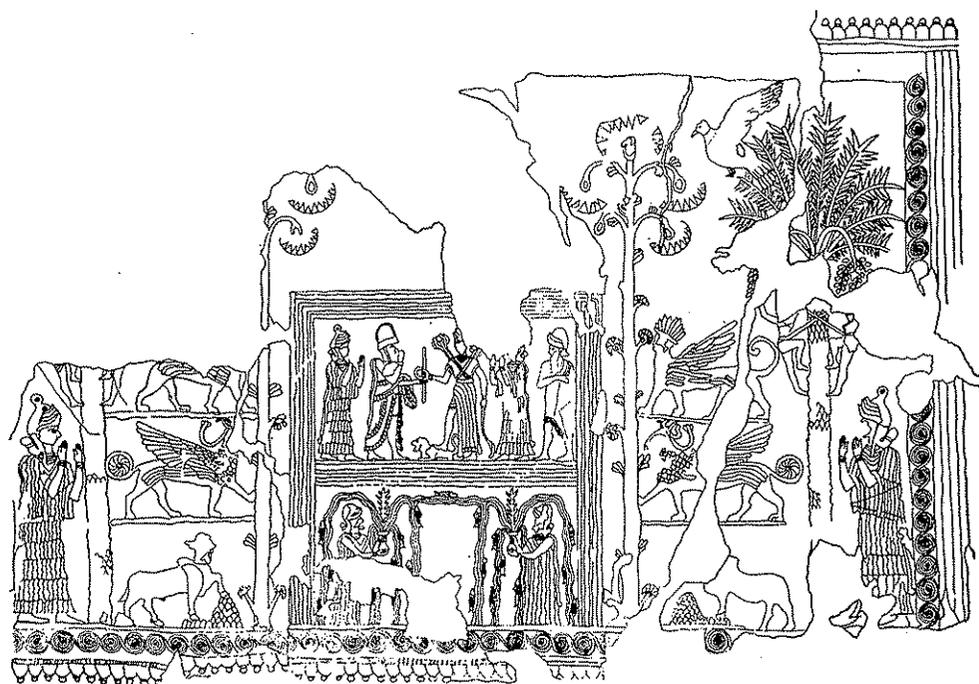
geo con Zimrilim (1782-1759), su ocupante hasta la destrucción llevada a cabo por Hammurabi.

Bien protegido, aunque sin la apariencia de fortaleza de otros casos, el palacio incluye varios patios y amplias salas de representación, dispuestos hacia el centro de la planta: un patio más grande con una sala de audiencias, y otro más pequeño que antecedía al solemne salón del trono; cerca de éste, al oeste, se hallaba la zona residencial de los soberanos, que sigue las pautas de la casa sumeria de patio, y en ese sector y en el sur, amplios sectores dedica-

dos a la administración y al almacenaje de los productos y una oficina de escribas con una escuela para la enseñanza de la compleja escritura cuneiforme, una de las dependencias más interesantes y atractivas del conjunto.

Con un aire general que recuerda al de los "palacios" cretenses —más próximos y familiares en nuestro ámbito mediterráneo—, el de Mari refuerza esta impresión —o mera ilusión— con las pinturas que de él se conservan, quizá su principal tesoro artístico. Junto a bastantes fragmentos de interés y de diferentes fases, la pintura más importante corresponde al mural con la investidura de Zimrilim pintado en el patio que antecede al salón del trono [311].

En el centro del mural, enmarcado por bandas, se superponen dos cuadros, el de arriba con el asunto principal, el de abajo con dos diosas de las aguas que sostienen en las manos vasos de los que brotan plantas y manantiales con peces. En el principal, la diosa Istar entrega a Zimrilim los símbolos del poder. Luce aquélla tiara de cuernos, lleva armas en una mano y en haces que le brotan de los hombros, y apoya el pie derecho en un león echado; el rey, con manto de flecos y alto gorro redondeado, recoge los atributos con un gesto de salutación. Son testigos del acontecimiento tres deidades, dos de ellas femeninas, que alzan también las manos en ademán de saludo.



311. Dibujo del gran panel pictórico de *La Investidura de Zimrilim*, procedente del Palacio de Mari (época paleobabilónica). El original, conservado en el Museo del Louvre de París, mide 1,65 m de altura.

Es una escena de presentación con modelos bien conocidos en la época neosumeria. Los dos cuadros, por lo demás, forman lo que parece un pabellón en medio de un ambiente más espacioso, poblado simétricamente por palmeras y esbeltos árboles de sabor egipcio, todo ello animado por dos diosas de gran tamaño, hombres que trepan a las palmeras para coger dátiles y animales reales y fantásticos. Es un arte de abolengo mesopotámico, pero con novedades y elementos de estilo que invitan a pensar en la obra de un artista sirio. Conviene recordar a este propósito la especial relación con Siria de Zimrilim, quien estuvo refugiado en el reino del sirio Yarimlim, contó con su protección y trabó lazos con él casando con su hija.

La Babilonia de Hammurabi es mal conocida, pero de su reinado se conserva una obra maestra y un monumento principal para la historia y el arte antiguos: el monolito con el *Código de Hammurabi* [312]. Aparte de la importancia del Código, un referente principal para el conocimiento del pensamiento y el derecho de las civilizaciones antiguas, desde el punto de vista del arte interesa particularmente la escena representada arriba, en la que Hammurabi se acerca al dios solar Shamash para recibir la inspiración de las leyes que se desarrollaban en el cuerpo del gran monolito. Es una escena de sencilla resolución plástica, pero también un verdadero manifiesto de un arte equilibrado, que explota y renueva las pautas del sólido lenguaje artístico heredado.

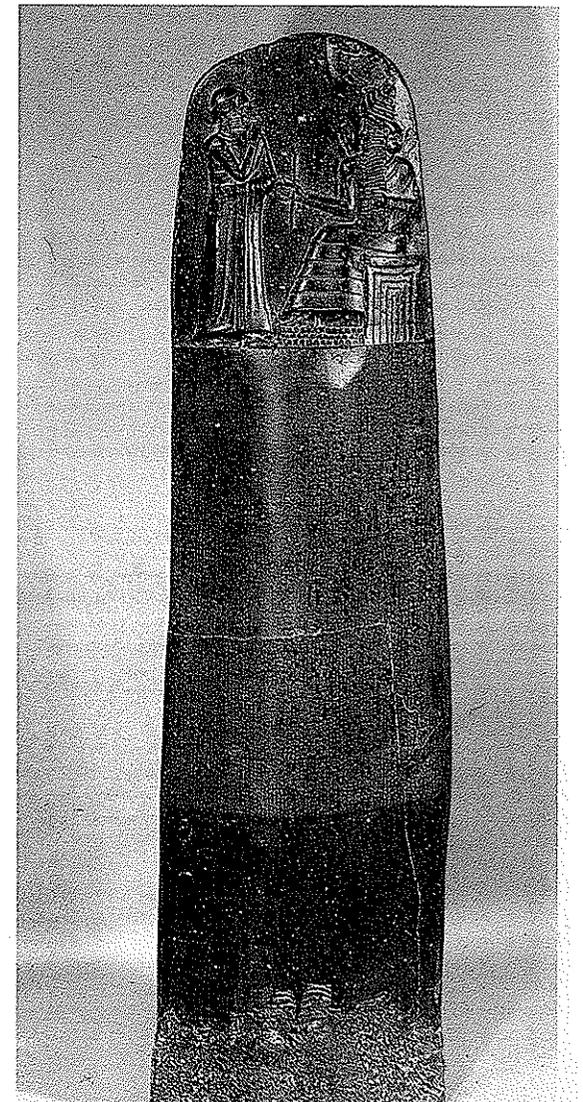
312. Estela de Hammurabi (época paleobabilónica). Basalto negro. Museo del Louvre, París.

Se halló en Susa, procedente de la ciudad babilonia de Sippar, adonde fue llevada como botín por los elamitas en el siglo XII a.C. Descubierta en 1905, es desde entonces una de las joyas del Louvre.

Está realizada sobre un monolito de diorita negra, de formas casi cilíndricas, algo irregulares, que impresiona con sus 2,25 metros de altura. Casi toda su brillante superficie está cubierta por la menuda y hermosa caligrafía cuneiforme, que desgrana los trescientos artículos del Código. En la introducción puede leerse esta solemne declaración: "Cuando Marduk me envió para dirigir a los hombres y para traer la felicidad al país, entonces restablecí el derecho y la justicia en el país y fomenté el bienestar de los súbditos".

Esta actuación en nombre de los dioses, en la línea de la "piedad" neosumeria, se expresa arriba, en la coronación de la pieza, con un hermoso relieve basado también en el modelo neosumerio de la escena de introducción, aunque aquí sin ningún dios intermediario, como era normal con Gudea. Hammurabi comparece directamente ante Shamash, que lo recibe sentado en un trono en forma de edícula, con los pies sobre un escabel de escamas que simboliza la montaña; hierático, con el torso de frente, mira de perfil al soberano, al que ofrece con la derecha los símbolos del poder; como dios solar, le brotan rayos de los hombros, y muestra su alta jerarquía divina mediante una tiara de varias filas de cuernos. Es una novedad la disposición de la tiara de perfil, como también se ve en las divinidades del mural de la investidura de Zimrilim de Mari, un claro intento de mejorar el desenvolvimiento espacial de las figuras del relieve, de sugerir profundidad.

Es lo mismo que, más acentuadamente, ofrece la figura de Hammurabi. Tocado con bonete de grueso reborde y toga que deja descubiertos el hombro y el brazo derechos —es decir, a la moda neosumeria— el monarca hace un gesto de recogida salutación. El escultor hace gala de la ya antigua destreza en la representación anatómica, interpreta la figura de Hammurabi y su gesto con un naturalismo más acusado que en la figura de Shamash, como se ve en las vestiduras, y acomete el arriesgado ensayo de disponer el torso también de perfil, y no mediante la repetida fórmula arcaica de colocarlo de frente aunque el conjunto de la figura estuviera de lado, aplicada al mismo Shamash del relieve.



### 3. EL ARTE ASIRIO

En la historia del arte mesopotámico, el asirio ocupa un lugar destacado por su acuada personalidad, por la nítida traslación al lenguaje artístico de una forma de ser que, en su caso, estaba basada en el vigor y la fuerza, proyectados a una violenta imposición a sí mismos y a los demás del proyecto político propio, a veces con una crueldad extrema; era un proyecto asumido como mandato divino —pasaporte de un frecuentado viaje al fanatismo—, en el que cabían también actitudes de piedad y de respeto al papel de los dioses igualmente extremas. Es significativo que Asur, el nombre del dios principal, diera nombre a la ciudad básica, al país y al pueblo.

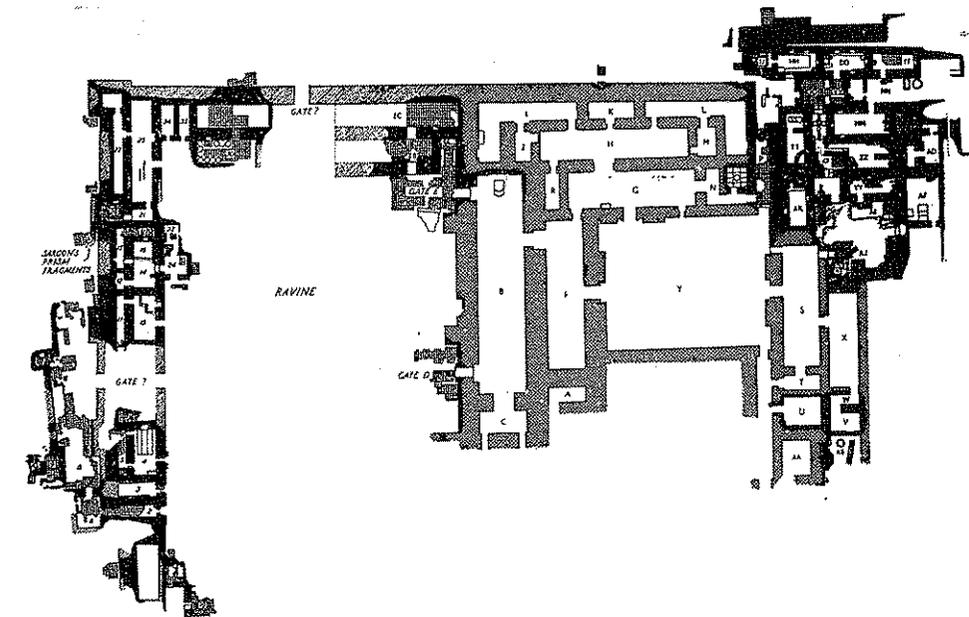
Los asirios forjaron su personalidad y su camino histórico como particular respuesta a una coyuntura que no dejaba espacio al dilema de ser lobos o corderos. En una época

y en un territorio de continuos movimientos de pueblos, de creación y destrucción de numerosos estados empeñados en el juego del poder, en el que todos habían de desempeñar el papel de dominados o de dominadores, Asiria decidió jugar con fuerza sus bazas, y preparó la partida con la posesión de un formidable ejército, paradigma en toda la historia de ferocidad y eficacia. Pero no bastaba el ejército, y los asirios pusieron a contribución una capacidad organizativa, económica y científico-técnica que le otorga también la dimensión de promotores de una de las grandes civilizaciones antiguas.

Todo empezó en Asur, una ciudad de la Alta Mesopotamia a orillas del Tigris, que fue ya parte importante del imperio de Sargón de Accad. Precisamente en los acadios tuvieron los también semitas asirios el modelo inicial de su perfil cultural e histórico; y de que quisieron recordarlos y emularlos es elocuente prueba que algunos de sus soberanos adoptaran el nombre de Sargón.

Durante buena parte del II milenio a.C., Asur fue afirmando su personalidad, sin desempeñar ningún papel de importancia hasta que en los siglos XIV y XIII a.C. se mostrara ya como una indiscutible potencia en la Alta Mesopotamia, y que uno de sus reyes de entonces, Tukultinurta I (1244-1208), llegara a conquistar Babilonia. Más tarde, Tiglatpileser I (1115-1077) dio otro considerable impulso al robustecimiento del Imperio Asirio y llevó su poder hasta el Mediterráneo, recibiendo el vasallaje de las importantes ciudades fenicias de Biblos y Sidón.

Estaban dadas las bases para el encumbramiento de Asiria en el primer milenio: en el siglo IX a.C., por obra de Asurnasirpal II (883-859) y Salmanasar III (858-824), los asirios controlan un poderoso imperio extendido por todo el Creciente Fértil, el gran arco de la cultura antigua en Asia Anterior extendido entre la costa mediterránea, con sus prósperos centros fenicios y sirios,



314. Planta del Palacio del Noroeste de Kalakh (Nimrud) (883-859 a.C.), según Mallowan. Obsérvese la amplitud del enorme salón del trono, característica esencial, junto a la compleja decoración, de su rara solemnidad.

313. Pedestal de Tukultinurta I (1244-1208 a.C.). Museo de Berlín. Mide 52 cm de altura. En el relieve podemos ver cómo eran completos este tipo de altares; el rey se arrodilla ante uno de ellos.



y las cuencas del Éufrates y el Tigris, hasta el golfo Pérsico. Es el imperio que en el siglo VIII consolidan y amplían Tiglatpileser III (744-727) y el poderoso Sargón II (721-705), y que en la centuria siguiente, por obra de Asaradón (680-669), llegó a extenderse, con la conquista del Bajo Egipto, hasta Menfis. Su hijo, Asurbanipal (668-630), fue el último gran rey asirio, estratega y eficaz conquistador, como demostró con la conquista del Elam, pero sobre todo un monarca culto, un verdadero sabio que se alinea con los grandes soberanos estudiosos y protectores del saber que consolidaron la cultura de su época y se esforzaron por salvar el legado del pasado. Con él escribe Asiria una última página de particular brillantez civilizadora, poco antes de que en el juego inacabable de la lucha por la hegemonía fuera prácticamente borrada del mapa por medos y babilonios. Asur fue destruida el 613 a.C. y al año siguiente Kalakh y Nínive, residencia ésta última de los últimos soberanos asirios.

#### Los tanteos artísticos del segundo milenio

El arte asirio del II milenio camina con firmeza hacia la obtención de rasgos propios, por la vía de la aceptación del ya asentado arte mesopotámico, y en particular de las fórmulas acadias, tenidas por modélicas en cuanto expresión de una personalidad colectiva e institucional a la que los

asirios se acercaron deliberadamente. La imagen de soberano acadio, magistralmente interpretada en la cabeza de bronce de Naramsím, será un modelo satisfactorio para los asirios; y como muestra de la asunción del poder absoluto, sus reyes prescindirán de las piadosas escenas de introducción o de presentación ante los dioses, que tanto gustaron a neosumerios y babilonios, para ser protagonistas indiscutidos de las escenas en las que querían mostrarse a la contemplación de todos; en todo caso estarán presentes los símbolos de los dioses, como ocurría en el significativo precedente de la *Estela de Naramsím*.

Algunas creaciones de Tukultinurta I demuestran cuanto se acaba de decir: una de sus obras más conocidas, un pedestal de estandarte divino que se conserva en Berlín [313], representa al rey por dos veces ante el símbolo de un dios, una de ellas arrodillado, prueba de la rara combinación en la expresión artística asiria del protagonismo regio —aquí indiscutible con la imagen doble del rey— y de la humilde referencia a una divinidad, aunque presente sólo de manera indirecta. En otras obras del mismo soberano se advierte también la tendencia a la que sirve igualmente de precedente la citada estela acadia: el hecho de que la guerra como ejercicio y como tema desarrollado en el arte será una de las señas de identidad de la cultura asiria.

Son expresiones de una mentalidad y una doctrina del poder que se hacen más

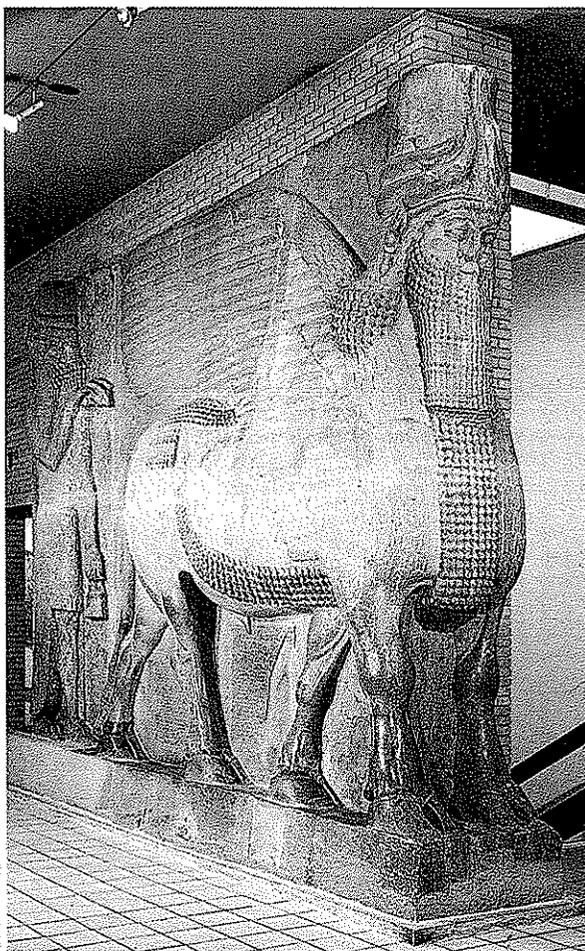
explícitas en textos de la propaganda oficial, al celebrar, pongamos por caso, una campaña militar victoriosa: "Tiglatpileser, el poderoso Rey, el Rey de la Totalidad, Rey de Asur, Rey de todas las cuatro regiones del mundo, que con la ayuda de Asur y Ninurta, los grandes dioses, sus señores, recorrió los países y sometió a sus enemigos... Por orden de Asur, mi señor, conquisté la región de más allá del bajo Zab hasta el Mar Superior en el ocaso del sol..."

Buena parte de las manifestaciones asirias de esta gran primera etapa tuvieron por escenario la ciudad de Asur, la urbe madre y capital inicial de los asirios; pero sus vestigios son muy escasos, y aunque los estudios arqueológicos permiten hacer fundadas propuestas sobre su apariencia urbana, sobre sus monumentos, son mejor conocidos los de las ciudades que sucesivos soberanos

asirios fueron creando o eligiendo como residencia y capital de sus dominios, reservando a Asur el papel de ciudad fundacional y sagrada. Es la tendencia que ya mostró Tukultinurta con la fundación de una nueva ciudad capitalina, Kartukultinurta, al norte de Asur.

Basten estos ejemplos para hacer ver, en la Asiria del II milenio, la orientación de una forma de manifestarse en la práctica política y en los terrenos del arte que señalaron el camino a la definitiva configuración de la personalidad asiria y del arte que la expresaría con indiscutibles señas de identidad por muchos siglos, señas de identidad que adquieren su sello definitivo, su referencia clásica, con la obra de Assurnasirpal II en Kalakh (actual Nimrud) al norte de Asur, junto a la confluencia del Tigris y el Zab.

315. *Lamasu* procedente de Jorsabad (721-705 a.C.).



El *lamasu*, toro alado androcéfalo, es una de las más características figuras tratadas escultóricamente por los asirios en tamaños gigantescos, para convertirlas en temibles custodios de sus estancias principales. Desde muy pronto, el arte mesopotámico ofrece abundantes ejemplos del gusto por la creación de seres monstruosos en los que materializar fuerzas o poderes de muy diversa naturaleza. Benéficos o maléficos, todos expresan en sus insólitas anatomías la pertenencia a una esfera distinta de la humana, y eran eficaces fuentes de sentimientos de reverencia o de puro y simple temor.

Los leones o los toros alados y androcéfalos eran criaturas de ficción que se prestaban perfectamente a la misión de ser guardianes de puertas. La fuerza y la fiereza consustanciales a toros y leones, se multiplicaba con la apariencia monstruosa de sus testas humanas y por la posesión de alas; y convertidos en genios de otra naturaleza, hicieron notar los asirios la dimensión de su poder mediante el convincente procedimiento de materilizarlos en dimensiones de gigante.

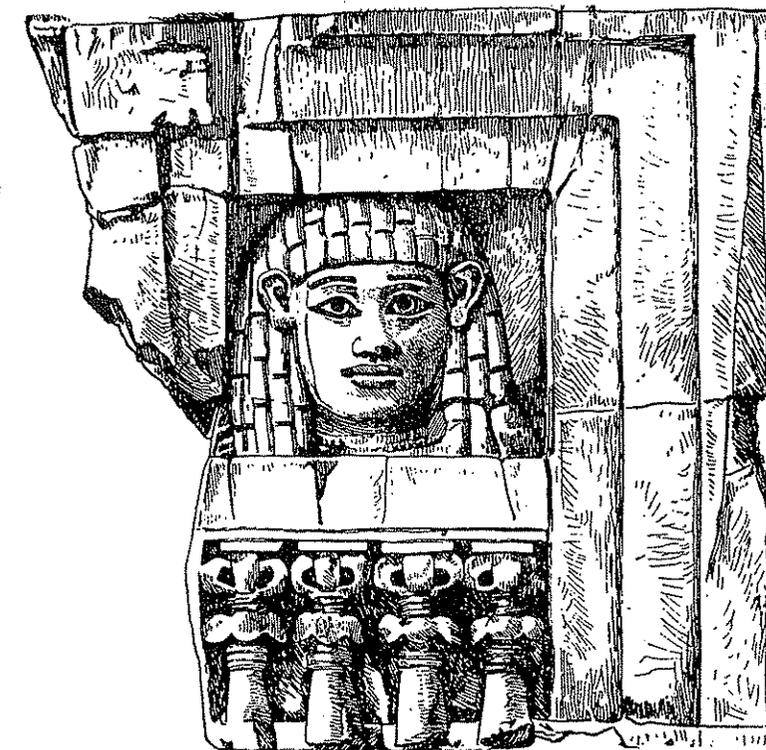
El toro es en las culturas antiguas uno de los símbolos universales del poder y la fuerza. En el *Poema de Gilgamesh*, una de las más grandes proezas fue matar al Toro Celeste, temible hasta no bastar la fuerza del semidiós y necesitar la colaboración de su compañero Enkidu: "...al primer resoplido del Toro Celeste se abrió una grieta en la que cayeron cien hombres de Uruk; doscientos hombres, trescientos hombres; al segundo resoplido se abrió una nueva grieta, en la que cayeron doscientos hombres de Uruk, trescientos hombres..."

Imbuídos de éstas o parecidas ideas, quienes atravesaran los vanos protegidos por estos seres sobrehumanos adquirirían la certeza de que entraban en los dominios de una autoridad indiscutible, más cerca de lo divino que de lo humano. Los artistas asirios aplicaban, además, a estas gigantescas creaciones las fórmulas de representación anatómica que daban monumentalidad incluso a figuras de pequeño tamaño, lo que en tamaño colosal conducía a las sensaciones sorprendentes que estas esculturas provocan.

### *La obtención del paradigma: Asurnasirpal II y el Palacio de Kalakh*

La ciudad de Kalakh había sido fundada siglos antes por Salmanasar I, pero Asurnasirpal II decidió convertirla en su capital, para lo que procedió a una completa refundación, una obra ingente que tenía su núcleo principal en la amplia ciudadela situada al oeste, donde construyó su residencia palaciega [314]. Conocida como "Palacio del Noroeste" por su ubicación en la ciudadela, es un imponente edificio no completamente conocido, en el que se observa la distribución en torno a dos grandes patios con estancias alargadas a su alrededor, recordando fórmulas aplicadas en los palacios acadios —de Tell Brak o de la propia Asur— o, más lejanamente, en el de Mari. Su disposición subraya la división entre el *babanu* o zona de ingreso al norte, y el *bitanu* o zona residencial al sur, en medio de las cuales, separando los dos patios que las nucleizan, se hallan las dos estancias principales, una de ellas el imponente salón del trono.

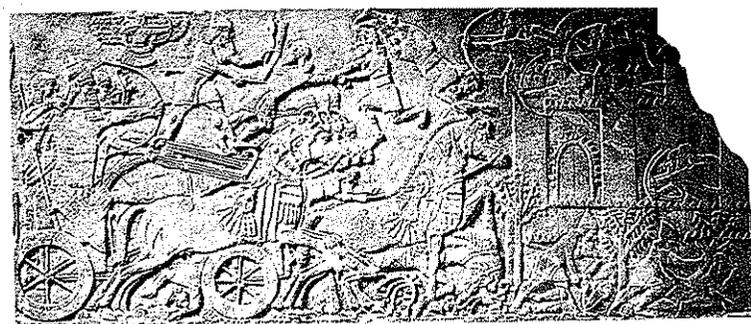
Lo más importante del Palacio de Kalakh es su decoración escultórica, en la que el lenguaje artístico asirio se define y distingue con claridad y firmeza respecto de la tradición mesopotámica heredada. En principio, la decoración de las estancias principales con grandes ortostatos de piedra con relieves y el gusto por proteger y ornamentar las puertas con gigantescas esculturas de animales reales o fantásticos parecen una inspiración de las tierras occidentales, del ámbito siríaco, hasta donde llegaban los dominios asirios. Más concretamente se explicarían como una aportación artística hitita, que pudo tener por vehículo la práctica asiria de las deportaciones, el conocido sistema de castigo y desarticulación de los pueblos vencidos, que era también una forma de hacerse con la ingente mano de obra que requerían las colosales empresas constructoras y de ingeniería acometidas por los soberanos asirios. Para el caso, hay que pensar en deportaciones especializadas, reclutamientos obligatorios de artistas y artesanos con los que llevar a término el ambicioso programa arquitectónico y decorativo de Kalakh. Gracias a los numerosos hallazgos de la ciudadela se sabe, por ejemplo, que los mejores artesanos fenicios del marfil trabajaron al servicio de sus soberanos [316].



316. Marfil fenicio procedente de Nimrud (h. 883-859 a.C.), con el motivo característico de "la mujer en la ventana", según un dibujo de Perrot-Chipiez.

Pero más importante que la idea de los soportes eran los temas elegidos, su resolución plástica y estilística, la monumentalidad de algunas creaciones; en todo ello alienta el propósito de disponer de un arte con sello propio, cuyo análisis requiere una sucinta descripción de los aspectos principales de la decoración del Palacio de Asurnasirpal. El núcleo más importante lo constituyen el salón del trono y la amplia estancia aneja; el primero comunica por dos puertas —para el recorrido ceremonial de entrada y salida— con el gran patio septentrional, donde se hallaba la entrada al palacio. Las dos puertas estaban guarnecidas con leones androcéfalos y toros alados igualmente de cabeza humana [315], grandes esculturas de alabastro, realizadas en parte en relieve, en parte en bulto redondo; eran piezas en las que se fundían arquitectura y escultura según una fórmula ampliamente desarrollada por el arte hitita. Era explicable adoptar un recurso espléndido para solemnizar un acceso y protegerlo con el respeto y el temor que debían suscitar —y, en cierto modo, aún suscitan— estos colosales monstruos guardianes.

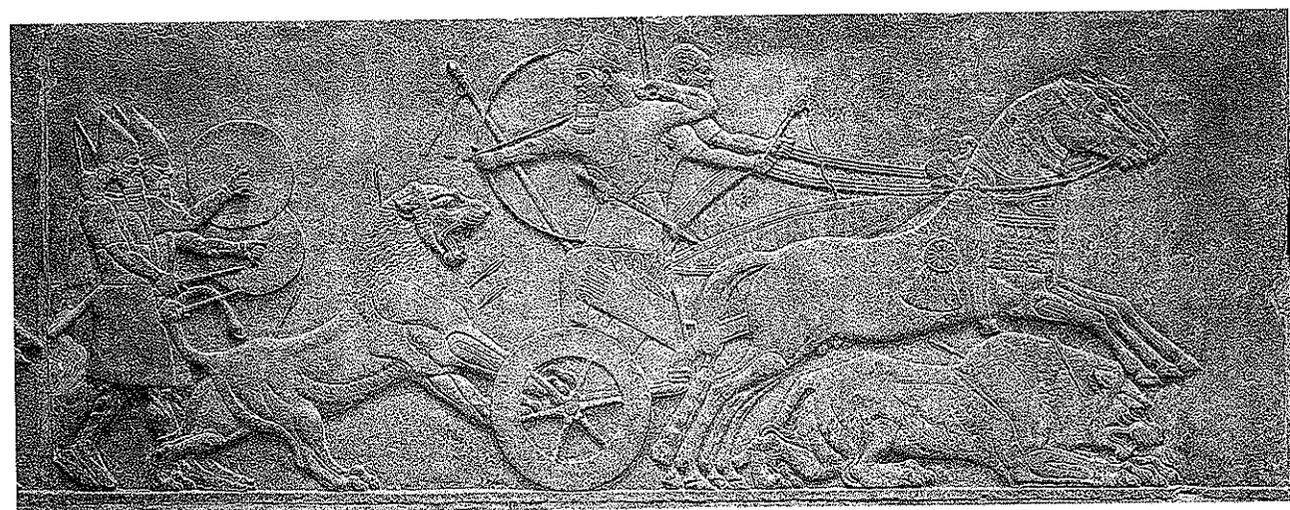
Las paredes del gran salón del trono, de 47 por 10 metros, estaban cubiertas de placas de alabastro con relieves en tres regis-



317. Relieve con representación de escenas de guerra de Asurnasirpal II (883-859 a.C.), procedente de su palacio de Kalakh. Museo Británico, Londres.

tros horizontales, el inferior y más importante de los cuales, de casi dos metros de altura, contenía escenas de guerra y de caza —colocadas éstas en lugar preferente— protagonizadas por el soberano. A diferencia de los cuadros yuxtapuestos de los ortostatos hititas, en los relieves de Kalakh se impone la composición en friso corrido para acentuar el sentido narrativo, una de las características principales del relieve asirio. Este afán narrativo conduce a representaciones de gran detallismo en las formas y en la idea, en la que se dará cabida incluso a pormenores anecdóticos, sobre todo en las escenas de guerra. Éstas ilustran por campañas las empresas reales, con la repetida presencia del monarca como el primero de los soldados, acompañado a menudo del emblema del dios Asur: un disco alado —de inspiración egipcia— con una reducida imagen en busto de la divinidad misma. En las escenas de guerra se hace gala de una gran inventiva en la resolución de secuencias complejas mediante superposiciones, falsas perspectivas, escalas convencionales, alusiones paisajísticas más o menos esquemáticas, en un meritorio ejercicio de estilo que marcará la

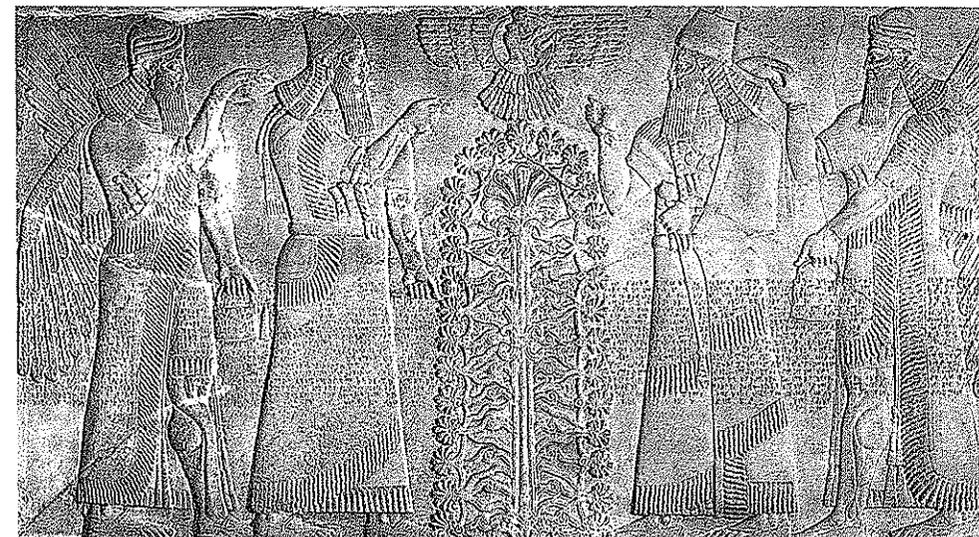
318. Representación en relieve de una escena de cacería, de Asurnasirpal II (883-859 a.C.), procedente de Kalakh. Museo Británico, Londres.



pauta del relieve histórico asirio, uno de los grandes de todos los tiempos [317].

Algo parecido puede decirse de los frisos que tratan de las cacerías reales, en las que el rey aniquila con el arco, desde su biga de caballos, un nutrido grupo de poderosos leones [318]. Más contenidas que las escenas de guerra, la narración pierde en frescura lo que gana en solemnidad, en fuerza simbólica. El rey asirio destaca con ellas, por encima de cualquiera otra, la función que lo conecta con la antigua y sagrada figura del Dumuzi sumerio, el dominador de los animales que atentan contra el orden natural y civilizado que él mismo preside y vitaliza. La fama que han alcanzado las cacerías asirias hace innecesario subrayar que constituyen uno de los grandes asuntos de su arte, tal vez el más amorosa y felizmente tratado, en un alarde creativo entendible sólo por la cualidad de ser, además, unos consumados naturalistas.

La intención simbólica de estos relieves alcanza su cenit en el gran panel que adorna el fondo del nicho donde se hallaba el trono, en el lado menor oriental de la gran sala. En una composición rigurosamente simétrica [319], el rey es representado dos veces a un lado y otro del geometrizado organismo vegetal de un Árbol de la Vida, sobrevolado por el emblema del dios Asur. El rey, de perfil, con traje de ceremonia, cetro y diversos ornamentos de significado religioso, señala en su doble y simétrica presencia al Árbol y al signo de Asur con el índice de la mano derecha, y es acompañado por genios protectores alados que, a su espalda, hacen un gesto parecido, con una piña o esponja en la mano, mientras sostienen una sítula en la otra. La composición subraya el papel del rey como



319. Panel relivario del fondo principal del Salón del Trono del Palacio de Kalakh (883-859 a.C.), con la representación repetida del rey Asurnasirpal II flanqueando el Árbol de la Vida. Museo Británico, Londres.

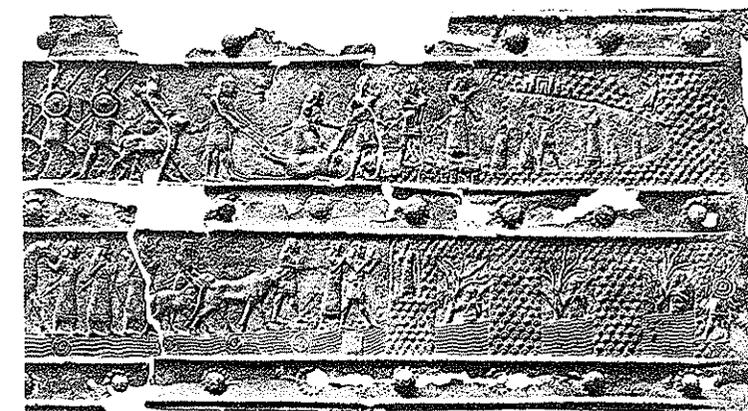
protector y vivificador del Árbol de la Vida, que crece bajo la cálida tutela de Asur; es la encarnación de un poder benéfico que pone orden en la naturaleza y en la conflictiva coexistencia de los hombres y sus diferentes pueblos. El mismo mensaje transmite la decoración de la sala inmediata a la del trono, que repite las representaciones del Árbol y los genios benéficos que lo vivifican, presididos en lugar principal por el rey.

El conjunto de los relieves de Kalakh fija los grandes temas del arte asirio y —lo que es más importante— el estilo en que se expresará desde entonces. Será definitivo el gusto por el relieve plano, con acento en el dibujo y en los pormenores que enriquecen su apariencia y su carácter documental. Las figuras, sobre todo las más importantes —encabezadas por el monarca— adquieren una particular monumentalidad mediante la aplicación de convenciones de enorme eficacia. Conocidas las fórmulas naturalistas (por ejemplo en los precedentes acadios), los artistas de Kalakh hacen algo distinto y se sirven de un naturalismo expresionista, que caricaturiza la realidad para acentuar la sensación de fuerza, de vigor corporal. Las musculaturas se sintetizan en volúmenes rotundos y tensos, que se ensamblan y yuxtaponen para dar a las figuras la apariencia de una robusta arquitectura física, acrecentada por un canon humano corpulento y macizo. Es el canon llevado a una pequeña estatua de Asurnasirpal II en bulto redondo, una variedad escultórica que voló muy bajo en el arte asirio, sobre todo en comparación con el relieve.

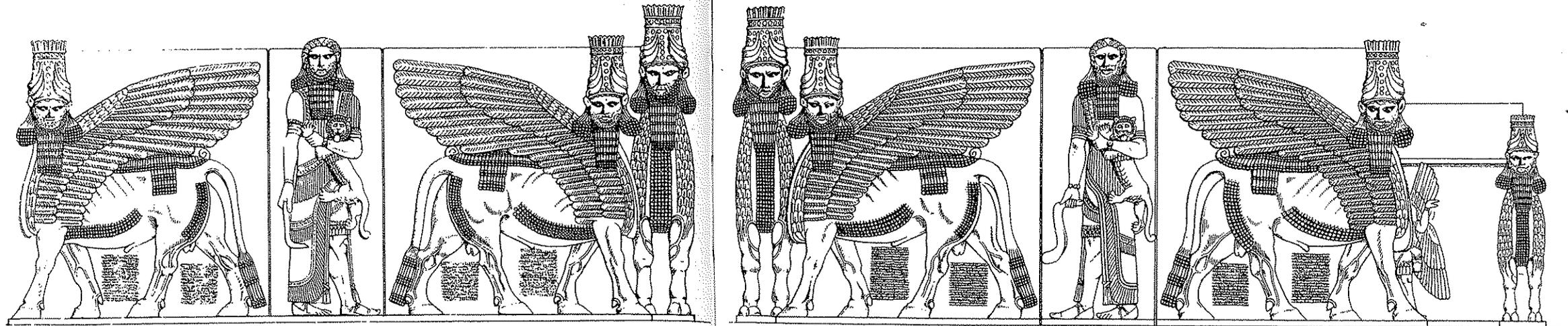
Son, en pocas palabras, los rasgos que hacen inconfundible el arte asirio, que rea-

firma su personalidad en el mismo siglo IX con creaciones como las muy notables de Salmanasar III. Por su calidad, y por tratarse de relieves en un soporte menos usual —el bronce—, merece la pena hacer mención de las puertas del Palacio de Imgur Enlil, la actual Balawat, que representa en largos frisos las campañas realizadas por el mencionado Salmanasar en los nueve primeros años de su reinado [320]; se subraya el afán narrativo con la descripción de multitud de escenas de guerra, asaltos y sometimiento de ciudades, deportaciones, ajusticiamientos, todo aquello que pregonaba la fuerza del ejército asirio y el poder incontenible de su rey. Otra modalidad del relieve histórico se tiene en el llamado "Obelisco Negro" del mismo soberano, que en veinte cuadros en bajorrelieve representa escenas de sometimiento y entrega de tributos por las ciudades o los pueblos vencidos, según las fórmulas narrativas habituales [322].

320. Plancha de bronce con relieves correspondientes a las puertas del Palacio de Imgur Enlil (Balawat), de Salmanasar III (858-824 a.C.). Museo Británico, Londres.



321. Decoración escultórica del acceso al Salón del Trono de la ciudadela de Dur Sharrukín (Jorsabad), con los gigantes lamasus y las figuras enormes del "Héroe del león" (721-705 a.C.). Museo del Louvre, París.



### La consolidación del legado artístico en los siglos VIII y VII a.C.

El arte asirio ratificará sus logros en los dos últimos siglos de su historia, con obras que desarrollan los temas y el estilo definidos en el siglo IX, con experimentaciones que profundizan en las metas logradas hasta entonces.

La ambición política de Sargón II tuvo por resultado, en el campo de las creaciones urbanísticas y artísticas, la construcción de una nueva ciudad que fue episódica capital del imperio, sólo en los años que cerraron el reinado de su creador. Las ruinas de Dur Sharrukín —la "Ciudad de Sargón", hoy Jorsabad— proporcionan un valiosísimo laboratorio en el que comprobar las pautas artísticas de su momento específico, en la última etapa de esplendor del reino asirio.

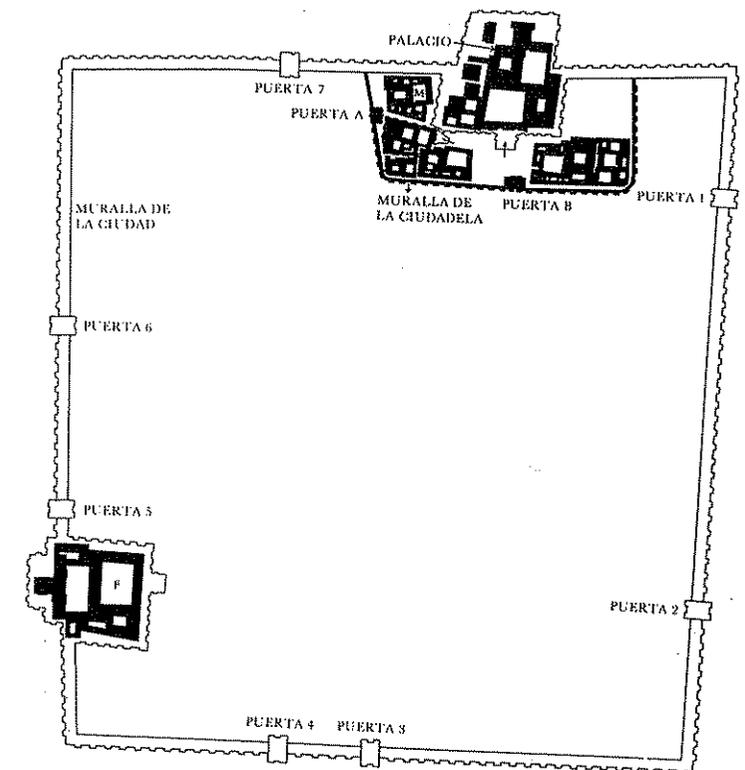
Como ninguna otra, Dur Sharrukín materializa en su diseño urbano la concepción de una ciudad de riguroso planteamiento previo, dispuesta para ser la más rotunda expresión del poder de Asiria y símbolo del poder omnímodo del soberano [323]. Sólo la contemplación de la planta de la ciudad rezuma capacidad de planificación, de construir por encima de toda medida, que es expresión infalible de dominio. La ciudad se configura como un gigantesco castillo, un cuadrado de casi dos kilómetros de lado y, por tanto, de cerca de ocho kilómetros en el recorrido de la muralla, orlada de torres muy próximas entre sí. Casi nada se conoce del caserío, residencia de una repoblación artificial repleta de deportados. El núcleo principal de atención estaba en la ciuda-

dela, un enorme castillo dentro de la ya muy fortificada ciudad, sobre la que se elevaba artificialmente para constituirse en un mensaje permanente de superioridad. Su situación al borde de la urbe, en el costado noroccidental, proyectándose fuera de la cinta muraria del conjunto, es una clara manifestación del deseo de mostrar un cauto y ceremonioso distanciamiento respecto del resto de la ciudadanía, y de ser percibido desde fuera como el elemento sobresaliente de la ciudad, física y conceptualmente. Dentro de la ciudadela se concentraban el palacio del rey, su residencia y la de la corte, y los templos principales, de modo que los dioses y el rey compartían, a los ojos de los demás, el mismo espacio distante y sagrado; era el escenario adecuado a una teatral e intensa ritualidad que subrayaba el papel de mediador entre la sociedad y los dioses que el rey se otorgaba a sí mismo. Muy cerca del palacio, significativamente, se alzaba la enorme zigurat, la gran torre de los dioses a la que se ascendía por una rampa que la recorría helicoidalmente, configurando los escalones de los diferentes pisos.

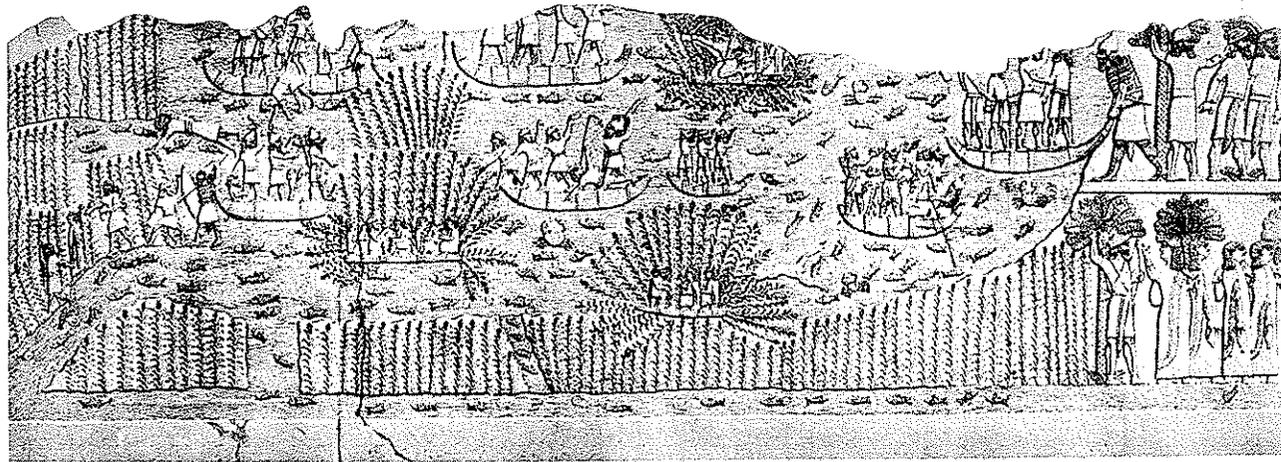
El programa escultórico y decorativo en general subrayaba los valores aparentes de la arquitectura. La compleja decoración de la ciudadela incluía elementos coloristas como los zócalos y frisos de ladrillo vidriado de algunos edificios, y escenas que, como las largas procesiones de portadores de ofrendas o las habituales de caza y de guerra, ilustraban los poderes, virtudes y hazañas del soberano. Pero lo más significativo de la personalidad y las intenciones de Sargón quizá sea la extraordinaria decoración que ofrecía la entrada al salón

del trono, cuyos accesos "estaban custodiados por una concentración de figuras que producían una abrumadora impresión de poder" (H. Frankfort) [321]. En efecto, las puertas estaban flanqueadas por gigantes lamasus, toros androcéfalos alados que superaban aquí los cuatro metros de altura, y, junto a ellos, genios alados y un colosal personaje en altorrelieve de cinco metros de altura que representa al héroe del león. El viejo símbolo del domador de animales, de abolengo sumerio-acadio, recobraba aquí nuevos bríos, con su sobrehumana estatura,

323. Planta de la ciudad de Dur Sharrukín (Jorsabad), obra de Sargón II (721-705 a.C.), según Loud/Altman.



322. El llamado "Obelisco negro" de Salmanasar III (858-824 a.C.), procedente de Kalakh. Museo Británico, Londres. Realizado en alabastro negro, mide dos metros de altura.



324. Relieve de guerra de Senaquerib, procedente de Nínive, con escena de guerra en un ambiente pantanoso. Museo Británico, Londres.

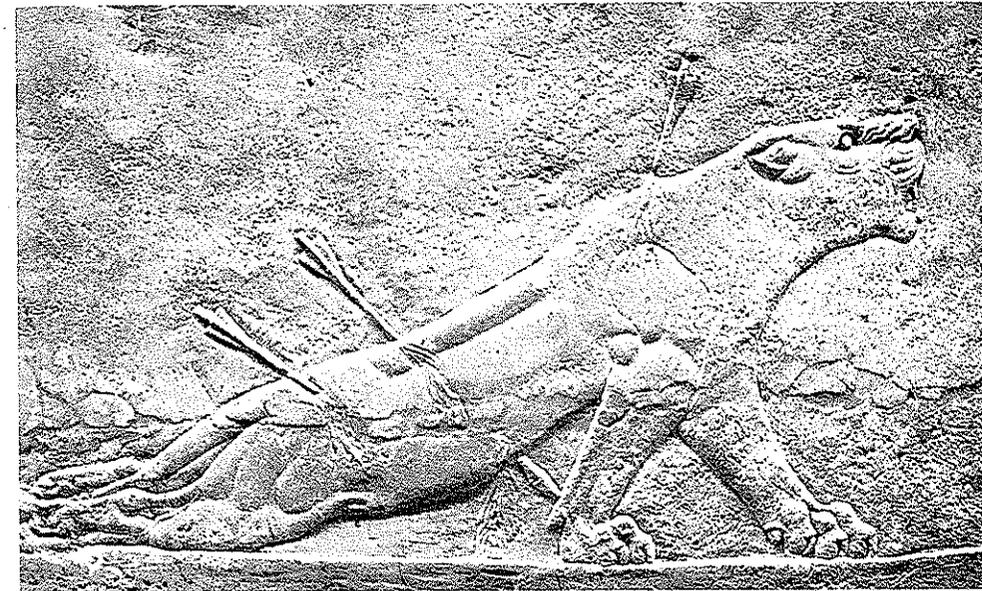
acentuada comparativamente por el tamaño del león que sostiene con el brazo y la mano izquierdos, representado a una escala que lo hace parecer un perro faldero sujeto por su amo. En él pretendería ofrecer el soberano asirio una primera imagen de sí mismo, con los efectos que son de suponer sobre cualquier visitante. En todas las figuras se subrayan las formas anatómicas experimentadas en el arte asirio para elevar la sensación de fuerza, aquí con rasgos acentuados que hacen a las figuras más hieráticas, monstruosas y acartonadas.

Los sucesores de Sargón abandonan Dur Sharrukín y trasladan la corte a Nínive, nuevo escenario de las enormes empresas constructivas y decorativas de los monarcas asirios. Aquí, en los palacios del Kuyunjik —más abiertos y cercanos que la residencia de Sargón—, podía el visitante

contemplar algunas de las más impresionantes creaciones del relieve asirio en representaciones de guerra y de caza, en un paso adelante dado sobre el rico legado de Asurnasirpal II. El hijo de Sargón, Senaquerib, gustó particularmente de los relieves sobre asuntos de guerra. El ingenio compositivo de los artistas que los hicieron obtuvo con ellos una de las cimas del arte asirio [324]. Siempre en la senda tradicional del relieve plano, tratado ahora con formas más suaves y naturalistas, y con un acentuado gusto por el detalle que enriquece extraordinariamente la narración, lo más importante son los ensayos compositivos. En algunos casos se organizan en frisos, aunque muchas veces propuestos no como un marco abstracto, sino como la acentuada esquematización de un determinado paisaje: por ejemplo, con una composición dividida en tres



325. Relieve sobre cacerías de Asurbanipal (668-630 a.C.), procedente de Nínive, con la representación del transporte de un león muerto. Museo Británico, Londres.



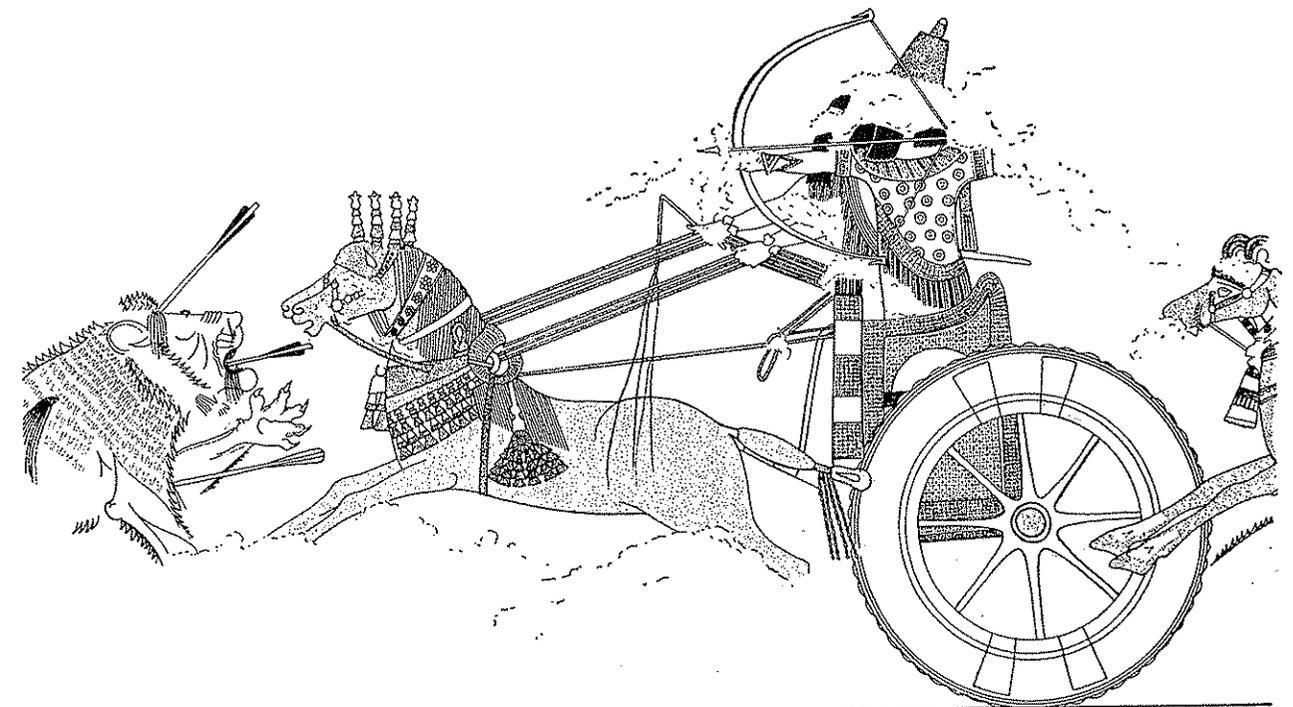
326. La célebre *Leona herida* de los relieves de cacerías de Asurbanipal, procedentes de Nínive (668-630 a.C.). Museo Británico, Londres.

bandas, la central de ellas ocupada por la corriente geometrizada de un río, por cuyas orillas discurren, paralelas, dos escenas que explican determinada acción.

Pero más atrevidas e innovadoras son las grandes composiciones en las que la narración no se ordena en secuencias rígidamente compartimentadas, sino en cuadros unitarios sobre la base de un escenario geográfico único, sea un ambiente montañoso —como en las capitulaciones de Lakish—,

sea en llanos pantanosos, navegando los combatientes en esquifes de juncos, entre cañaverales, como en las batallas contra los caldeos del País del Mar. Se juega con falsas perspectivas, superposiciones llenas de ingenuidad y frescura, semejantes a las que mucho tiempo después cultivará el arte *naïf*. En todo alienta un afán narrativo que se expresa con asombrosa capacidad comunicativa, en ensayos que invitan a un premioso y gratificante recorrido.

327. Pintura mural procedente del Palacio de Til Barsip (668-630 a.C.), que representa a Asurbanipal cazando leones desde su carro de combate (dibujo de M. Bendala). Se acoge a las mismas fórmulas compositivas de los relieves.





328. Asurbanipal y el león (668-630 a.C.)  
Museo Británico, Londres.

“Por orden de Ninurta, mi protector, maté cuatro toros salvajes, fuertes y gigantescos, en la estepa de Mitanni y de la ciudad de Araziq... Maté diez poderosos elefantes machos en Charran y en las riberas del Chabur cogí cuatro elefantes vivos... Por mandato de Ninurta, mi protector, maté ciento veinte leones de corazón valiente en heroico combate a pie, y otros ochocientos leones desde mi carro de combate...”

Es parte de un relato del rey Tiglatpileser I, ilustrativo de una de las principales ocupaciones de los monarcas asirios. La desempeñaban en ambientes naturales, o en los jardines o parques que, como verdaderos zoológicos, tenían siempre a mano. En éstos desarrollaban una actividad con ingredientes deportivos, pero que era sobre todo un ejercicio ritual rodeado de gran boato, que se desarrollaba desde la tráfida de los animales enjaulados hasta su aniquilamiento por el soberano.

Todo ello queda puntualmente descrito en los relieves de Asurbanipal, con escenas diversas que incluyen la que acompaña a este comentario. En ella se sintetiza la intención principal de los relieves: mostrar al rey como supremo cazador de animales, como un dios capaz de vencer sin descomponer su majestuosa figura a las más temibles fieras. El soberano, con peluca ceremonial y lujosamente ataviado, acomete al león con paso firme pero sin mostrar esfuerzo alguno; un poder sobrehumano le permite aguantar la terrible acometida del rey de la selva, que, aunque herido por varias flechas, aún se muestra en toda su fiereza, erguido, con las poderosas garras dispuestas a dar un golpe que para cualquiera sería mortal; el rey se limita a atravesarlo con la espada mientras lo frena, impasible, con la mano izquierda.

El *topos* mítico popularizado con la Biblia en la figura de Sansón, que vence a un león con las manos, o en la tradición clásica con Heracles, que inicia sus hazañas sobrehumanas y su camino a la inmortalidad con la muerte del león de Nemea, tiene en el relieve asirio una extraordinaria versión, a mayor gloria de su soberano. Nótese, por otra parte, el primor en los detalles —en las vestimentas, los adornos, los pormenores anatómicos—, un arte de miniaturistas que tuvo gran desarrollo en el campo más propio de la sigilografía, excepcional entre los asirios.

329. Asurbanipal en una escena de simposio. Relieve de alabastro procedente de Nínive (668-630 a.C.). Museo Británico, Londres. Obsérvese la minuciosidad de los detalles.



Por su parte, Asurbanipal [329] se rodeó también de relieves de batallas que, como los de su padre, recordaban sus campañas en composiciones que seguían las visiones de falsas panorámicas o en frisos de formulación más tradicional. En esta última línea, heredando toda la sencillez y la grandiosidad simbólica del arte precedente, Asurbanipal se ofrece en escenas de cacería o de lucha con animales que componen uno de los conjuntos más brillantes y estimulantes del arte asirio [325]. No destacan sus composiciones por la complejidad, pues se atienen a las fórmulas más sencillas, sino por la plasmación en un lenguaje artístico de gran empaque que solemniza la fuerza aniquiladora del soberano, en acción desde sus aparatosos carros de combate [327], a caballo como el más consumado jinete, o a pie como un héroe al que basta la fuerza incontestable de su brazo [328]. La faceta más celebrada de estas composiciones la ofrece el magnífico tratamiento de los animales, reflejados con sabio naturalismo, y con la monumentalidad y el respeto que, combinados para subrayar en los leones la grandeza del más poderoso animal, eran el mejor medio de destacar el poder de su mayestático vencedor. La aguda observación de los animales y la portentosa interpretación de sus reacciones tienen en la *Leona herida* [326] el mejor exponente y la creación más conocida del arte asirio.

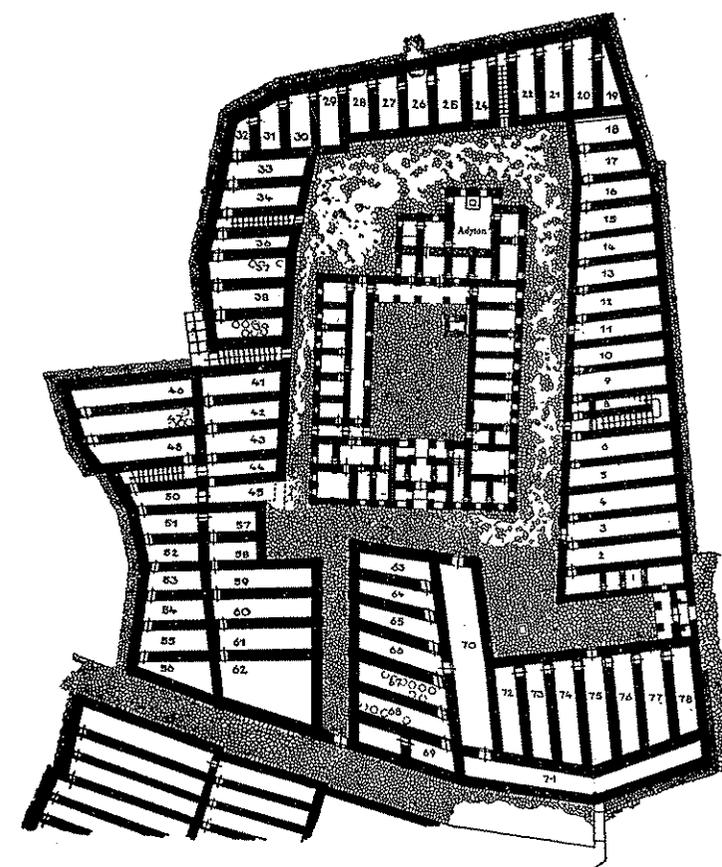
## 4. EL ARTE HITITA

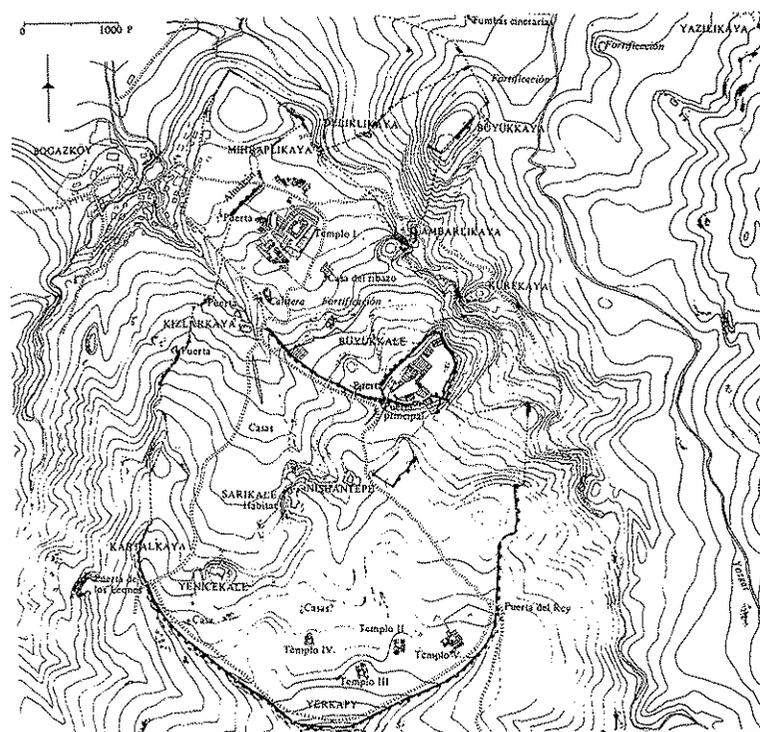
La gran Península Anatólica, un verdadero trampolín asiático tendido hacia Europa y el Mediterráneo, jugó en la Antigüedad un papel histórico de gran importancia, revelado fundamentalmente con la todavía reciente valoración de la gran civilización hitita. Sin considerar las precoces y muy interesantes culturas desarrolladas desde el Neolítico, el mundo anatólico empieza a subrayar su personalidad histórica con el protagonismo de gentes indoeuropeas asentadas en el país llamado de Hatti, en el corazón de Anatolia, a partir del II milenio antes de nuestra era, aunque la presencia de esas poblaciones indoeuropeas pudo empezar mucho antes. Con centro inicial en la ciudad de Nesa —tal vez la misma Kanish—, acrecientan su importancia en los siglos centrales del milenio, en que el poder de una cada vez más sólida monarquía unifica el país. El rey Hatusili I (1590-1560) alcanzó ya con sus conquistas el Eufrates y trasladó de forma definitiva la capital a Hatusa —actual Bogazkoy—, en el corazón de Asia Menor. Su nieto Mursili I (1550-1530) llevó las armas hasta Babilonia, donde acabó con la dinastía de Hammurabi.

El apogeo del reino hitita llegaría a partir del reinado de Subiluliuma (1380-1346), que fue dueño y señor de Anatolia y el norte de Siria y se midió con Egipto y otras potencias vecinas, como la del poderoso reino hurrita de Mitanni, colindante con sirios y asirios, al sureste de Anatolia. El poder creciente de Hatti se hace evidente con Muwatalli (1306-1286), que impone sus intereses a los de Egipto en Siria en la célebre batalla de Kadesh (1295 a.C.), en la que se enfrentó al gran Ramsés II. Discurre así, con el siglo XIII, la época de mayor brillantez para los hititas, gobernados con reyes del prestigio de Hatusili III (1275-1250), respetado en su época como cabeza de una de las grandes potencias de la zona, amigo de egipcios y asirios, y promotor de una activa política de relaciones comerciales.

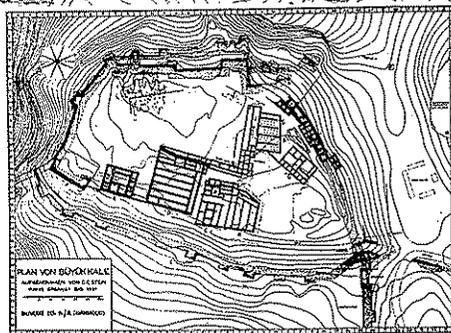
Pero a fines del mismo siglo XIII, un complejo movimiento de pueblos en todo el Cercano Oriente y en el Mediterráneo oriental acabó con el reino hitita dejando a su paso un reguero de ciudades destruidas, entre ellas la propia capital. Sólo Egipto pudo contenerlos, y los llamó “Pueblos de Mar”, la equívoca denominación con que todavía hoy aluden los historiadores al complejo fenómeno que sembró el caos en gran parte de las culturas antiguas que bullían en torno al Mediterráneo, entre ellas la de los griegos micénicos. Precisamente la desaparición del Imperio Hitita multiplicó la dimensión del fenómeno, cuando con él se derrumbó el verdadero dique que había sido

330. Planta del Templo de Hatusa, dedicado al Dios del Tiempo del Cielo (según Puchstein).





331. Plano general de la ciudad de Hatusa (Bogazkoy, arriba), y detalle de la planta de la acrópolis (según Bittel).



en los tiempos de esplendor frente a la extrema movilidad de los pueblos de la zona. No obstante, rescoldos más o menos vivos de la Civilización Hitita aún se mantendrían, hasta los primeros siglos del primer milenio, en los principados neohititas o luviarameos del norte de Siria, que cubren una etapa de gran interés histórico y artístico.

A la medida de su importancia histórica, los hititas desarrollaron una cultura de gran personalidad que tiene en el arte su más clara expresión, con producciones de sabor propio llenas de atractivo. En la periferia del mundo mesopotámico, Hatti ofrece en su arte la marca indudable de su influencia directa —a través, por ejemplo, de asentamientos como la temprana colonia de asirios establecida en Kanish en el II milenio— o indirecta, entre otras vías por la intensa relación con Mitanni y los hurritas, fuertemente influidos por la cultura mesopotámica. Pero será

igualmente decisiva la impronta de Siria, integrada en sus propios dominios, y la de Egipto a través suyo. Con todo forjan los hititas un arte de signo propio, tanto o más importante por cuanto, además de aportar sus logros a las propias culturas orientales, jugó un importante papel mediador entre el Oriente Próximo y las culturas mediterráneas.

### El arte hitita imperial

La organización de las ciudades hititas nos pone ante un escenario humano y urbano de sabor más mediterráneo que mesopotámico. En principio, a juzgar por la propia capital, Hatusa, la ciudad se dispone de forma menos rígida [331], lo que se hace evidente, sobre todo, en las zonas principales de representación, en la acrópolis, donde la hermética arquitectura palaciega de Mesopotamia, con sus patios como elementos aglutinadores, es sustituida por una relación abierta de edificios más o menos independientes, entre los que se abren plazas que eran el ambiente elegido para encuentros o reuniones masivos.

No es que faltaran precauciones defensivas. Hatusa se protegía con una sólida cerca muraria de doble cortina, más baja la exterior, guarnecida con torres cuadrangulares a distancias regulares. Se levantaba con aparejo de piedras irregulares, apenas talladas, hasta una altura de seis metros, que hacía de zócalo a un muro de adobes y entramado de madera, con el que se lograba la altura total de la muralla. El interior de la ciudad tenía muros internos que lo dividían en cuarteles aislables para mayor seguridad, y todo lo presidía la acrópolis, igualmente cercada con muralla. Se conservan en ésta vestigios de algunos edificios principales —entre ellos el riquísimo archivo— que repiten una disposición muy del gusto de los hititas: dividir la planta en estancias paralelas muy alargadas para diferentes usos, susceptibles de ser cubiertas con un sólido techo plano y habilitar un segundo piso cuando fuera menester. Apenas quedan vestigios del palacio, en los que se comprueba también el gusto por los pórticos amplios; y en todo se manifiesta una arquitectura relativamente modesta, basada en la construcción con zócalo de piedras y abundante uso de la madera y los adobes.

Uno de los edificios más interesantes de la ciudad —y el más amplio— era el tem-



332. Puerta de los Leones, Hatusa (1400-1200 a.C.). Son muy característicos el volteo parabólico del vano de la puerta y la forma curvada de los grandes elementos de jamba.

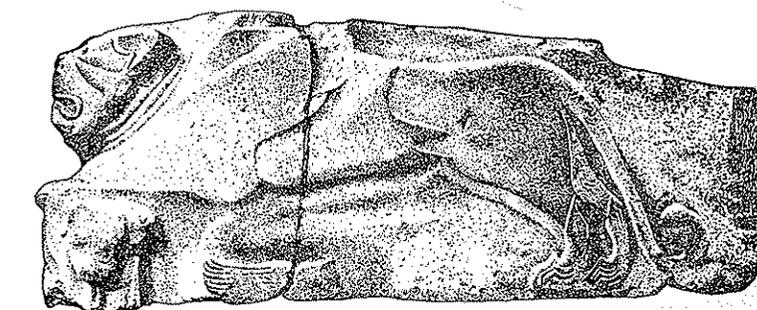
plo dedicado al Dios del Tiempo del Cielo, construido al norte de la urbe [330]. El conjunto constaba de un edificio central de planta rectangular, rodeado de una calle perimetral a la que abrían multitud de estancias para almacenamiento, alargadas y yuxtapuestas en batería, según el comentario hitita, que al exterior, por sus variadas longitudes, determinaban un perímetro irregular. El edificio interior principal se organizaba en torno a un patio enlosado, como las calles, al que se accedía por un pórtico muy armonioso, con paso central y vanos laterales, parecido a los que serán habituales en Grecia; en el extremo opuesto había un ancho pórtico con tres pilares que daba paso a las estancias que conducían a la cella para la imagen del dios, desplazada a la derecha del que entraba respecto del eje central del edificio. Un detalle digno de destacar es la abundancia de ventanas, que darían a estos ambientes culturales una particular luminosidad y una gran permeabilidad visual.

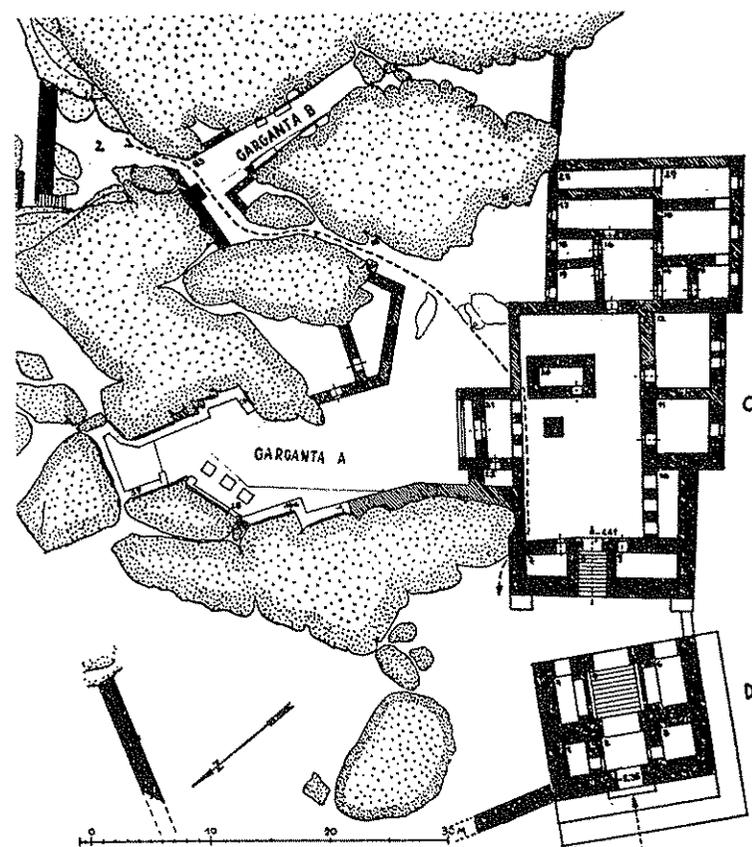
Era parte sobresaliente de la ciudad la apariencia de la muralla, y particularmente de las puertas, que los hititas cuidaron con particular esmero. Destacan por la resolución arquitectónica, a base de arcos parabólicos falsos, apeados en grandes bloques de piedra decorados con impresionantes figuras en relieve. Se conservan mejor la Puerta de los Leones [332] y la del Rey, la primera con magníficos prótomos de leones que parecen emerger fantasmagóricamente de la pie-

dra, efecto conseguido por la difuminada transición entre el bloque de piedra y su decoración. Si por un momento nos desplazamos de Hatusa a la ciudad de Alaka Hüyük, procede de ésta una excepcional creación en esta línea, tal vez una de las más representativas del gusto hitita por fusionar la arquitectura y la escultura: se trata de un bloque de puerta decorado con un león que posa la



333. León de la puerta de Alaka Hüyük (s. XIV a.C.). Vista lateral y detalle de la cabeza (dibujo de M. Bendala). Original en el Museo de Ankara. Mide 88 cm de altura.





334. Planta del Santuario de Yazilikaya, según Naumann.

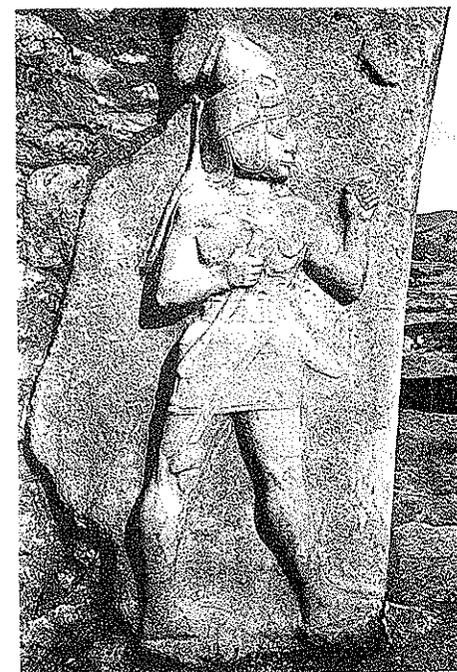
garra delantera izquierda sobre un ternerillo agachado ante él [333]. Las formas de los animales se funden en el bloque —o apenas se desprenden de él— hasta obtener la apariencia de seres de otra naturaleza, mitad animal mitad roca, con una energía que se concentra en la poderosa cabeza del león, más modelada y de gran fuerza plástica. Algo parecido puede decirse de la soberbia Puerta de las Esfinges de la misma ciudad.

De nuevo en Hatusa, la Puerta del Rey ofrece la obra maestra de los relieves arquitectónicos hititas de época imperial [336]. Representa a un dios, según un tipo de inspiración sirio-egipcia, que da un paso adelante con el puño izquierdo levantado en un gesto de poder y blandiendo en la mano derecha el hacha de combate; viste sólo un faldellín corto sujeto por un cinturón muy apretado y se toca con un yelmo apuntado con cuernos y largo penacho. El relieve destaca por la monumentalidad de la figura (de dos metros de altura), por sus proporciones y por la eficaz combinación de las partes vistas de perfil (la cabeza y las piernas) y las vistas de frente (el torso), en función de una forma sacramentada por sus antiguos modelos; junto a ello, la figura está muy bien modelada, sin olvidar la representación de pormenores anatómicos o menudos detalles de la vestimenta y demás complementos que contribuyen al buen efecto del conjunto.

Muchos otros monumentos acreditan la personalidad de los relieves arquitectónicos hititas. Una buena colección de ortostatos con decoración en relieve procede de la citada ciudad de Alaka Hüyük, y en ellos pueden contemplarse escenas ceremoniales [335], de caza [337] o manifestaciones festivas, dispuestas con una proverbial soltura. Es un arte muy alejado de las complejas y estudiadas composiciones asirias, y, puestos a comparar, alejado también de su calidad y cuidado formales; pero en su frescura, en las formas sencillas a veces resueltas como si no estuvieran terminadas, conecta muy fácilmente con los gustos de nuestro tiempo.



335. Ortostato de Alaka Hüyük con escena cultural del rey y la reina ante un altar y la imagen de un toro (s. XIV a.C.). Realizado en basalto, mide 1,26 m de altura. Museo de Ankara.



336. Relieve del dios de la Puerta del Rey de Hatusa (1400-1200 a.C.) Museo de Ankara. El tamaño y la monumentalidad compositiva de la figura hacen de este relieve una de las más altas creaciones hititas.

#### Yazilikaya

La capacidad de sugestión de los relieves arquitectónicos hititas se acrecienta, si cabe, en sus hermanos de ámbitos rupestres, en relación con los cuales el nombre de Yazilikaya tiene la especial resonancia que le otorga la extraordinaria singularidad de sus representaciones.

Yazilikaya es un afloramiento de rocas situado a algo más de un kilómetro al nordeste de Hatusa, con dos gargantas de paredes verticales que invitaban a considerarlas morada apropiada para los dioses. En efecto, aparte de que su frecuentación con fines religiosos se remontara a las primeras etapas de la historia hitita, en el siglo XIII recibe una compleja decoración de relieves de significación religiosa y complementos arquitectónicos que conforman el ingreso a un santuario en el que los espacios naturales de las gargantas se convirtieron en espectaculares celdas sagradas [334]. La más grande y frontera a la entrada —dedicada seguramente a las fiestas que celebraban la renovación de la naturaleza en primavera— ofrece en las paredes laterales relieves con cortejos de dioses (a la

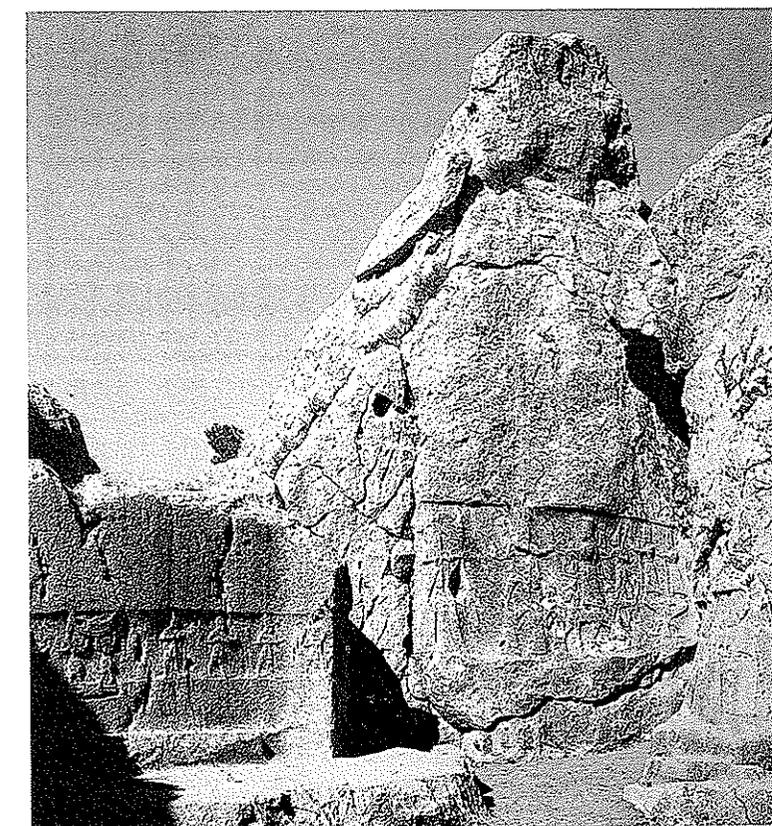


337. Relieve de un ortostato de Alaka Hüyük (s. XIV a.C.), en el que un cazador acomete a un león con la lanza, ayudado por sus perros. Museo de Ankara.

izquierda) y de diosas (a la derecha) que se dirigen a la pared del fondo, donde se halla una especie de gran retablo con el asunto principal del encuentro de las divinidades supremas que encabezaban los respectivos cortejos: el Dios del Tiempo o de la Tormenta, Teshub, y la Diosa Solar Hapat [338].

Teshub, representado según el tipo del dios de la Puerta del Rey, con tiara de muchos cuernos —expresión de supremo poder— y maza en mano, camina sobre dioses montañía, encorvados bajo su peso; Hapat va sobre un pedestal en forma de león, que anda también sobre montañas, y luce una amplia vestimenta y tiara alta y torreada, en todo lo cual percibimos los precedentes iconográficos de

338. Aspecto parcial del Santuario de Yazilikaya (s. XIII a.C.), en el que puede verse, a la derecha, el relieve del retablo principal con el encuentro de los dioses Teshub y Hapat. Las figuras principales miden más de 2,5 m.





339. Relieve de Tudaliya y el dios Sarruma (s. XIII a.C.). Garganta B de Yazilikaya.

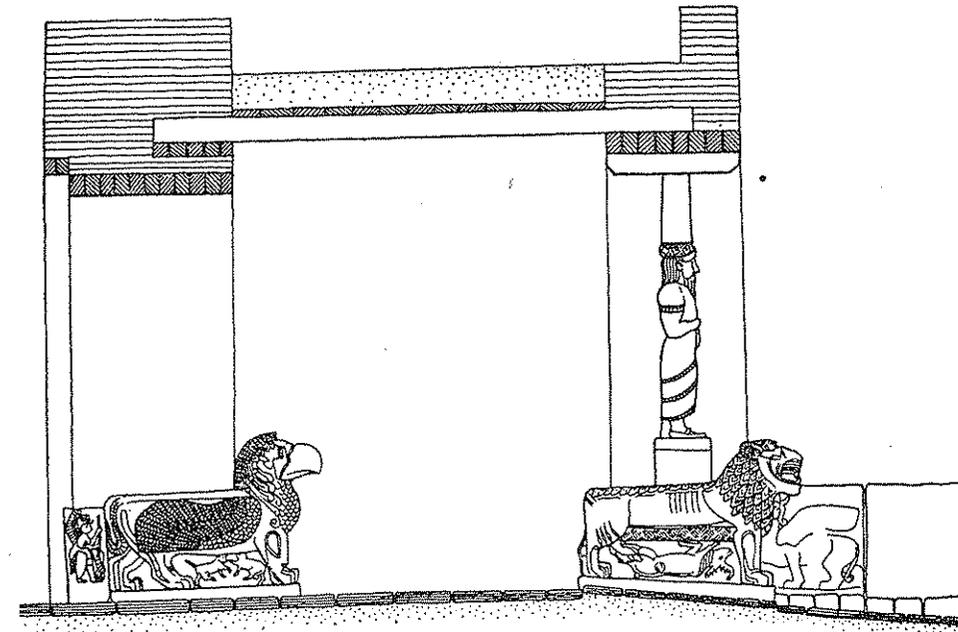
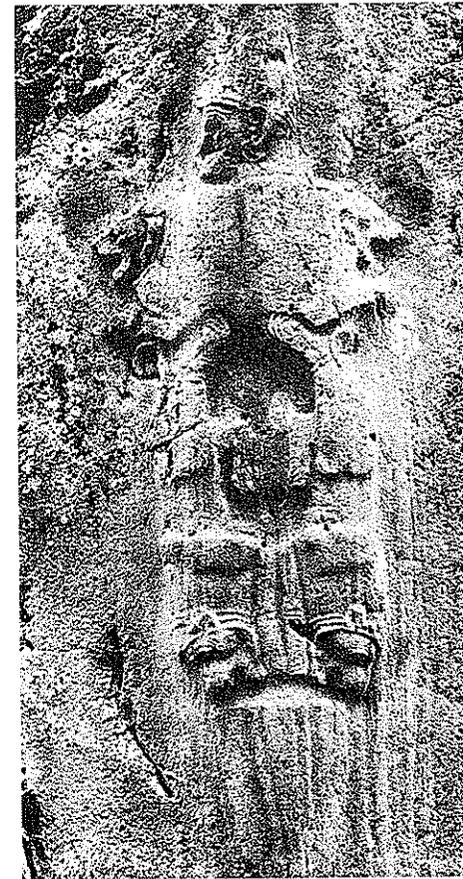
En la garganta pequeña de Yazilikaya, entre los relieves que se combinan con el ambiente natural para crear un fantástico escenario para la devoción religiosa y el culto oficial y dinástico, puede verse el hermoso panel que representa al rey Tudaliya firmemente abrazado por el dios Sarruma, el hijo de la pareja suprema de los dioses del Cielo. El dios ofrece una estampa monumental, con la apariencia habitual de los dioses con faldellín, aunque realzado por la alta tiara y por su superioridad física respecto del rey, al que aprieta contra sí pasándole el brazo sobre los hombros, por el cuello, y asíéndolo firmemente por la muñeca derecha; el rey se deja llevar, dócil, respetuosamente, mientras sujeta en la izquierda el característico bastón terminado en curva. El dios muestra sobre la mano derecha el sencillo ideograma de su nombre, mientras el más pomposo del soberano vuela sobre su cabeza, tras la tiara de Sarruma.

Los hititas transmiten con su arte la imagen de una sociedad pacífica, en armonía con la naturaleza y con los dioses y genios que la cuidan o la representan. Sus reyes no gustan de rodearse, como los asirios, de escenas de batallas, sino que prefieren presentarse en piadosos actos de ceremonia que recuerdan su respeto por los dioses, su unión con ellos. Pocas veces la íntima relación con la divinidad ha tenido, en toda la Historia del Arte, una expresión tan elocuente como la que se ofrece en el relieve que comentamos, paradigma de piadoso acogimiento a la protección de un dios para que guíe el propio camino.

Esta actitud, contrapuesta a la altanera suplantación del papel de los dioses de los monarcas de otras culturas, se ratifica en textos que constituyen la cara literaria de una misma moneda ideológica. En la plegaria del rey Muwatalli al Dios de la Tempestad de Pihassa, se puede leer: "El pájaro se refugia en su jaula y vive. Yo me he refugiado en el Dios de la Tempestad de Pihassa, mi señor. ¡Que salve del mismo modo mi vida!... ¡Camina a mi diestra, úncete conmigo como un toro para el tiro! ¡Camina a mi lado a la manera de un Dios de la Tempestad! En verdad, deseo decir: el que es favorecido por el dios de la Tempestad de Pihassa, el que es cuidado por él, prospera..."

la más familiar Cibeles, originaria de Asia Menor. Inmediatamente detrás de Hapat se halla el hijo de la pareja divina, Sarruma, que camina como su madre sobre un gran felino y ofrece la misma apariencia iconográfica que su padre, aunque reduce respetuosamente su tamaño, como los demás dioses del encuentro. Con ellos comparte la garganta el rey Tudaliya IV, hijo y sucesor de Hatusili III, protagonista principal del santuario; aparece representado en un relieve de más de 2,5 metros de altura situado frente al retablo principal, en el que se muestra de pie sobre montañas, en traje de ceremonia, calzado con característicos zapatos de puntera levantada y tocado con gorro semiesférico; en la mano izquierda sostiene el bastón curvo propio de los reyes hititas, y en la derecha, levantada, el ideograma de su nombre sobrevolado por el disco solar alado. También los dioses suelen llevar de la misma manera sus respectivos ideogramas.

340. Relieve del "Dios-espada" en la garganta B del Santuario de Yazilikaya (s. XIII a.C.). Mide 3,38 m de altura. Su tamaño y el lugar que ocupa acentúan el misterio de su extraña y hermética naturaleza.



341. Sección del pórtico del bit-hilani de Tell Halaf, según Naumann. Buen reflejo del gusto por las basas y los zócalos figurados.

La segunda garganta, más pequeña, parece destinada a templo funerario del mismo rey Tudaliya IV, divinizado a su muerte según costumbre del país. Aparte de un notable relieve con cortejo de dioses, lo más interesante de esta garganta son dos composiciones que representan al rey conducido y abrazado por el dios Sarruma [339], y a una enigmática figura conocida como "Dios-espada" [340]: un gigantesco puñal (supera los tres metros de altura) clavado en el suelo con dos leones cabeza abajo como empuñadura, dos prótomos de león unidos y simétricos sobre ella, y la cabeza de un dios como remate. Su posible significado infernal conecta con el destino religioso y funerario de este ambiente, y realza la sensación de ritualidad y misterio que se respira en la totalidad del santuario, uno de los ambientes más sugestivos creados o habilitados por el hombre con ayuda del arte.

#### El epílogo del arte hitita

Hundido el reino de Hatti, varios principados florecieron —apoyados en las condiciones geoestratégicas de la zona y en la riqueza en hierro, el signo de los nuevos tiempos— en la región del Tauro y el norte de Siria entre fines del II milenio y el siglo VIII a.C., hasta ser absorbidos por el poder asirio; eran principados centrados en ciudades importantes, algunas tan florecien-

tes como Karkemish, en el Alto Éufrates. La herencia cultural de la época hitita imperial se combinaba con el creciente peso de la fusión con los hurritas y con las importantes oleadas de los semitas arameos, a lo que se sumaba la influencia cultural de sus poderosos vecinos, sobre todo los asirios. La importancia de la continuidad respecto de la Civilización Hitita dio lugar a que fueran considerados en conjunto como reinos "neohititas", y que ésa fuera la denominación que caracterizara su producción



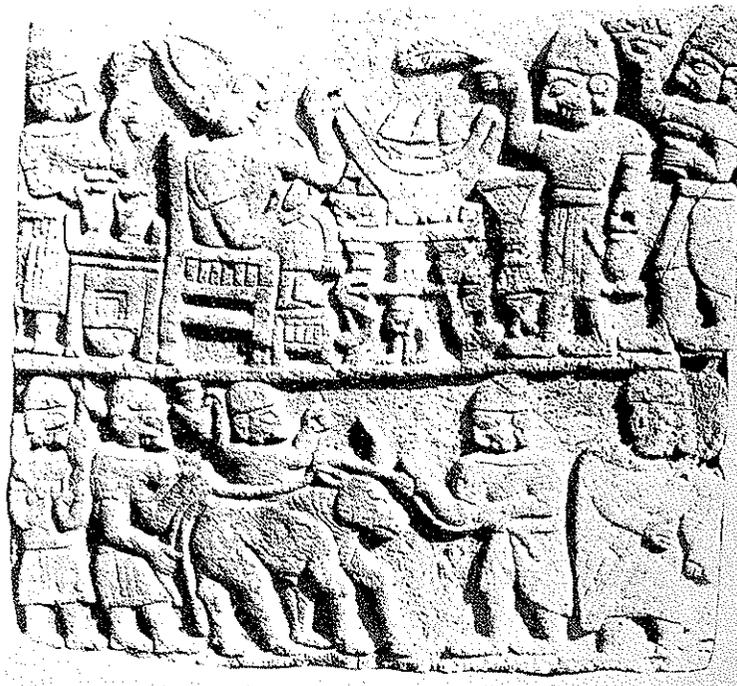
342. Estela del príncipe Kilamuwa de Senzirli. Museo del Asia Anterior, Berlín. Altura: 58 cm. El príncipe y su hijo muestran rasgos semíticos y, en las vestimentas, la impronta del refinamiento sirio-fenicio.



343. Relieve con escena de simposio infernal del monumento funerario de Pozo Moro, Chinchilla, Albacete. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Mide 60 cm de altura.

artística, según la conocida sistematización de E. Akurgal, seguida por K. Bittel y muchos otros. La investigación más reciente, sin embargo, considera inapropiada su caracterización como neohititas por su heterogeneidad, por el distanciamiento respecto de la cultura y el arte hititas, por el hecho ahora constatado del predominio de una lengua distinta a la hitita, la luvita, y por el peso indiscutible del componente arameo. Se propone, por ello, la denominación de principados luvio-arameos, en los que floreció un arte de gran personalidad, con una indiscutible base en el arte hitita imperial.

344. Relieve de un ortostato de Karatepe, con escena de simposio. Mide 1,39 m de altura.



En la arquitectura destacó la consagración de un modelo de edificio inalterable en sus elementos esenciales, que conocemos por el nombre que los asirios le atribuyeron: el *bit-hilani*. Consiste en la combinación de un amplio pórtico, sostenido a menudo por pilares con basas esculturadas, que da paso a una espaciosa estancia paralela al pórtico y a la fachada; en torno a ella se sitúan habitaciones menores. Su acabada estructura, con discutibles antecedentes en Hatusa, consagraba una tradición siria remontable al II milenio, y será ampliamente imitada después. Testimonios de esta clase de edificio han proporcionado ciudades como Tell Halaf [341], Karkemish o Senzirli, esta última una interesantísima urbe rodeada de una curiosa muralla de trazado exactamente circular, con el alcázar en el centro, reciamente fortificado a su vez y dividido en recintos también murados, según la tradición hitita.

La más rica producción artística de los principados neohititas o luvio-arameos se dio en los dominios de la escultura, sea en relieve o en bulto redondo. El estilo hitita tradicional de una primera etapa fue dando paso, desde mediados del siglo IX a.C., a un estilo asirizante, a lo que se añadirían los efectos de la influencia aramea [342]. Herencia de la etapa imperial sería el gusto por los ortostatos con relieves, muy respetuosos algunos, como los de Malatya, con los modelos antiguos. Centenares de ellos han aparecido en Tell Halaf, y constituyen un riquísimo muestrario figurativo, aunque resulten en general bastante toscos o primitivos. Abundan las representaciones de animales, reales o fantásticos, muchos de estos últimos concebidos como híbridos de todas clases, descendientes del viejo legado mesopotámico. Una representación, por ejemplo, de una orquesta de animales, en la que, entre otros, un león tañe una cítara, suscita el recuerdo de las escenas parecidas de las arpas halladas en las tumbas de las primeras dinastías de Ur.

Mayor riqueza temática y calidad ofrecen los ortostatos recuperados en Karkemish, abundantes también en monstruos de extraordinaria fantasía, ejemplificables en la Quimera bicéfala del célebre "Muro del Herald" [346]. Escenas de batalla en carros de guerra y hermosas composiciones procesionales son las mejores muestras del estilo asirizante. También de Karkemish

proceden importantes esculturas en bulto redondo, algunas correspondientes a un tipo muy difundido en el que una figura humana se sitúa sobre una amplia basa con leones de gran relieve, sujetos en ocasiones por una especie de genio dominador de las fieras, viejo conocido del arte mesopotámico [345]. Este esquema casi se repite en una característica aportación del arte luvio-arameo: el uso de esculturas como soporte de los pórticos de tipo *hilani*, antecedentes de los atlantes y cariátides que veremos como esforzados sustentadores de mil edificios del mundo mediterráneo.

345. Estatua colosal, en basalto, de un rey sobre basa con leones sujetos por un dominador de fieras. Procede de Senzirli y se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul. Mide 3,70 m.



346. Ortostato de basalto con el relieve de la Quimera del "Muro del Herald", de Karkemish. Museo de Ankara. Mide 1,13 m de altura.

La producción de los talleres locales determinó estilos provinciales bien diferenciados que dieron variedad y riqueza al conjunto de las manifestaciones luvio-aramneas. La gama de posibilidades comprende desde la pulcritud propia de Karkemish, al desaliño, no privado de encanto por otra parte, de los relieves de Karatepe [344].

Aún tendrán el arte hitita y su epígono luvio-arameo una importante proyección de su peculiar modo de hacer por todo el Mediterráneo en la difusión de la moda orientalizante. Los tejidos, la cerámica y la producción plástica se pueblan de las especies animales y los monstruos que se habían multiplicado a sus anchas en los campos del arte luvio-arameo. Sus vástagos, bien conocidos en productos fenicios y griegos, llegarán al Extremo Occidente, y los podemos ver, con una frescura apenas alterada por la distancia, en creaciones del primer arte ibérico, como en el importante monumento funerario descubierto en Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) [343] que guarda el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. El hecho de tener en la herencia hitita una de las fuentes que alimentaron el arte ibérico acrecienta nuestro interés por un arte de personalidad y trascendencia indiscutibles.

## 5. ARTE SIRIO Y FENICIO

A diferencia de Mesopotamia, o de la Asia Menor hitita, y no digamos de Egipto, las tierras que miran al fondo de saco del Mediterráneo, desde Siria a Jordania, constituyen una zona de gran diversidad geográfica y paisajística, carente en la Antigüedad de unidad étnica o cultural, y particularmente sometida al paso y al establecimiento de pueblos de diferente procedencia. Pero son también una suma de regiones de gran interés económico y estratégico, lo que explica su conversión en el inestable escenario de una historia movедiza, agitada entre otras cosas por la constante acechanza de las potencias circundantes, siempre dispuestas a hacerse con el control de sus ambicionados dominios.

La historia de los diferentes estados no es fácil de ordenar y, como se ha visto pocas páginas antes a propósito de los reinos neohititas o luvio-arameos, sus señas culturales y sus artes respectivos presentan muchos problemas de caracterización, entre otras cosas por la dependencia de culturas más

potentes que traducen su frecuente dependencia cultural y política. Pero sus aportaciones artísticas merecen debida atención, aunque sólo sea para subrayar novedades de interés, como la reciente recuperación de la sugestiva Ebla, o el muy conocido papel difusor de los fenicios y su habilidad para deslumbrar al mundo con sus eclécticas y hermosas creaciones.

### Ebla

Las afortunadas campañas de excavación realizadas desde 1964 en Tell Mardikh por el equipo de arqueólogos italianos encabezados por P. Matthiae, obligan a empezar desde muy atrás, en el III milenio a.C., nuestro breve repaso. En este lugar del norte de Siria —entre los cursos del Orontes y del Éufrates— se descubrió Ebla, ciudad desconocida hasta entonces, pero citada en textos antiguos de Sargón o de Naramsín de Accad. La fortuna del descubrimiento de un extraordinario archivo con más de quince mil tablillas de escritura cuneiforme y de lengua semítica permite afinar el conocimiento histórico y determinar la importancia de la ciudad, que llegó a convertirse en cabeza de un importante imperio comercial.

Desde mediados del III milenio muestra Ebla una gran pujanza, plasmada en un conjunto urbano que habría de alcanzar una extensión de más de cincuenta hectáreas, con centro en una bien defendida ciudadela, donde se hallaban los edificios principales, entre ellos el palacio real. Conocido éste como "Palacio G", tiene su máxima brillantez entre el 2400, aproximadamente, y el 2250, en que fue destruido por el rey acadio Naramsín. Construido a base de gruesos muros de adobe sobre cimientos de piedra, tiene su rasgo principal en la disposición al fondo de un gran patio o plaza porticada, lugar de reunión y de recepción masiva del

soberano, al que abre la entrada principal del edificio [349]; quedaba ésta en el centro de un ancho pórtico con cuatro columnas de madera, y conducía a las estancias interiores por una solemne escalera de peldaños de piedra. A la izquierda de la entrada, una gruesa torre cuadrada servía de caja a una escalera a cuatro tramos para acceder a los diferentes pisos del palacio. La accesibilidad y la asimétrica y poco regular disposición de la construcción materializan una fórmula palaciega bien distinta de los cerrados palacios mesopotámicos, por ejemplo los coetáneos de los reyes acadios.

Tras la destrucción, Ebla recupera su pujanza poco después del 2000, en la etapa amorita que cubre una última época de esplendor en los primeros siglos del II milenio. Entre las nuevas construcciones de entonces, que incluyen varios palacios más o menos conocidos todavía según su conservación y el progreso de las excavaciones, destaca el llamado "Gran Templo D", construido al oeste de la acrópolis hacia el 1900 a.C. y dedicado seguramente a la diosa Ishtar [347]. Es de planta rectangular alargada, con gruesos muros de adobe sobre zócalo de piedra, organizado axialmente a partir de un vestíbulo seguramente *in antis* (esto es, con dos columnas inscritas en el vano determinado por la prolongación hasta la fachada de los muros laterales), una pequeña antecella y una amplia cella, al fondo de la cual se halla el nicho para la estatua de culto, ahuecado en el potente muro del fondo.

El ornato de este templo es muy representativo de los gustos plásticos eblaítas. Aparte de relieves y restos de esculturas, aras y recipientes diversos, había en el templo una pila cultual ejemplo de una de las manifestaciones más típicas del arte de la ciudad. Es un recipiente tallado en piedra caliza, cuadrangular (1,17 metros de longitud, 0,79 de anchura y 0,64 de altura) y dividido en dos vasos. En sus paredes exteriores se desarrolla una decoración en relieve bastante tosca y de claro sabor mesopotámico que cubre tres de sus caras: la principal muestra una escena de libación o de simposio presidida por el rey y la reina, sentados a ambos lados de una mesa de ofrendas y acompañados por altos servidores de la corte; sobre ella, un friso de cabras y carneros pasantes, acechados desde la izquierda por un león, y a los lados apa-



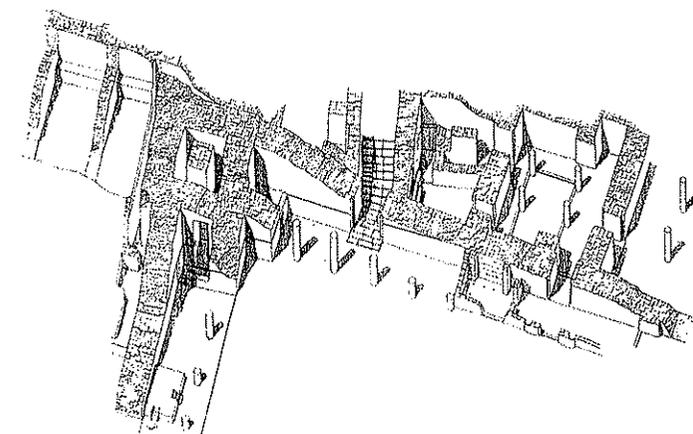
348. Pila de basalto del llamado "Templo B 1" de Ebla (h. 1900 a.C.). Museo de Damasco. Mide 1,12 m de ancho y 0,64 m de altura.

recen varios de estos felinos con la cabeza vuelta al espectador y en relieve más alto. Responde la decoración a un esquema que vemos repetido en otras pilas lustrales, como la descubierta en el llamado "Templo B1" de la ciudad [348]; en ésta, los dignatarios que se dirigen, arma en mano, hacia la escena de simposio principal, caminan sobre leones en batería de cabeza prominente que evocan, con su fiero y peculiar aspecto, a los leones del mundo anatólico que con el tiempo tendrán amplia proyección en la mejor escultura hitita y luvio-aramea.

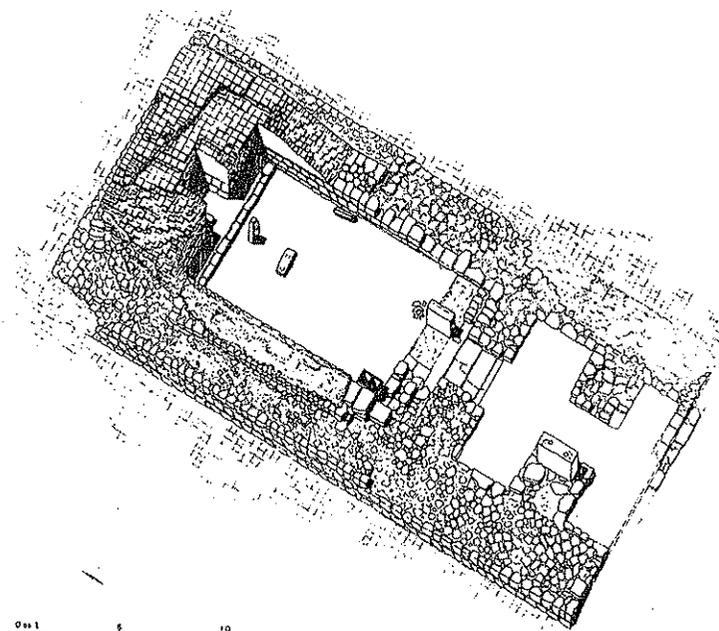
### El arte sirio del segundo milenio

Pasado el esplendor de Ebla, varias ciudades y principados de Siria destacan por el peso de su actividad económica y polí-

349. Visión axonométrica de los restos del llamado "Palacio G" de Ebla (2400-2250 a.C.), según Matthiae.



347. Dibujo de la ruina correspondiente al llamado "Gran Templo D" de Ebla (1900 a.C.), dedicado seguramente a Ishtar (según Matthiae).



tica y por la importancia de sus manifestaciones artísticas. El reino de Jamkhad incluía varias ciudades ilustres, entre ellas Alepo, la capital hacia el 1800 a.C.; pero más interés arqueológico y artístico tiene Alalakh, en Tell Atchana, ya en zona turca, donde se ha excavado el Palacio de Yarimlín [350], príncipe coetáneo de Zimrilím de Mari —y su suegro— y de Hammurabi. Consta el palacio de un ala principal, con dos partes separadas por un amplio patio rectangular con altar de fuego en el centro, al norte del cual se hallaba el cuartel de las estancias principales; destacaba entre éstas una especie de sala de audiencias dividida en dos por una cortina formada por una hilera de cuatro columnas entre pilastras que sobresalen de los muros. Es una disposición muy característica en residencias principales de esta época, y una aportación arquitectónica llamada a tener gran éxito en el futuro. Al oeste de esta ala se hallaba un templo, de planta casi cuadrada,



351. Retrato del rey Idrimi de Alalakh (s. XV a.C.). Piedra caliza. Museo Británico, Londres. Su anodina anatomía contrasta con la peculiar cabeza, con tocado y barba.

configurado como una verdadera torre de varios pisos, adaptado a la práctica bien documentada en Siria desde el III milenio de celebrar las ceremonias principales en un piso o una terraza alta.

Este conjunto palaciego de Alalakh, que por la disposición de los espacios y por abundantes detalles constructivos y decorativos revela importantes contactos con la cultura minoica de Creta, fue destruido por los hititas, pero tiempo después, a mediados del siglo XV a.C., vuelve a construirse otro que demuestra la recuperación de la ciudad y el mantenimiento de las fórmulas arquitectónicas consagradas en la primera etapa. El retrato de un rey de esta segunda, Idrimi, se nos ofrece como la más notable creación de la escultura siria de la época [351]. Se trata de una figura de 1,05 metros de altura, tallada en caliza blanca, que representa al rey sedente, con un cuerpo tosco, ayuno de proporciones y de formas cerradas, envuelto en un manto de bordes realzados sobre el que se yergue, voluminosa, la cabeza tocada con tiara abombada; se concentra en ella el mayor interés de la escultura, con un rostro vivo y expresivo,

contorneado por el borde de la barba, que cuelga hasta el pecho con un característico perfil cóncavo y borde inferior curvo. Todo el cuerpo está cubierto con una larga inscripción en acadio con el relato de su vida.

Otra ciudad siria, Ugarit (actual Ras-Shamra), conoció una gran prosperidad por su carácter de gran centro portuario al fondo del Mediterráneo. Corazón de un reino amorita, con amplios contactos con Egipto y Creta, alcanza su apogeo en la segunda mitad del II milenio a.C., hasta que hacia el 1185 fuera destruida por los ya citados "Pueblos del Mar". Es muy notable la muralla, de gran nivel arquitectónico, con soluciones técnicas —por ejemplo, en su célebre y monumental poterna de falsa bóveda— similares a las documentadas entre hititas, troyanos y micénicos. Ya dentro, se conocen varios palacios de diferentes épocas, que destacan más que por su grandiosidad, por la proliferación de estancias en torno a patios y espacios ajardinados, en una arquitectura flexible, con muchas adiciones, como se constata en grado sumo en el llamado "Palacio Real", correspondiente a la fase de mayor apogeo de la segunda mitad del milenio. Uno de los templos de la ciudad, el dedicado a Baal, repite la organización en un cuerpo de pisos con terraza para la celebración de los ritos principales, precedido de un cuerpo menor con el vestíbulo de entrada.

En las artes figurativas destaca en Ugarit —como en otras ciudades de esta época y esta región— una amplia producción de

352. Pátera de oro procedente de Ugarit (h. 1450-1365 a.C.), con una escena de cacería real en relieve. Museo del Louvre, París. Mide 19 cm. de diámetro.

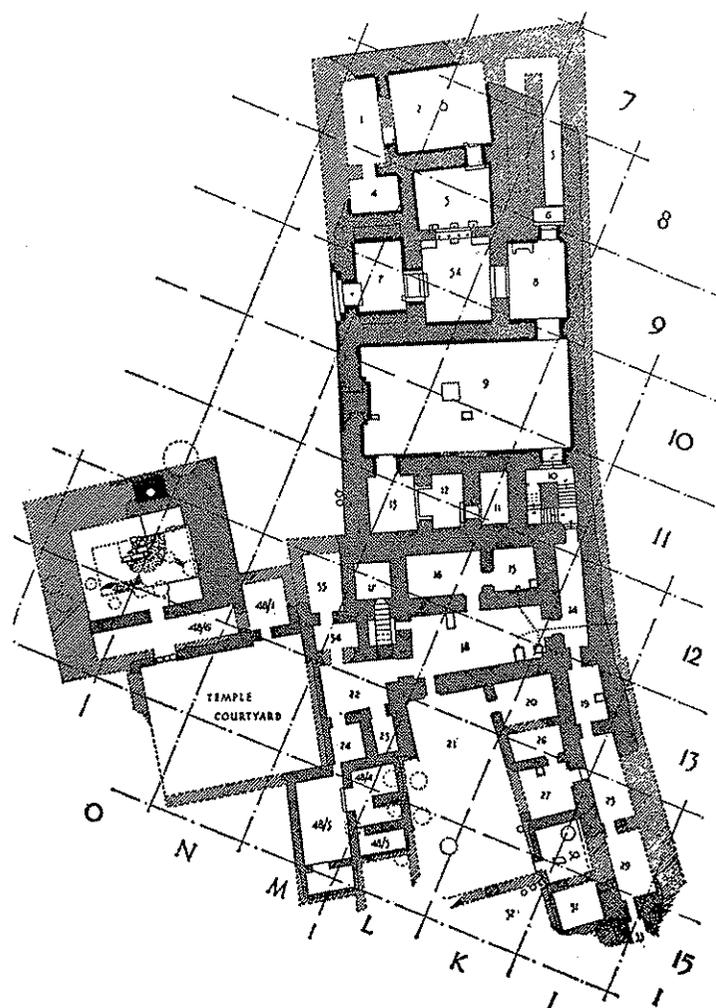


353. Estela del dios Baal, con la maza y el rayo en las manos, procedente de Ugarit (h. 1900-1750 a.C.). Piedra caliza. Museo del Louvre, París. Mide 1,42 m de altura.

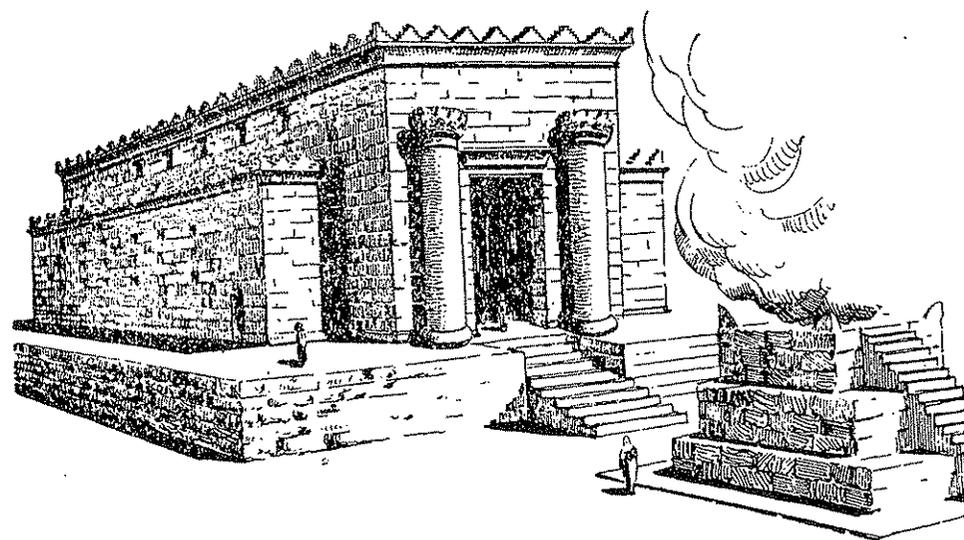
figuritas de bronce, las más antiguas de comienzos del milenio, de un estilo más local, con ascendientes mesopotámicos o hurritas, y las más recientes, de la segunda mitad del milenio, abiertamente adscritas a las modas egipcizantes, a menudo embellecido el bronce con lámina de oro. Un ejército de figurillas de este tipo, muy antiguas —se fechan en los siglos XIX-XVIII a.C.— se halló en un depósito votivo del Templo de los Obeliscos de Biblos, y repiten la representación de un individuo esbelto, de postura rígida, con un típico tocado fenicio (la *lebbade*), alto como el gorro de un cocinero.

Cercano al de estas figurillas es el tipo de un dios de claro origen egipcio, con faldellín, a menudo tocado con la alta tiara blanca de los faraones, en marcha y con el brazo derecho en alto, armado, como dispuesto a golpear, tipo que da cuerpo a Reshef, Baal, Adad u otras divinidades y que se ofrece a menudo en el arte sirofenicio. Son muy notables, por otra parte, las estelas votivas con relieves, la más famosa de

350. Planta del Palacio de Yarimlín, en Alalakh (Tell Atchana) (s. XVIII a.C.), según Wooley. Las formas cerradas de otros palacios son sustituidas aquí por alas independientes, diferenciadas funcionalmente y más autónomas.



354. Reconstrucción ideal del Templo de Jehová, en Jerusalén, según García y Bellido. Destacan su sencillez arquitectónica y las columnas con capiteles florales que flanquean la puerta.



las cuales representa al dios Baal según el tipo del dios en marcha que acabo de describir, en este caso con tiara de cuernos, armado con maza en la mano derecha, alzada, y rayos que terminan en lanza en la izquierda [353].

355. Vista del Templo de los Obeliscos, Biblos (s. XVIII a.C.). La propensión al aniconismo semita halla cumplida expresión en este templo, que acumula formas religiosas no figuradas en sus múltiples obeliscos.



época y la dependencia, de nuevo, de la tradición artística mesopotámica y, sobre todo, de Egipto, en una serie de objetos que constituirán el capítulo más llamativo de las producciones fenicias.

#### El arte de las ciudades fenicias

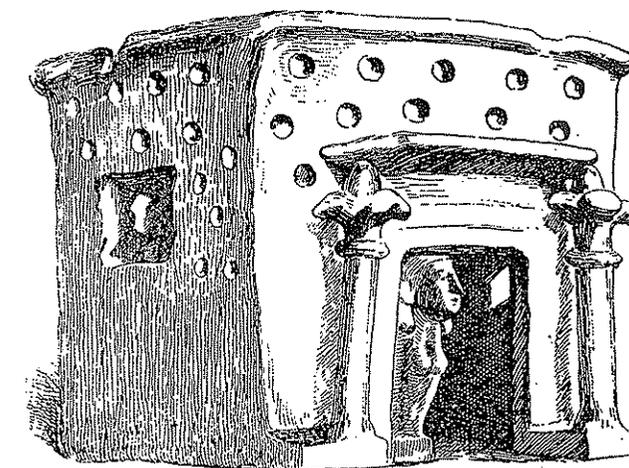
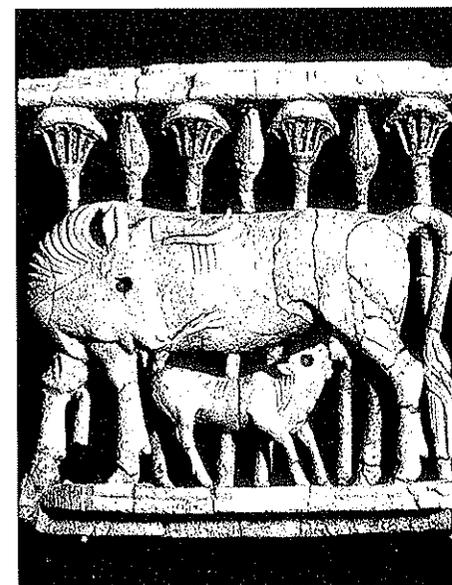
Biblos, Sidón, Tiro, el conjunto de las ciudades fenicias —las metrópolis y las colonias extendidas por todo el Mediterráneo— protagonizaron uno de los fenómenos culturales y artísticos más trascendentes de la Antigüedad. Su arte estuvo definido por el convencimiento de que las tradiciones artísticas forjadas por las civilizaciones vecinas de Asia y de Egipto proporcionaban cuanto se podía desear en materia de expresión artística, y que lo más provechoso era asumir esas tradiciones en una amalgama más o menos coherente y ponerla al servicio de las propias necesidades ideológicas, de las empresas comerciales y artísticas que tanto beneficio económico y prestigio histórico habrían de granjearles.

Menos afectadas que Ugarit y Alalakh o que las ciudades micénicas por el devastador movimiento de los "Pueblos del Mar", los fenicios desarrollaron una activa política comercial, basada en fundaciones coloniales que alcanzaron el otro extremo del Mediterráneo, y se convirtieron en grandes propagadores de las fórmulas artísticas próximo-orientales. Ellos fueron principales agitadores de la gran oleada orientalizante que dio un aire homogéneo a las manifestaciones artísticas de todas las culturas medi-

terráneas entre los siglos VIII y VII a.C. y, junto con los griegos, pusieron las bases sobre las que habrían de desarrollarse las grandes culturas europeas de la Antigüedad, en un fenómeno que va más allá de la dimensión puramente artística.

Cifrándonos a los campos del arte, el fenicio muestra en su apariencia más inmediata un explícito eclecticismo, basado en la fusión de las tradiciones mesopotámicas y sirias fuertemente asentadas en el II milenio, y la poderosa influencia egipcia, que desde entonces afirmará su prestigio, su capacidad de sugestión, hasta ser la dominante en los siglos de esplendor del I milenio. Desde el siglo VI a.C., el predominio absoluto del arte griego será otra fuente de enriquecimiento del fenicio, y otra vertiente de su tradicional eclecticismo, y la corriente helénica se impondrá en las etapas finales de la cultura fenicio-púnica.

El emplazamiento de sus ciudades —islotas o promontorios próximos a la costa— eran una directa consecuencia de su vocación comercial y marinera, y por su habitual angostura, su vulnerabilidad y la intensa ocupación posterior, poco ofrecen las metrópolis principales de su antigua arquitectura. Descripciones y testimonios indirectos demuestran la configuración de apretados caseríos, con casas de varios pisos, para aprovechar mejor el espacio disponible. Su importante arquitectura religiosa, con testimonios antiguos interesantes como el Templo de los Obeliscos de Biblos, del II milenio, es mejor conocida fuera de las



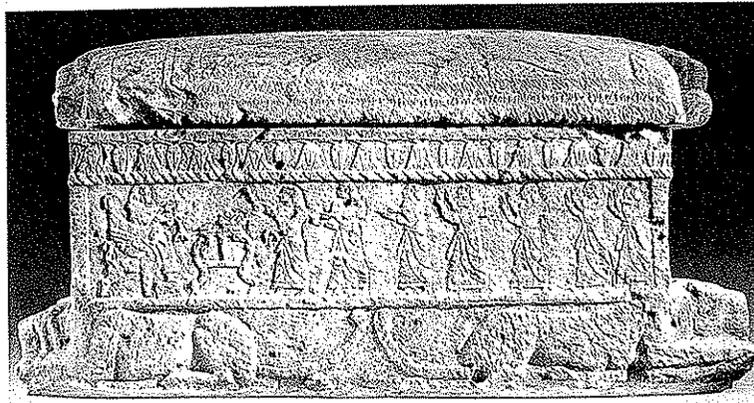
356. Templito votivo de Idalión, Chipre (s. VI a.C.). Terracota. Museo del Louvre, París.

Este curioso modelo de templo, realizado en terracota, se halló en Idalión, hoy Dali, en la isla de Chipre. Mide 21 centímetros de altura, y puede fecharse hacia el siglo VI a.C. Tiene la graciosa tosquedad de esta clase de objetos, aunque ilustra bien un tipo muy característico de templo fenicio. Puede verse la disposición de la cella, rectangular, con adornos en la fachada simplificados en el modelillo mediante orificios circulares, y ventanas a las que asoman figurillas humanas. Traen a la memoria el tema tan frecuentemente tratado por los eborarios de "la mujer en la ventana", quizá una alusión a las hieródulas de los templos, que desde ellos llamaban la atención de paseantes o devotos.

Lo más característico corresponde a la puerta, por la que asoma una figurita muy tosca de sirena alada. Puede verse que el vano de entrada está flanqueado por lo que parecen dos columnas rematadas por capiteles florales, en las que apenas apoya un pequeño voladizo que protege la entrada. Responde a un tipo de ornato arquitectónico muy característico, al que corresponde el capitel fenicio hallado en Cádiz, en forma de flor estilizada y la parte superior redondeada, por el hecho de que más que un capitel de soporte era un complemento fundamentalmente decorativo y simbólico.

Del mismo tipo eran célebres templos del ámbito sirofenicio, con precedentes como el de Ishtar de Ebla, entre los que cabe recordar el dedicado a Melkart en Tiro, ante cuya puerta resplandecían dos hermosas columnas, una de oro y otra de esmeralda, como documenta Heródoto. O el famoso de Jerusalén, construido para Salomón por los fenicios súbditos de Hiram de Tiro; según la detallada descripción que de éste proporciona la Biblia, su puerta estaba flanqueada por pilares de bronce, denominados *Jaquín* y *Boaz*. Son testimonios literarios de lo que debieron de ser ricos complementos arquitectónicos, mejor entendibles gracias al modesto contrapunto probatorio del templillo de terracota.

357. Marfil fenicio procedente de Nimrud, con la representación muy característica de una vaca amamantando a un ternero. Responde a un motivo de repertorio, pero ejecutado con la finura artesanal que tanta fama dio a los fenicios.



358. Sarcófago del rey Ahiram de Biblos (s. XIII a.C.). Piedra caliza. Museo Nacional de Beirut.

metrópolis principales. En Chipre, isla que se convertiría pronto en una importante base fenicia, se han rescatado en la ciudad de Kition las ruinas de varios templos de importancia y, entre otras cosas, un pequeño modelo de terracota en Idalion que ilustra con ventaja sobre las muy parciales ruinas, el tipo de templo más característico de los fenicios: una cella para la imagen o el objeto de culto, con acceso flanqueado por columnas de capiteles florales [356]. Es el tipo de templo que, con gran riqueza y monumentalidad, hicieron los fenicios para Salomón, en Jerusalén [354].

Las artes mayores tuvieron un punto de limitación en la tendencia al aniconismo propia de los semitas, por el que gustaban de venerar a muchos de sus dioses principales bajo la forma de simples betilos [355]. Pero ha de tener una causa más general el escaso cultivo de la escultura mayor. Los relieves de cierta monumentalidad figuran entre las creaciones más interesantes, familia a la que pertenece una obra principal, el Sarcófago del rey Ahiram de Biblos [358], que por su singularidad y por la importancia que en la Historia del Arte se le concede, es una perfecta prueba de las limitaciones fenicias en este campo. Realizado en el siglo XIII a.C., es particularmente famoso por contener una de las más antiguas inscripciones fenicias conocidas. Con 2,84 metros de longitud máxima, la caja reposa sobre leones echados con las cabezas prominentes, según la conocida fórmula hitita; son de extraordinaria tosquedad, como los dos en relieve muy plano echados sobre la tapa, que la comparten con dos figuras humanas, quizá del difunto o de éste recibiendo a su hijo; los relieves de la caja, muy planos y de no mucho mejor factura, representan una larga procesión de

plañideras y oferentes, recibidos por el rey sentado en un trono flanqueado por esfinges. Se impone aquí, como en la cenefa del borde de la caja, el estilo egiptizante, adobado con elementos de claro sabor local. Mucho tiempo después, en el siglo VI a.C., reyes sidonios usaron sarcófagos egipcios para sí mismos, y dieron la pauta de una de las producciones más interesantes y claramente eclécticas del arte fenicio tardío: sarcófagos de tipo egipcio, con su tapa de cuerpo de momia, pero esculpidos por maestros griegos, que daban su impronta y su calidad a los rostros y los demás detalles. En Cádiz han aparecido dos de estas magníficas creaciones, del siglo V a.C.

El campo de los objetos menudos de lujo fue el que los fenicios cultivaron con más éxito. Los marfiles tallados con exquisito esmero, para objetos de tocador, adorno de muebles y otros destinos suntuarios, conectaron con el deseo de los poderosos de todo el mundo de rodearse de objetos hermosos y de prestigio; y a su fabricación se aplicaron los artesanos fenicios con gran pericia y una extraordinaria capacidad para hacer suyos los temas del arte mayor, sobre todo los de inspiración egiptizante. En detalles compositivos, como el gusto por las escenas simétricas, o decorativos, se perciben las aportaciones propias, en general condensadas en modelos que la producción artesanal solía repetir innumerables veces: grifos o esfinges afrontados, la vaca que amamanta a un ternero, la "mujer en la ventana", figuran entre los motivos reproducidos en las abundantes colecciones de marfiles fenicios halladas en Nimrud, Arslan Tash y tantas otras ciudades antiguas [357].

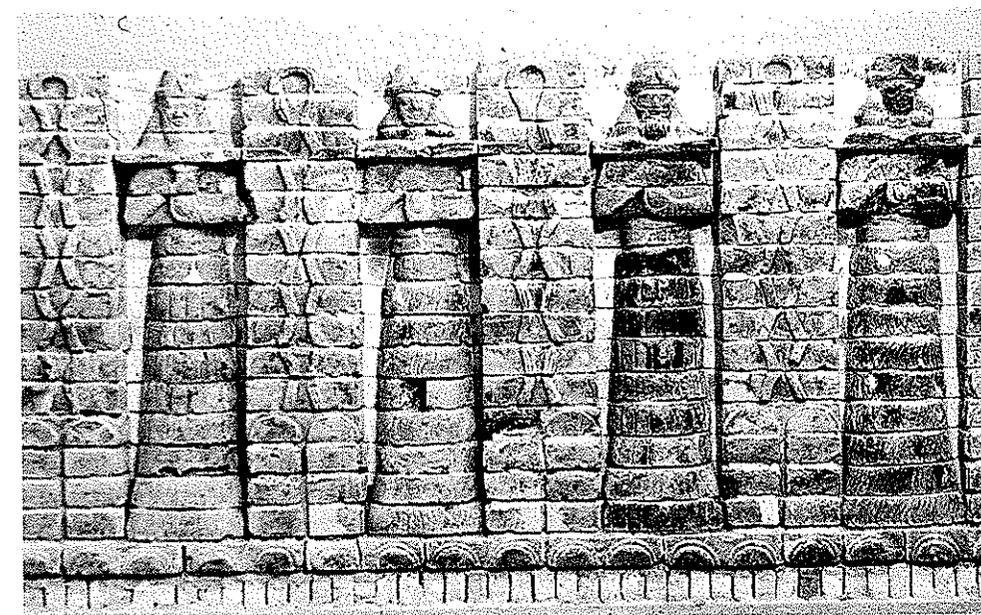
Las joyas de oro, los adornos de pasta vítrea, los finos productos de bronce esculpido y grabado, las páteras y vasos de bronce, plata y oro constituyen una vastísima producción con la que los fenicios inundaron los mercados de todo el Mediterráneo, demandados por gentes embelesadas ante estas "preciosidades", como Homero las llamaba; gente de capacidad adquisitiva que en Grecia, en Etruria, en el Lacio, en Tartessos, en todas partes, ponía ante los ojos de todos el mejor repertorio de temas orientalizantes, presididos por un sabor egipcio que dio a la bastante cerrada civilización del Nilo una proyección internacional que los propios egipcios no habrían soñado jamás.

## 6. BABILONIA Y PERSIA

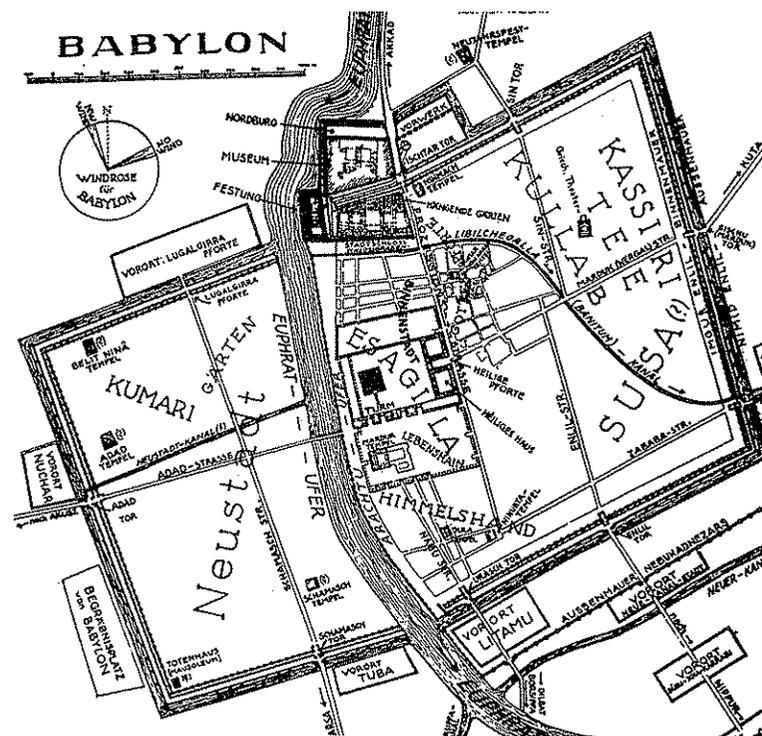
### Babilonia

Casi a manera de epílogo, este rápido recorrido por el arte del Próximo Oriente hace una última estación con un retorno a Mesopotamia —campo de atención principal— y a los territorios montañosos que la bordean por el este, hasta ahora silenciados. Como las ciudades fenicias, la Babilonia de los caldeos y el Imperio Persa sirven de charnela histórica y cronológica entre las primeras grandes civilizaciones antiguas y las que cierran la Antigüedad bajo el liderazgo de Grecia, de Roma, de Cartago. Medos y babilonios acaban con el Imperio Asirio y se erigen, los segundos, en episódicos dominadores de Mesopotamia, encumbrando en ese tiempo su ciudad principal, Babilonia, hasta convertirla en una referencia mítica de grandeza y suntuosidad que alcanza nuestros días. Pero no tardaron mucho en caer en manos de sus poderosos vecinos y recientes aliados, que unidos con y por los persas forjarían uno de los más grandes imperios de la Antigüedad.

Tras los tiempos de Hammurabi, Babilonia perdió todo protagonismo histórico en un juego de potencias que le fue por mucho tiempo desfavorable, y se vio afectada, además, por graves peripecias como el saqueo hacia el 1559 a.C. por los hititas, al que siguió el control de la ciudad por parte de los kassitas —un pueblo de origen iranio— durante más de cinco siglos. Renovaron éstos con estimable iniciativa aspectos importantes de su cultura, y uno de los reyes de entonces, Karaindash, levantó hacia el 1430 un templo a Inanna en la vieja ciudad de Uruk, notable por muchos extremos. Con una disposición en sencilla planta rectangular, con voluminosos refuerzos en las esquinas, destacó por la novedad de privilegiar su aspecto externo, objeto de una decoración con un friso de figuras en relieve, alternadas en nichos que las incorporan a la arquitectura, y moldeadas en los ladrillos mismos de la construcción [359], un precedente de



359. Zócalo con figuras en relieve del templo de Inanna de Karaindash, en Uruk (h. 1430 a.C.). Reconstruido en el Museo del Asia Anterior, Berlín. Las figuras miden 2,10 m de altura.



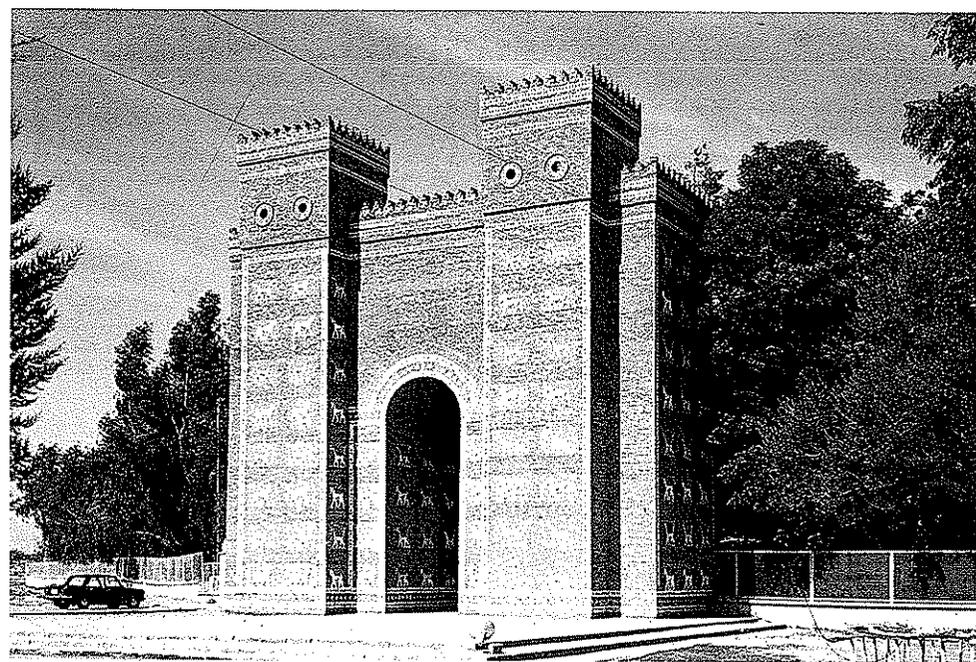
360. Plano de la ciudad de Babilonia (ss. VII-VI a.C.), según Unger. Nótese la regularidad del trazado y la disposición en torno al río, convertido en eje principal de la célebre urbe.

las decoraciones arquitectónicas con ladrillo vidriado que darán personalidad a importantes construcciones babilónicas y persas en los tiempos más recientes que ahora van a ocuparnos.

Acosadas sucesivamente por los elamitas —que acabaron con la dinastía kassita— y los arameos, las ciudades babilónicas caerían bajo el dominio asirio hasta que los caldeos —gentes del grupo arameo— restable-

cieron el poder y el prestigio de Babilonia. Unidos a los medos acabaron con el Imperio Asirio, sus antiguos dominadores, y lograron con el célebre Nabucodonosor (604-562) una época de esplendor que sólo habría de durar hasta el 539 a.C., cuando el rey persa Ciro II se apodera de sus dominios y hace entrar a Babilonia en su ocaso definitivo.

El más directo testimonio de la grandeza de esta etapa neobabilónica lo proporciona la propia ciudad, una inmensa urbe de planta rectangular, dividida transversalmente en dos por el curso del Éufrates y rodeada por doble muralla y foso que llenaban las aguas del mismo río [360]. Quedaba ordenada en espacios regulares, determinados por largas avenidas rectas según criterios urbanísticos muy avanzados; una de ellas, la Vía de las Procesiones, en la zona principal al este del río, se decoraba con muros con leones en relieve realizados en ladrillos vidriados, y terminaba al norte en la famosa Puerta de Ishtar [361], verdadero emblema de la ciudad. Tras dos tanteos que acreditan el interés puesto en su construcción, la puerta obtuvo su aspecto definitivo: una compleja disposición en dos cuerpos, en función del doble encintado de la muralla, con una monumentalidad realzada por la hermosa decoración colorista del conjunto a base de ladrillo vidriado policromo con figuras en relieve. Su deslumbrante aspecto externo quedaba definido por el gran vano arqueado de la puerta flan-

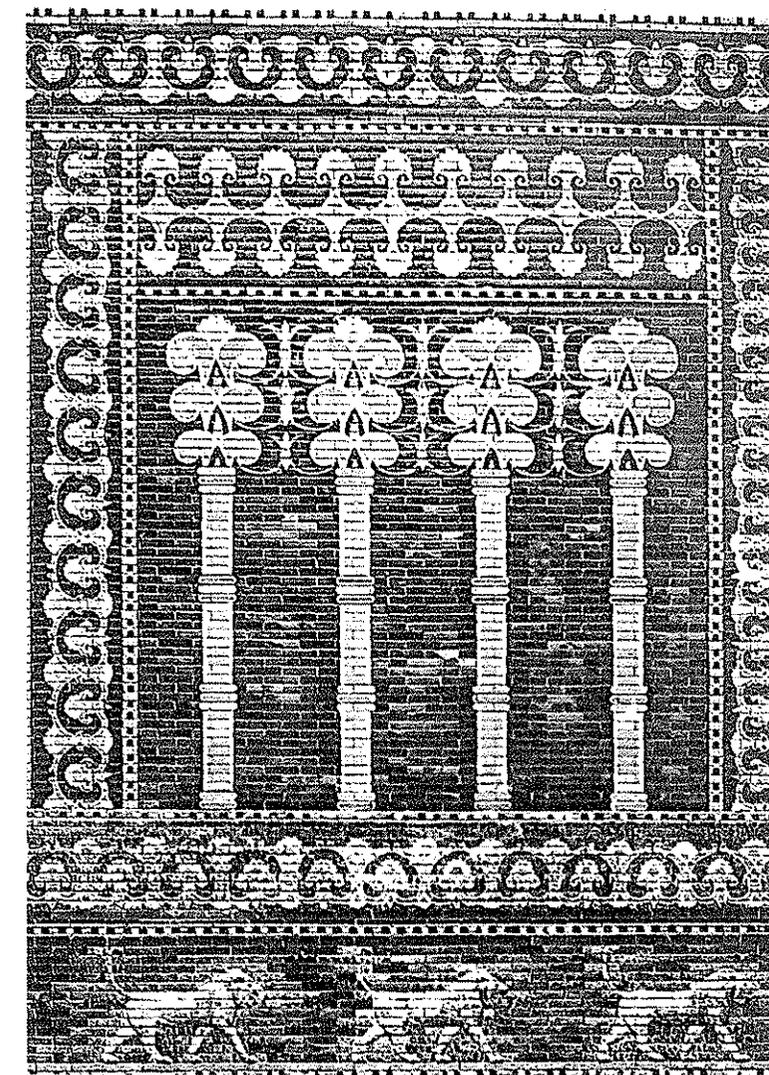


361. Reconstrucción de la Puerta de Ishtar (s. VI a.C.) de la Babilonia caldea. El colorido de los ladrillos vidriados y la simplicidad de los volúmenes acentúan la grandiosidad de la arquitectura.

queado por torres cuadrangulares, todo de color azul intenso salpicado por la regular disposición de las figuras de toros y dragones, atributos del dios Marduk.

La célebre puerta avisaba a la entrada de la ciudad del claro apartamiento de los signos de poder que tanto gustaron a los asirios, y los monstruos y temas guerreros dejaban paso a una figuración más amable, en la mejor tradición sumeria y paleobabilónica, que potenciaba la imagen del soberano piadoso, símbolo de la bondad de los tiempos y agente de la prosperidad del reino. Ésa era la intención ideológica que inspira la decoración del palacio real. Situado al norte de la ciudad, sobresaliendo de la muralla y bien fortificado, se organizaba en torno a grandes patios, el central de los cuales antecedía un hermoso y solemne salón del trono cuyo rasgo más característico era la apariencia externa de su fachada, que repite el tono colorista de la Puerta de Ishtar y subraya el gusto por los viejos emblemas mesopotámicos de sosiego y prosperidad: en ladrillo vidriado policromo se representa un friso de leones pasantes, a manera de zócalo, sobre el que se suceden cuadros enmarcados por cenefas de palmetas, con árboles de volutas estilizados como columnas, una versión del conocido Árbol de la Vida [362].

Los templos principales —muy numerosos en el conjunto de la ciudad— se hallaban en un amplio sector del centro, limitado al oeste por el río, al norte por el palacio y al este por la Vía de las Procesiones. Aquí se veneraba al dios supremo Marduk, respetando en su santuario la disposición sumeria de un templo bajo y un templo superior, la gran torre o *Etemenanki* (“Casa fundamento del Cielo y de la Tierra”), la más célebre zigurat de Mesopotamia, aunque de ella no quedan apenas restos, y sólo la descripción de Heródoto y otras referencias permiten hacerse idea de su aspecto y su tamaño, como brevemente se comenta aquí a propósito de la zigurat de Ur. Otras descripciones y los restos arqueológicos completan el sugestivo cuadro de una ciudad de riquísimos templos, suntuosas avenidas, complejas dotaciones utilitarias y la excepcionalidad de artificios urbanos tan espectaculares como los célebres “jardines colgantes”, una de las Siete Maravillas del Mundo, que los arqueólogos quieren reconocer en las ruinas de una construcción en terrazas escalonadas al noroeste del palacio.



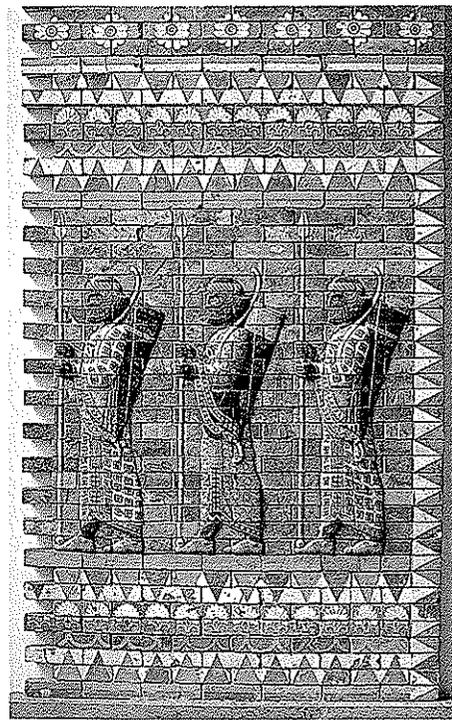
#### Persia

En la órbita de Mesopotamia desde muy antiguo, los elamitas desarrollan una rica cultura en el segundo milenio a.C., sobresaliente en los últimos siglos por la calidad de su producción escultórica, sobre todo en bronce, y por claros signos de la dependencia del arte mesopotámico como la adopción de la zigurat.

Pero la inmensa región montañosa de los Zagros habría de cobrar una nueva personalidad por la creciente penetración desde el norte de gentes indoeuropeas, fundamentalmente medos y persas, que ya aparecen mencionados entre los pueblos fronterizos en los anales asirios del siglo IX a.C. Caracterizables en dos palabras como pastores nómadas, irán imponiendo su personalidad y su dominio, durante mucho tiempo repartidos en entidades políticas de muy

362. Gran panel con decoración en ladrillo vidriado procedente del Salón del Trono del Palacio de Babilonia (s. VI a.C.). Reconstruido en el Museo del Asia Anterior, Berlín. Mide 12,40 m de altura.

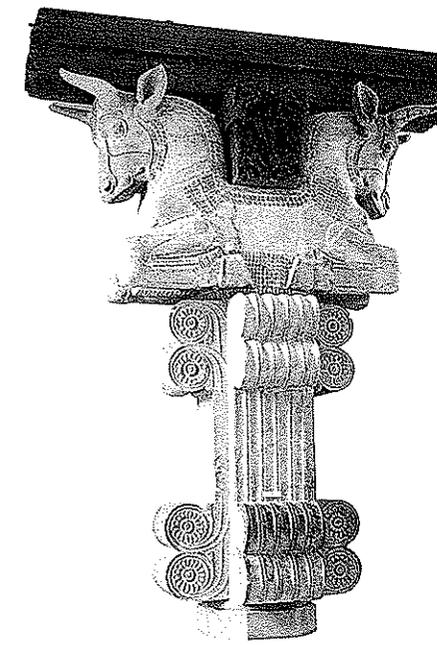
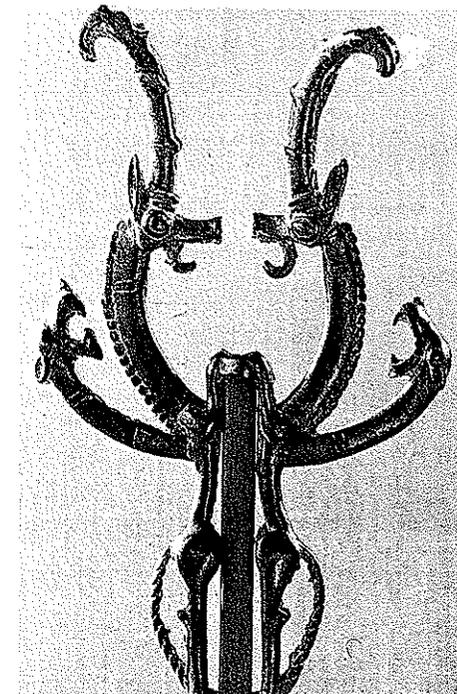
363. Panel con arqueros en ladrillo vidriado y con relieve (s. v a.C.), procedente de Susa y recompuesto en el Museo del Asia Anterior, Berlín.



sus acciones y de sus anatomías [365]. Si en ellas se expresan las pulsiones estéticas más puramente iránias, en otras producciones de la época, como el tesoro de Ziwiye, se observa la abierta adopción del lenguaje formal y simbólico orientalizante, de modelos sirio-fenicios. Remite su arte a una corriente que encontró ancho cauce en las producciones del reino de Urartu, en el extremo de la actual Turquía, en el entorno del lago Van. Logró considerable poder y extraordinaria fama sobre todo con sus broncees, preciados objetos de lujo que se extendieron y dejaron su influencia en todo el Mediterráneo.

En una tendencia que sería imparable a la unificación, Ciaxares cohesionó a los medos, destruyó Assur (en una empresa a la que se unió Babilonia) y fundó un imperio —poderoso pero efímero— con capital en Ecbatana. Más al sur, los persas habían formado por su parte un reino cuyo trono ocupó desde el 559 a.C. una figura excepcional, Ciro II el Grande, uno de esos personajes aureolados por la historia, lo que no es para menos si contó con admiradores y propagandistas como Heródoto o Jenofonte.

365. Remate de un estandarte de bronce de Luristán (ss. ix-vii a.C.), en una característica composición de figuras de animales. Museo Británico, Londres.

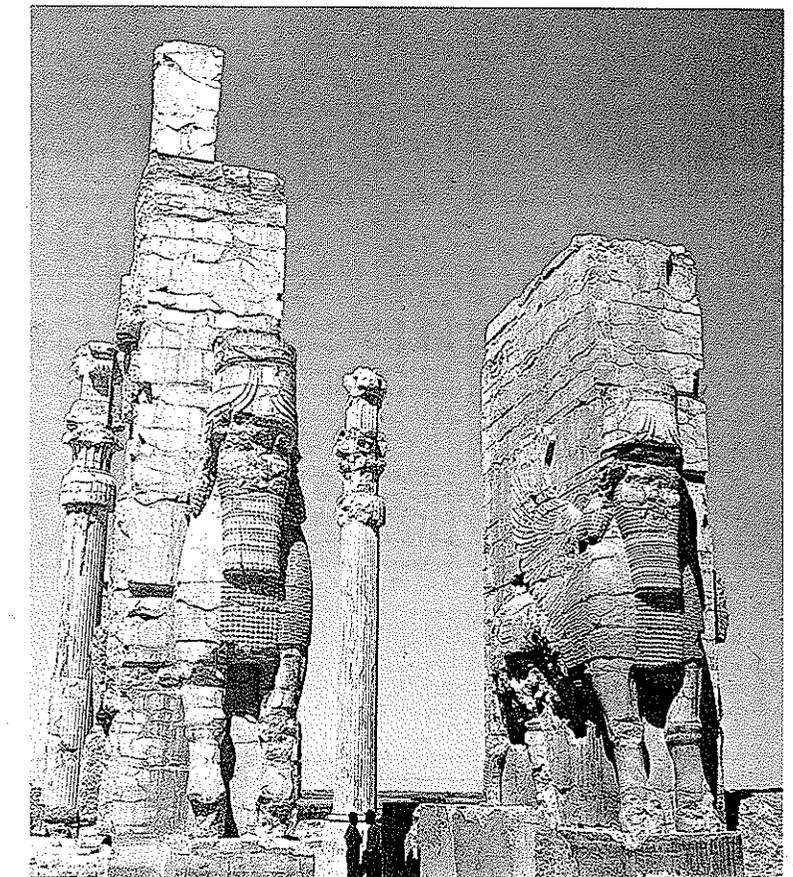


366. Capitel de la apadana de Susa (ss. vi-v a.C.). Museo del Louvre, París. Mide 3,70 metros de altura.

parado con los mesopotámicos: ocupaba una gran explanada en la que los edificios se disponían como pabellones independientes, que aparte de su monumentalidad y de su tamaño, revelaban en la proliferación de columnas y en su disposición el recuerdo de las grandes tiendas de los jefes nómadas [364]. Al sur se hallaba el edificio más característico, la sala de audiencias, un enorme pabellón de planta rectangular, con pórticos —formados por una doble hilera de columnas— en los cuatro lados que comunicaban con el gran salón interior. La sala de audiencia contaba también con una doble hilera de columnas, más alta que las de los pórticos, por lo que se supone que pudo disponer de iluminación directa por ventanas abiertas en el cuerpo saliente sobre aquéllos. Al norte se hallaba la que parece residencia real, un edificio algo parecido al primero, de planta rectangular con pórticos y una gran sala hipóstila central flanqueada por habitaciones.

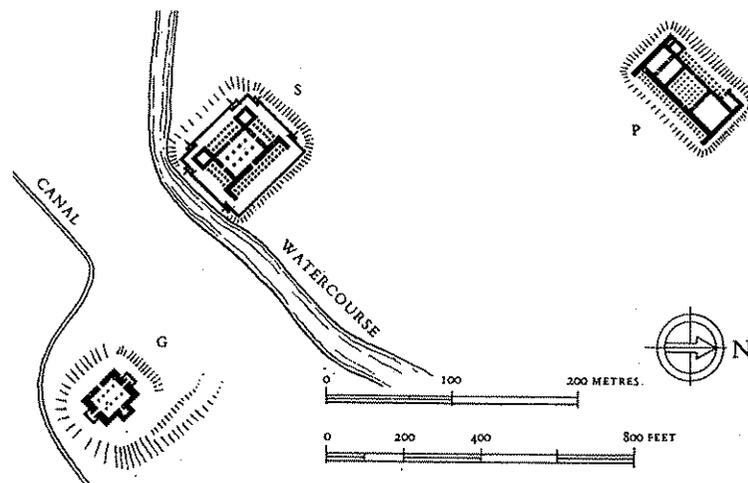
Aparte de la original concepción general, en los detalles y en la decoración se hizo buen acopio de las fórmulas artísticas de Mesopotamia o de Egipto, con espe-

367. Grandes lamasus de la Puerta de Jerjes, del Palacio de Persépolis (s. v a.C.). Suponen un sabio aprovechamiento del éxito de la fórmula artística ampliamente ensayada en Asiria.



poco peso, y absorbiendo la civilización de sus desarrollados vecinos de los llanos mesopotámicos. Dejaban ver, sin embargo, indicios elocuentes de las propias necesidades y capacidades expresivas en un arte menor, el preferido por gentes nómadas, tan sugestivo como el que ofrecen las producciones escitas o los hermosos broncees de Luristán, muchos de ellos realizados para adorno de caballos, el mejor aliado animal de los nómadas. Las más logradas producciones luristanés, de hacia los siglos VIII-VII a.C., son un verdadero prodigio de estilización de las formas animales, de composición basada en una libre y asombrosa interpretación de

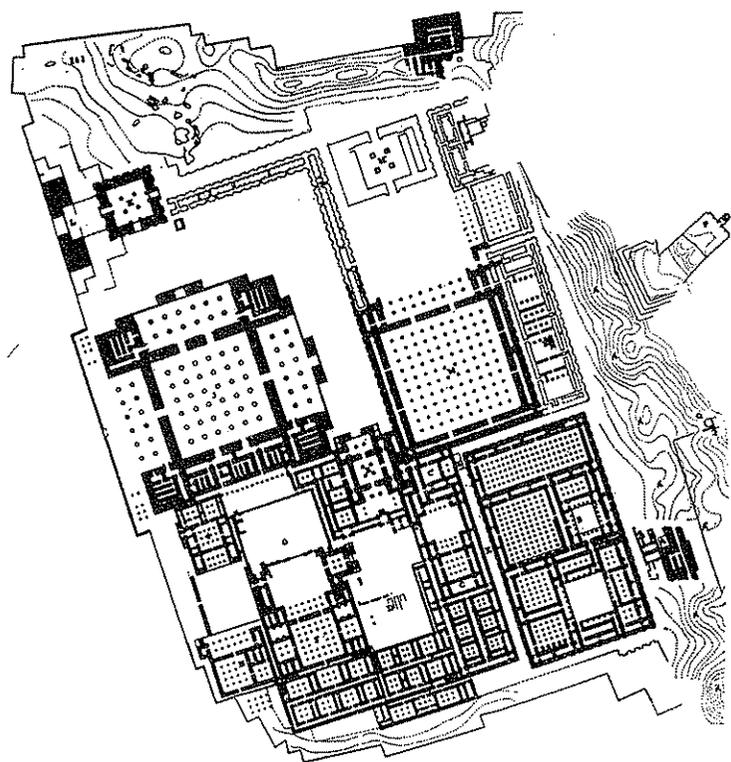
364. Planta general del Palacio de Ciro en Pasargada (s. vi a.C.), según Herzfeld. Queda patente el rasgo principal de la concepción autónoma —y muy distante— de los diferentes pabellones o edificios que lo integran.



fontes. Ciro se impuso a sus parientes medos y forjó un imperio inmenso que llegó hasta la costa jonia de Asia Menor y al que anexionó fácilmente Babilonia. Extendido a Egipto por su hijo Cambises II (530-522) y robustecido organizativamente por Darío I (522-486), el Imperio Persa fue el Oriente de un mundo occidental que se perfilaba con la madurez de la Grecia clásica en su papel de protagonista principal de la Historia Antigua; Persia fue la gran antagonista de Grecia, o su referencia a imitar, en choques y encuentros célebres que terminaron con la conquista y la unificación de Alejandro de Macedonia.

La personalidad de la cultura persa y de su arte quedó definida en la corta y gloriosa etapa que va de Ciro a Darío. El arte estará fundamentalmente al servicio del soberano —en sus palacios y tumbas— puesto que la religión persa no necesitaba de templos, ni de imágenes de dioses; y será en las construcciones palaciegas donde encontraremos las manifestaciones más importantes y sus rasgos más distintivos.

Ciro el Grande construyó su palacio en la capital, Pasargada, siguiendo una original concepción del palacio, sobre todo com-

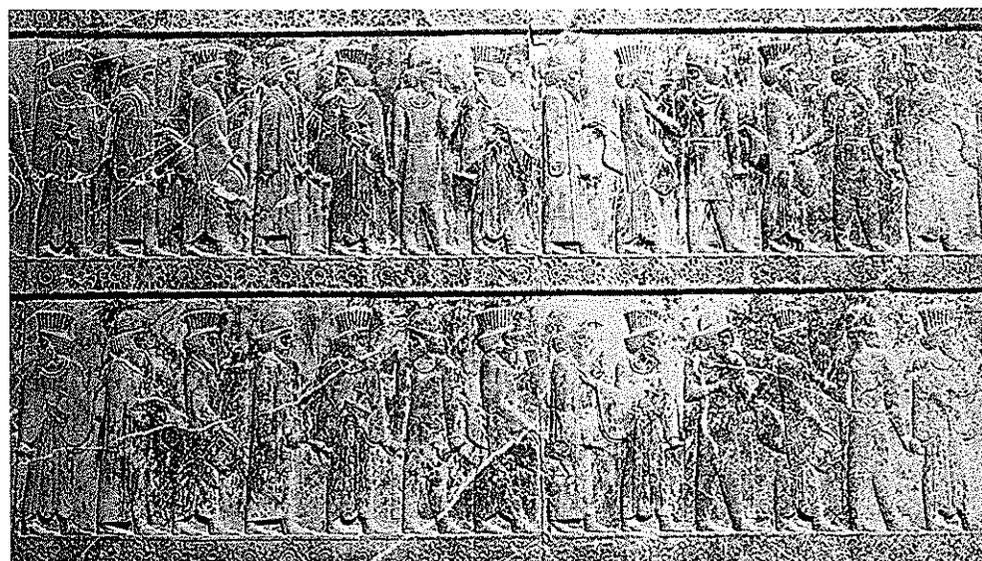


368. Planta del Palacio de Persépolis (ss. vi-v a.C.), según Schmidt. Aquí se optó por la yuxtaposición de diferentes edificios, en los que, en conjunto, sobresale la regularidad y la repetición de los módulos, así como el gusto por los ambientes columnados.

cial atención a los símbolos más prestigiosos del poder, puestos ahora al servicio del emperador de los persas. La fauna asiria de toros alados y *lamasus* volvía a poblar las puertas para dar a las estancias reales el empaque de lo sobrehumano. Para los soportes, el palacio de Ciro dio con una fórmula que haría fortuna en la arquitectura persa a la hora de dar monumentalidad a sus espacios reales, en los que las columnas, por el número y por su tamaño, tenían una gran importancia; se

trata de un capitel que, aparte de otros detalles, se caracteriza por la terminación en dos prótomos de toro en los que apoyaban directamente las vigas de la cubierta [366].

Estos capiteles taumorfos figuran entre los grandes protagonistas formales de la más imponente construcción de la arquitectura persa, el Palacio de Persépolis, máxima expresión de las fórmulas palaciegas aqueménidas. Empezado por Darío y continuado por sus sucesores, fue construido sobre una enorme terraza natural, preparada al efecto y protegida por un sencillo muro de cierre. El palacio cubría una enorme superficie, en este caso con edificios aglutinados, no dispersos como en Pasargada [368]. Tras la entrada, un solemne pórtico de planta cuadrada, con las puertas protegidas por gigantescos *lamasus* [367] y toros en la mejor tradición asiria, daba paso a amplios espacios en los que se levantaban los grandes edificios palaciegos: una enorme *apadana*, sala de audiencias de concepción parecida a la de Pasargada —en este caso un gran ambiente hipóstilo cuadrado con tres pórticos—, o el gran conjunto precedido por un pórtico como el de entrada que daba paso a un amplio salón del trono consistente en una gran sala hipóstila de planta cuadrada cuajada de columnas (la “Sala de las Cien Columnas”). A la espalda de estas dos construcciones principales se hallaban las residencias de los soberanos y un compacto edificio, el tesoro, que servía de almacén, arsenal y archivo. En todo predomina la

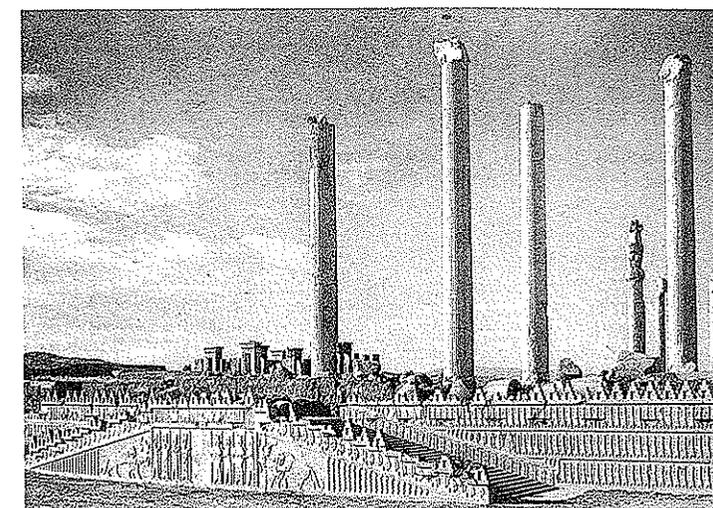


369. Frisos de portadores de ofrendas de la Apadana de Persépolis (ss. vi-v a.C.). El hieratismo y la rigidez ceremonial de la corte persa encuentran una magnífica expresión en estos relieves, una verdadera cima del formalismo.

regularidad y la aplicación de un módulo de planta cuadrada.

En la decoración de los edificios se hace evidente el eclecticismo del arte persa, con mezcla de elementos asirios, egipcios o griegos, lo que aparte de un expediente fácil y explicable, era una forma de pregonar el poder de los soberanos, capaz de reunir el arte y los artistas de todo el mundo. Así lo pregona un documento en el que el rey Darío da cuenta de los artistas y operarios y de los materiales con que se hizo su palacio de la capital Susa: canteros jonios y sardos, orfebres medos y egipcios, babilonios experimentados en los ladrillos, etc. [363].

En el Palacio de Persépolis, junto a la buena calidad general de la arquitectura —ejemplificable en los grandiosos capiteles de toros— se puso particular esmero en la decoración en relieve, ampliamente desarrollada en los frentes de las plataformas de los edificios, en las paredes de rampas y escalinatas, en las jambas de las puertas [371]. De clara inspiración asiria, presentan con calculada tenacidad desfiles de sierros y portadores de tributos [369], componentes de la guardia real o escenas de corte y de audiencia en las que el rey se presenta solemne, realizado a mayor tamaño, poniendo la convencional escala jerárquica al servicio de su supremacía. Las grandes composiciones de leones atacando a toros, o la que muestra al emperador en lucha a pie

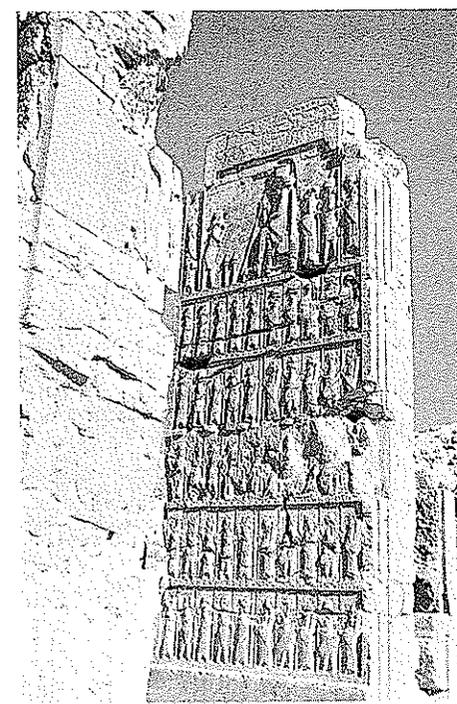


370. Apadana de Persépolis (ss. vi-v a.C.).

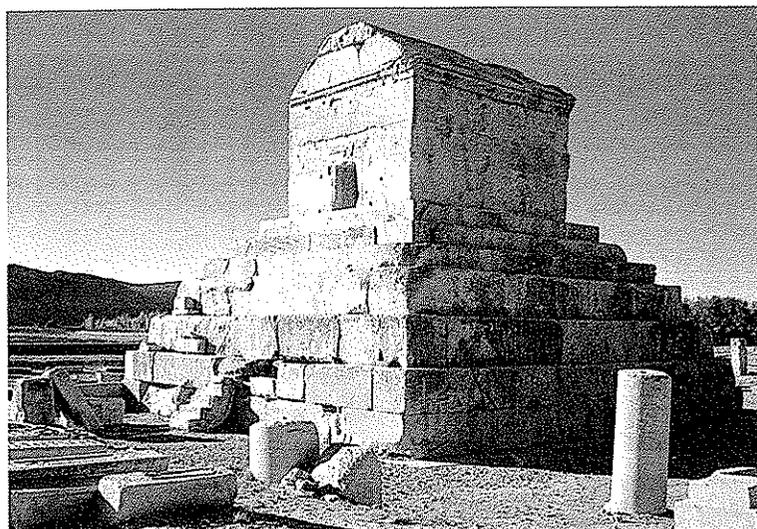
En la amplia llanura de Marwdast, al pie de las montañas de Kuh-i Rahmat, se hallan las ruinas del inmenso Palacio de Persépolis. Centro de reuniones masivas, a las que acudían “Todos los Pueblos” —como recuerda el nombre que recibió el gran pórtico del palacio—, el lugar elegido permitía el establecimiento temporal en las tradicionales tiendas a las multitudes que se congregaban para las fiestas importantes. Ese propósito deja ahora las ruinas en un paisaje desolado, y su contemplación produce un respeto distante, subrayado por la sobrehumana proporción de todo, por el indiferente desfile de las figuras de los relieves.

La *apadana* ofrece uno de los conjuntos arquitectónicos y escultóricos más impresionantes. Dice Henry Frankfort: “Mucho se ha escrito sobre el origen de las salas columnadas aqueménidas, pero con poco resultado. Se las ha hecho derivar de la arquitectura meda, de la que no quedan restos, y del *bit-hilani*, que es diferente en todos los aspectos importantes. La sala de audiencias de Darío es, en cualquier caso, una construcción impresionante, un cuadrado de 76 metros de lado, con una altura que se estima en 18 metros. Se dice que podía albergar a diez mil personas”.

La decoración relivaria se concentra, en lo conservado, en las paredes de las dos grandes escalinatas que salvan la plataforma sobre la que se eleva el edificio. Representan los desfiles ceremoniales del *Nauroz* o fiesta del Año Nuevo, presididos por el rey, que los contempla desde su carro; pasan los oficiales medos y persas, y desfilan todos los representantes de los pueblos que traen a la corte sus regalos. A excepción de las grandes figuras del antepecho central, todas las demás parecen minúsculas, dispuestas en varios registros y con un orden tan riguroso que parecen una procesión de estatuas y no de seres animados. A la frialdad del conjunto contribuye la pérdida de la rica policromía original.



371. Puerta del Palacio de Persépolis, con el relieve, en frisos, del rey con sus guardas (s. v a.C.). Se hace evidente la superioridad del soberano —puede hablarse de sobrehumanidad—, proclamada por una expresiva preeminencia de posición y de escala.

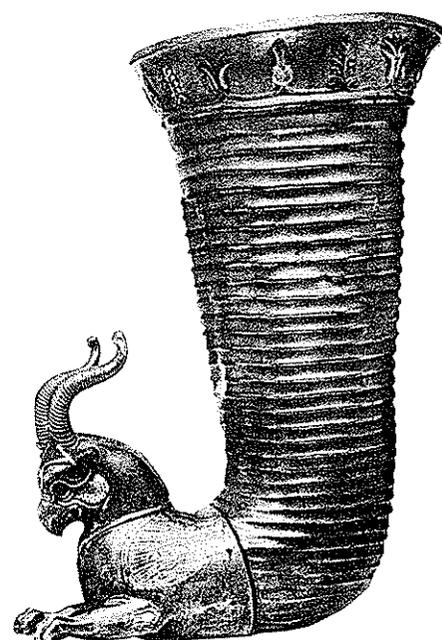
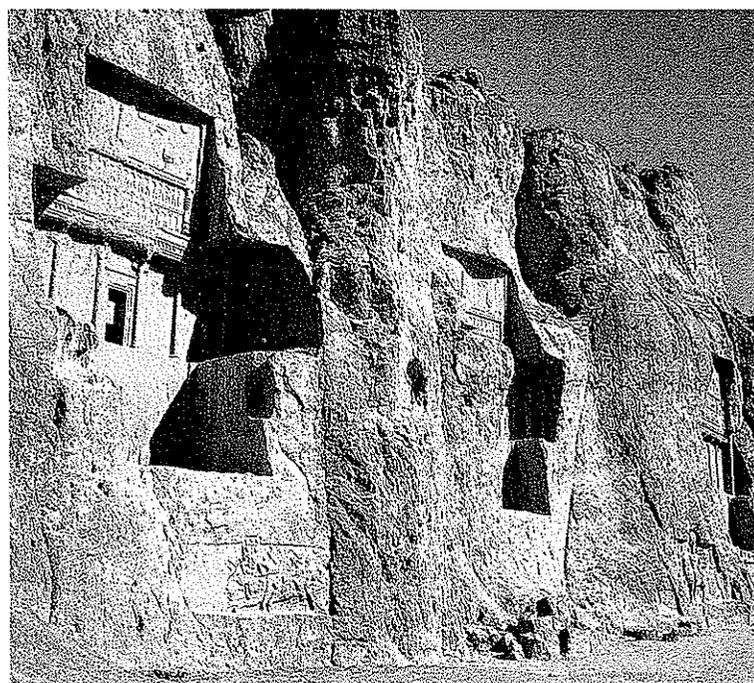


372. Tumba de Ciro en Pasargada (s. VI a.C.). Obsérvese su monumental sencillez.

con un poderoso león alado, no dejan lugar a dudas sobre los modelos asirios que los reyes aqueménidas siguieron en su afán de emularlos a la hora de expresar artísticamente el poder.

Son relieves de más bulto que los asirios, ejecutados con extraordinario oficio, aunque con una gran frialdad; resultan fruto de un arte académico que repite las fórmulas con pulcritud, pero sin particular inspiración. Es lo que creemos percibir ante conjuntos como el que decora las escalinatas de la *apadana* [370], extraordinaria por lo demás en múltiples facetas. Una de las que sobresale en la enorme serie de

373. Tumbas de los reyes aqueménidas en Naqsh-e Rostam (s. V a.C.). Vista general de las fachadas de las tumbas, talladas en el acantilado rocoso.



374. Ritón de plata, con complementos de oro, exponente de la rica metalistería persa. Museo Británico, Londres. Mide 27,5 cm de altura.

relieves del palacio es el esmero en la representación de los adornos, armas y toda clase de complementos, inclinación natural de un pueblo de finos metalúrgicos, como demuestran las joyas, recipientes de lujo [374] y adornos de toda clase que configuran una de las facetas más atractivas del arte persa.

De nuevo en los terrenos de la arquitectura, merecen atención las tumbas de los reyes. Primero la de Ciro, un sobrio y original mausoleo de solemne arquitectura construido en Pasargada [372]. Sobre alto basamento escalonado se hallaba la tumba propiamente dicha, en forma de casa cuadrangular con techo a doble vertiente. Sus sucesores no siguieron esta fórmula monumental y prefirieron la vieja práctica de excavar la tumba en la roca. Darío eligió el paredón rocoso de Naksh-e Rostán, en las cercanías de Persépolis [373], con un tipo de tumba que adopta al exterior forma de cruz de anchos brazos, configurando una fachada rebajada, con un pórtico tallado en la parte ancha de los brazos desde el que se entraba a la cámara funeraria, y relieves simbólicos en la parte superior. El lugar y el tipo de tumba se consagrarían en adelante para tumba de los reyes.

## APÉNDICE

### I. MAPA DE LOS PRINCIPALES CENTROS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DEL PRÓXIMO ORIENTE.

