

CAPÍTULO 7

EL PERÍODO ASIRIO TARDÍO

(CIRCA 1000-612 A. C.)

La historia del imperio asirio está dominada por el perenne problema que planteaba el gobierno de Mesopotamia: cómo hacer un estado firme en un país sin fronteras naturales, expuesto a la depredación de pueblos bárbaros encastillados en la fortaleza inexpugnable de las montañas? Año tras año los ejércitos asirios marcharon al este, luego al norte, luego al oeste, barriendo su tierra como una guadaña para mantenerla a salvo. El tema de los carros de guerra con sus tiros, avanzando penosamente por las sierras, aparece en el arte de casi todos los reinados. Siempre parecía necesario empujar un poco más o destruir el siguiente —quizá el último— foco de rebelión; después del Kurdistán, Armenia; después de Siria, Palestina, y por último se cruzó el desierto de Sinaí y se invadió Egipto. Asaradón destruyó Menfis en 671 a. C.

Los palacios de los reyes se decoraron con largos frisos de pinturas o relieves en que se rememoraban las campañas interminables. No están resumidas, o simbolizadas, como en Egipto, sino descritas con todo el prolijo detalle de su realidad, monótonas cuando se las contempla a distancia, pero llenas de diversidad en sus incidentes cuando se han vivido día a día. Es la experiencia del soldado la que relieves y pinturas nos relatan.

LA ARQUITECTURA

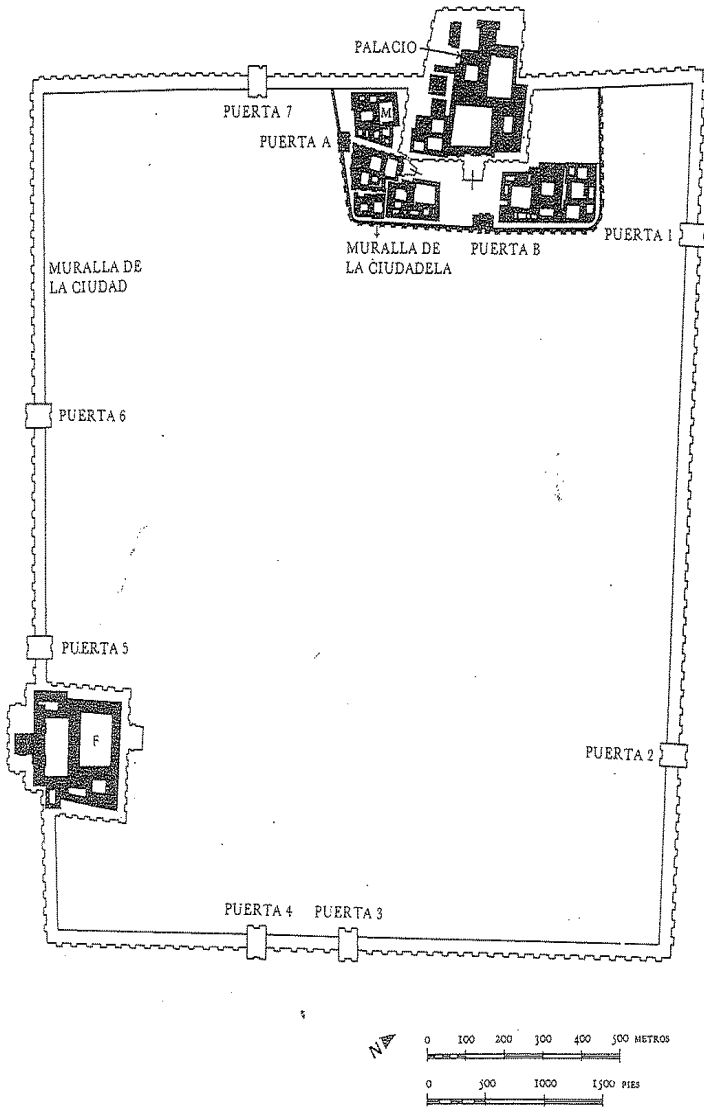
Los palacios mismos de los que estos frisos pictóricos constituyen la sombría gloria, son muy mal conocidos, salvo una excepción. No tendría sentido explicar aquí las ruinas de Ninive o de Nimrud. Pero el pa-

lacio de Sargón II en Jorsabad ha sido investigado de forma sistemática¹ y puede servir como ejemplo del resto. Se construyó hacia fines del segundo de los tres grandes periodos en que podemos dividir el arte asirio tardío. Todos ellos coinciden con reinados en los que el gobierno fue firme y activo, mantuvo a raya a los montañeses, dominó Babilonia y protegió las rutas comerciales. El primero de estos periodos comprende los reinados de Asurnasirpal II y su hijo Salmanasar III (883-824 a. C.). El segundo, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo xviii a. C., cubre los reinados de Tiglatpileser III, Salmanasar V y Sargón II (742-705 a. C.); al tercero corresponden los reinados de Senaquerib (705-681 a. C.) y de Asurbanipal (669-626 a. C.).

La capital del país cambió en este extenso lapso de tiempo. Asurnasirpal II construyó Nimrud (Caláh); Sargón II, Dur Sarrukin (Jorsabad); sus sucesores volvieron a residir en Ninive. Conocemos palacios provinciales en Til Barsip (Tell Ahmar) y Jadata (Arslan Tash). Datan probablemente del reinado de Tiglatpileser III.

Sargón II fundó su ciudad de residencia un poco al noroeste de Ninive. Fue dedicada en 706 a. C., poco antes de la muerte del rey, y su sucesor la abandonó. Sólo se había terminado el más importante de los edificios públicos, y las casas particulares, no protegidas por un cúmulo de escombros, han sucumbido a los arados que han pasado sobre ellas durante dos milenios y medio.

La ciudad [165] cubre un cuadrado de más de un km y medio de lado; cada uno de sus lados tiene dos puertas, excepto en el noroeste, donde una de ellas se sustituyó



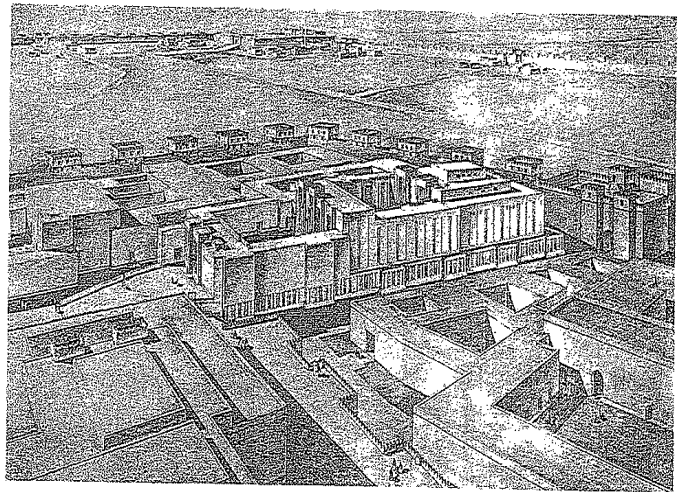
165. Jorsabad (Dur Sharrukin)

por un baluarte que se proyecta a ambos lados de la muralla de la ciudad. En el extremo sur, una fortificación similar protegía la entrada por la puerta 5, la más importante, ya que el tráfico hacia Ninive y hacia el sur pasaba por ella. Se ha pensado que el edificio F sirviera como palacio del príncipe heredero, que cumplía ciertas funciones bien definidas en la administración del reino; pero no tenemos indicio alguno respecto a su ocupante.

Cerca del palacio real se agrupaban algunos edificios oficiales, dentro del muro de una ciudadela. La il. 166 muestra una reconstrucción del aspecto que pudo tener desde lo alto del zigurat del palacio real.

El área interior de la ciudad ha de dejarse en blanco, pues no sabemos nada del trazado de sus calles; se han excavado algunas casas cerca de las puertas 4, 5 y 6, y del edificio F.

Está claro que quienes proyectaron la ciudad buscaban la regularidad, y que la frecuente desviación del ángulo recto se debe a la imperfección de su método de medición. Por ejemplo, es característico de su amor a la simetría que cada lado del cuadrado tuviera dos puertas, a pesar de que la configuración del terreno no permitía un flujo igual del tráfico en todas direcciones. La puerta 2 está situada frente a la sierra desde lo alto del zigurat del palacio real.



166. Jorsabad (Dur Sharrukin), vista desde el zigurat del palacio de Sargón. Reconstrucción de Charles Altman

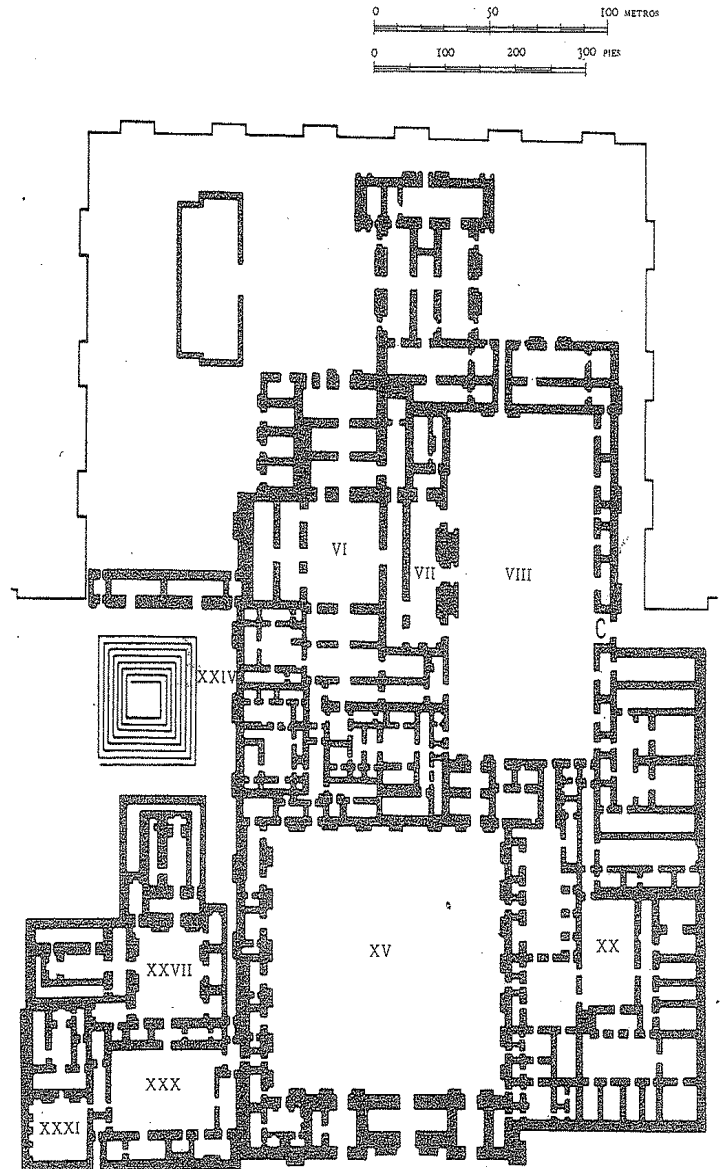
más al noroeste, pasado el camino que atravesaba la puerta 1. El tráfico que saliera por las puertas 3 y 4 tendría que alcanzar la ruta principal hacia Ninive (que pasaba por la puerta 5) en algún punto al sur de la capital. Pero, al parecer, lo que se pretendía era un plano regular, una simetría abstracta. La colocación de los edificios del interior de la ciudadela no produce esta impresión, pero hay dos factores que se combinan

para causar confusión: la línea irregular de la muralla y la plataforma, y el procedimiento empírico que se utilizaba para la construcción de los grandes edificios. En un país donde el papel, incluso el papiro, era desconocido, no podían hacerse dibujos con medidas; los pocos esbozos de plantas que se han conservado en tabletas de arcilla son demasiado abreviados para que podamos comprenderlos. Pero sabemos que los edificios grandes se componían a base de reunir cierto número de unidades tradicionales. Una de éstas es el núcleo formado por un patio cuadrado, un salón del trono y una gran sala; lo encontramos en el palacio de Eshnunna [114]. Vuelve a aparecer en Mari, y, con alguna modificación, en los palacios asirios y los edificios del interior de la ciudadela. Se diría que, una vez asignado el emplazamiento, el plano se hacía, hasta cierto punto, sobre el terreno. El edificio M, por ejemplo, tiene un núcleo rectangular regular, de estancias colocadas en torno a dos patios, rectangulares también. Pero al levantarse en posición oblicua respecto al muro de la ciudad, y también respecto al templo de Nabu, por el lado opuesto, fue dotado de dos alas irregulares a cada lado. Es posible que la orientación del templo de Namu, que no concuerda con ningún otro elemento de la ciudadela, fuera dictada por consideraciones religiosas; existen algunos indicios de que, al trazar los cimientos del templo, se tenía en cuenta el planeta o constelación del que la deidad era una manifestación; pero no nos han llegado las reglas precisas, y mal podrían reconstruirse cuando los sistemas de medición eran tan inexactos. Y es bastante posible que la intención fuera hacer una avenida recta desde la puerta A hasta la plaza que queda ante el palacio, y que un error de cálculo en el emplazamiento de la puerta A, o del ángulo de la plataforma (ya que se desvía tanto del ángulo recto), desencadenara una serie de componendas cuyo resultado fuera

el presente plano. En otros lugares, las irregularidades pueden explicarse como resultado de los derechos de propiedad de los edificios ya existentes en el momento de iniciarse la construcción; pero en Jorsabad los constructores tuvieron las manos libres, pues la ciudad se erigió en un lugar en que antes no había nada, y sus resultados nos permiten, pues, extraer conclusiones sobre sus procedimientos especialmente reveladoras.

Las puertas de la ciudad y las de la ciudadela se proyectaron con la misma planta: con dos torres flanqueando la entrada y dos cuartos de guardia transversales donde podía impedirse la entrada por la fuerza, y donde, en tiempo de paz, estaban apostados policías y aduaneros. El interior de las puertas estaba recubierto de placas de yeso puestas verticalmente sobre un zócalo; éstas protegían los muros, hasta una altura de un par de metros, del deterioro producido por los carros y demás tránsito, y también constituía una dificultad para los zapadores enemigos en caso de sitio. Pueden verse claramente en la il. 179, una fotografía tomada cuando la puerta interior estaba todavía llena de escombros. Aparece detrás de los bloques esculpidos del pórtico exterior; y, entre los escombros, es muy visible el estuco blanco que cubría la superficie interior a ambos lados de la segunda puerta; incluso la curva de su bóveda está marcada por una línea de estuco blanco, que aparece en sombra a la derecha. Bajo estas superficies estucadas se ven ortostatos sobre sus basamentos. Estos ortostatos no se conocían en el sur (donde la piedra tenía que importarse), pero fueron utilizados en edificios hititas en Bogazköy, y en otros lugares, en el siglo XIV a. C.³, y en edificios sirios de la misma fecha, o incluso posterior, en Alalaj (Tell Atchana). En Bogazköy, las jambas de los pórticos exteriores estaban a veces esculpidas con figuras de guardianes, como leones o esfinges.

167. Jorsabad, palacio de Sargón



ges [248]. En Asiria se hizo esto mismo, y es por tanto sumamente probable que los asirios siguieran un ejemplo sirio-anatolio en el uso de los ortostatos. Pero superaron a los inventores en la aplicación de su método. Los ortostatos decorados del pórtico exterior de la ciudadela tienen casi cuatro metros de altura y algo más de longitud.

Sabemos que los toros androcéfalos alados (lamassu) eran genios protectores del palacio. Uno de ellos está representado en un relieve que nos muestra cómo la madera destinada al palacio, que se talaba en la montaña, era transportada por mar; aquí el lamassu aparece entre los barcos y las olas para proteger la carga⁴. En las puertas, se confiaba en su poder para impedir la entrada de malos espíritus. Un segundo genio, que sostiene un hisopo y un recipiente de agua sagrada, sujeta al lamassu [180].

—A la entrada del palacio volvía a aparecer el lamassu, y los accesos al salón del trono estaban custodiados por una concentración de figuras que producían una abrumadora impresión de poder [168].

De la puerta de la ciudadela salía una calle que pasaba entre el templo de Nabu y el edificio M; luego atravesaba por debajo un viaducto de piedra que conectaba

el palacio de Sargón con el templo de Nabu, para que el rey, cuando visitara el santuario, no tuviera que descender hasta la gran plaza abierta en que desembocaba la calle cuya trayectoria hemos seguido. Esta plaza, como la «Plaza de los Pueblos Extranjeros» de Asur [157], era en muchos sentidos el corazón de la ciudad. Aquí se reunía la gente en las ocasiones importantes; de aquí partían las procesiones religiosas y las expediciones militares. Aquí podían los habitantes de la ciudad hallar un último refugio si ésta era invadida. La amplia rampa que llevaba de la plaza al palacio permitía que los carros de guerra llegaran hasta las fortificaciones de la ciudad y desde allí se dirigieran a cualquier punto de ellas que el enemigo hubiera podido alcanzar.

El palacio [167]⁵, en el conjunto de su planta, se parece a los de otros reyes que conocemos sólo fragmentariamente. La entrada triple, en lo alto de la rampa, estaba otra vez guardada por demonios y genios, y daba acceso a un amplio patio (XV), cada uno de cuyos lados media 91,44 m. A la derecha había oficinas y cuartos de servicio, a la izquierda tres templos grandes y tres más pequeños, aproximadamente con la misma distribución, pero a una escala más reducida, que el templo de Nabu, del

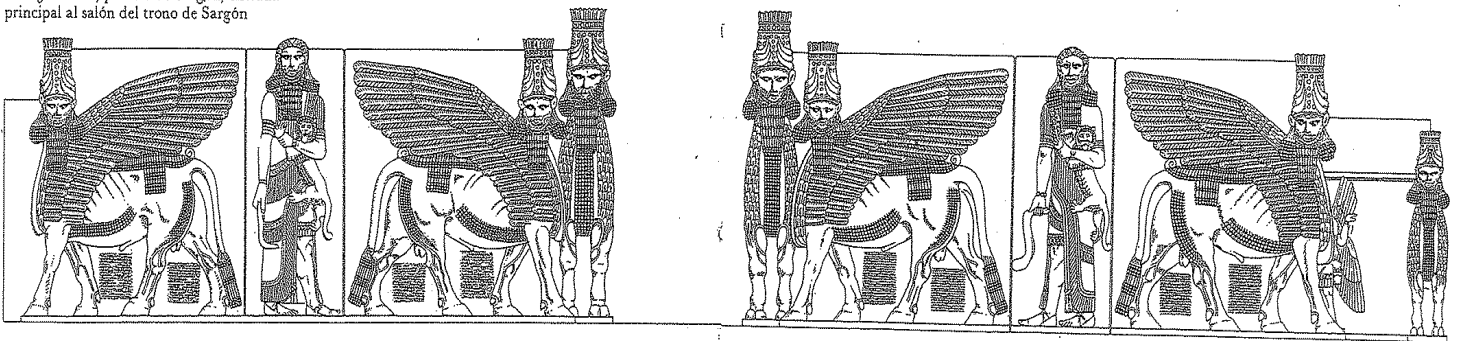
que nos vamos a ocupar a continuación. Detrás de este patio estaban las habitaciones en que residía el rey, a las que se llegaba a través de una serie de estancias. Más allá estaban las salas de gobierno, agrupadas en torno a un pequeño patio cuadrado (VI), con el gran salón del trono (VII) a la derecha. Los embajadores extranjeros, u otros grupos o personas que fueran recibidas en audiencia, tenían que atravesar el patio grande (VIII) y pasar entre los demonios guardianes para llegar ante la presencia del rey. Las paredes que rodeaban el patio estaban revestidas con ortostatos de piedra en los que aparecía el rey con su séquito, a un tamaño mayor del natural [198].

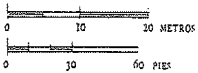
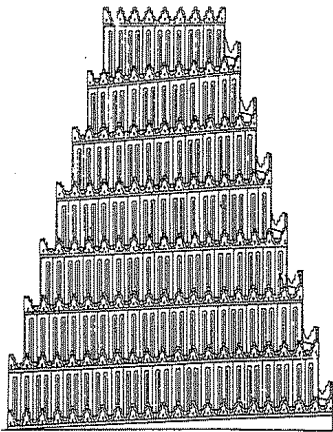
Está claro que recibían una impresión que estaba cuidadosamente calculada. Los reyes asirios, durante generaciones, habían pretendido inspirar terror a los pueblos vecinos, o a todo el que se inclinara a la rebelión, mediante una crueldad implacable que, creían ellos, terminaría por imponer la paz. Era muy propio de su política que los solicitantes, embajadores o vasallos que esperaran audiencia, terminaran su recorrido por el espléndido edificio ante estas largas filas de imágenes. Por su talla, su impasibilidad, y su exclusiva orientación

hacia el soberano, los visitantes tenían necesariamente que tomar conciencia del inmenso poder del rey y de su propia impotencia. Una vez admitido al otro lado de una de las tres puertas, el solicitante se encontraba en un salón cubierto de brillantes pinturas, con el trono ante un inmenso ortostato monolítico, construido en la estrecha pared de la izquierda. El pedestal del trono era igualmente de piedra, tallada con un relieve que mostraba a Sargón de pie en su carro de guerra, sobre los cuerpos de los caídos, mientras los soldados amontonaban ante él pirámides de cabezas.

Puesto que los deberes rituales del rey de Asiria superaban a los de cualquiera de sus predecesores⁶, y su función de mediador entre la sociedad y los dioses era más operante, convenía (por lo menos) que los templos formaran parte del conjunto del palacio. El zigurat⁷ que estaba tras estos santuarios pudo haber servido para los seis; no tenemos razón alguna para relacionarlo con uno de ellos en particular. Cuando se descubrió, hace unos cien años, mostraba un carácter totalmente diferente del de los zigurats del sur de Mesopotamia. Tenía to-

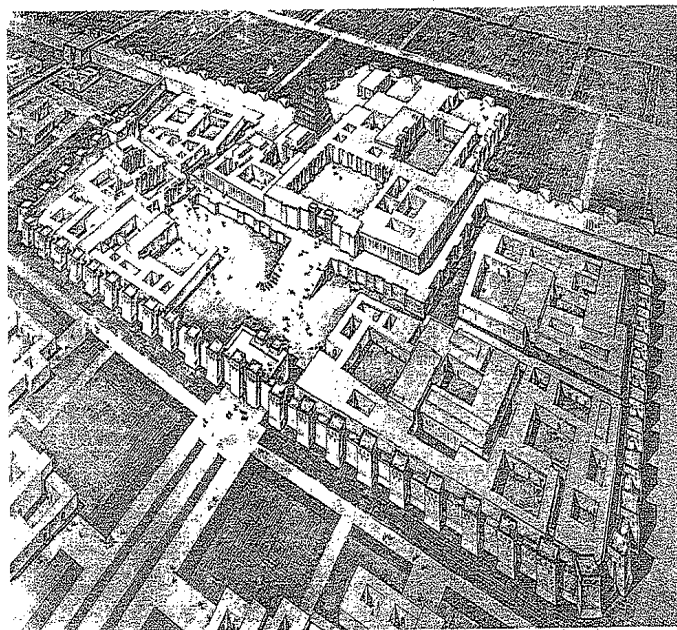
168. Jorsabad, palacio de Sargón, entrada principal al salón del trono de Sargón



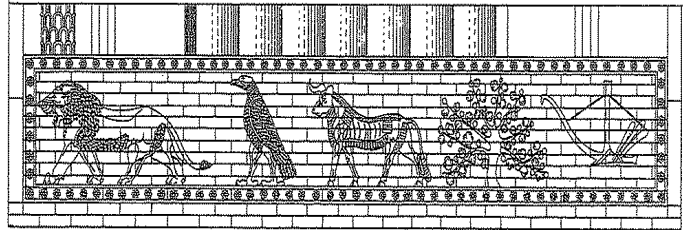


169. Jorsabad, zigurat. Reconstrucción de Victor Place y Albert Thomas

170. Jorsabad, ciudadela. Reconstrucción de Charles Altman



davía tres pisos, y conservaba parte del cuarto [169]. Todos ellos medían 5,48 m de altura, y estaban decorados con entran-tes y salientes; cada uno iba pintado en un color diferente: el más bajo, blanco; el si-guiente, negro; el tercero, rojo, y el cuarto, blanco. Este último quizá fuera azul des-colorido, pues la sucesión de colores de los tres primeros coincide con la descripción de Herodoto de la torre de Babilonia, cuyo cuarto piso era azul. Lo que no tenemos medio de saber es si en Jorsabad había siete pisos, como los había en Babilonia. De haber sido así, el último habría tenido sólo 4,57 m de lado, y su templo habría sido muy pe-queño. En favor de esta suposición de que tuviera siete pisos está el hecho de que de esta forma la torre habría tenido de altura la anchura de su base (43,58 m), lo que, según Estrabón, era el caso de Babilonia. Pero el rasgo característico del zigurat de Sargón es la conexión entre los pisos: de la base a la cima de la construcción hay una



171. Jorsabad, friso de ladrillos vidriados que flanquea la entrada de los templos del palacio

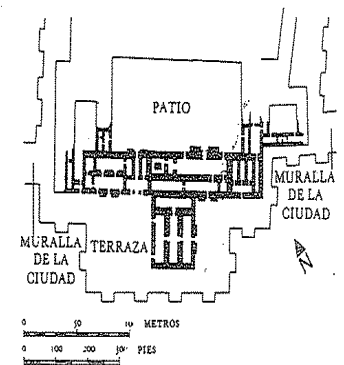
rampa continua que asciende en torno a su núcleo. Tenía casi dos metros de ancho, e iba bordeada de un pretil almenado. No había, pues, pisos propiamente dichos, como en Ur, sino paredes verticales a cada lado que separaban las sucesivas vueltas de la rampa.

El templo de Nabu [166, centro; 170, izquierda] repite la planta de los templos palaciegos a una gran escala. El conjunto está situado sobre una terraza, que se eleva entre 3 y 6 m sobre el terreno en pendiente, y está pavimentada enteramente con ladrillos incrustados en asfalto. Su exterior estaba decorado con entran-tes y salientes hechos de adobe y encajados. Tenía una larga fila horizontal de clavos de arcilla decorativos con las cabezas vidriadas⁷. Una rampa llevaba a la puerta principal, que estaba remetida entre dos torres, decoradas con semicolumnas de adobe revocadas. Una puerta similar llevaba del primer patio al segundo, pero ésta estaba además embellecida con pedestales a cada lado, revestidos de ladrillos vidriados policromos [171]. Se han hallado pedestales parecidos en los templos del palacio. Sostenían mástiles de cedro en los que iban incrustadas bandas de bronce con emblemas religiosos en relieve, como el hombre-toro o el hombre-pe⁸. Tanto el significado de los mástiles, como el de las figuras grabadas o las de los ladrillos vidriados es tema para conjeturas. Estas últimas, yuxtapuestas sin conexión entre ellas, pueden representar constelaciones,

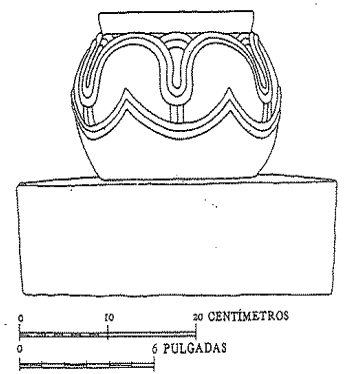
pero no son características de Nabu, pues se repiten idénticas ante la entrada de los tres templos del palacio.

Otro gran edificio de Jorsabad, el palacio F [172], no se conoce totalmente, pero

172. Jorsabad, palacio F

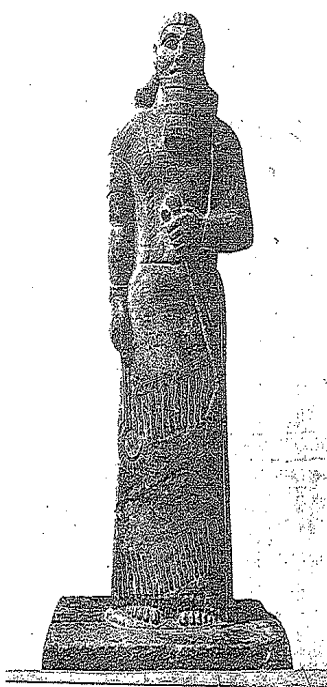


173. Base de columna, de Jorsabad



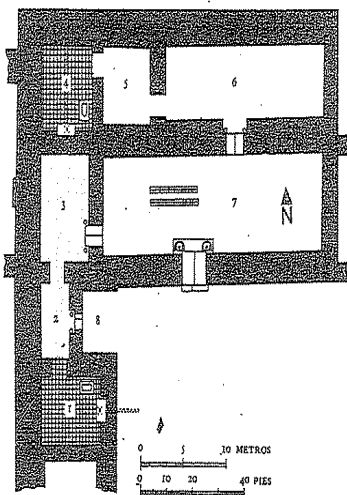
contiene un elemento que no se encuentra en el palacio real. En la parte izquierda de la il. 172 vemos un pórtico de pilares que da paso a un corredor, conectando así uno de los patios principales con la terraza. Las basas de piedra de las columnas del pórtico [173]⁹ se parecen mucho a las que se utilizaban en la arquitectura del norte de Siria, y Sargón de hecho se refiere a «un pórtico a la manera de los palacios hititas, que ellos llaman *bit-hilani* en la lengua amorita, he construido frente a sus [i. e., los palacios] puertas. Ocho leones, por parejas, que pesaban 4.610 talentos, de brillante bronce... cuatro columnas de cedro, sumamente altas... coloqué sobre los colosales leones y las puse como postes para soportar sus entradas»¹⁰.

Para aclarar este texto ha de recordarse que los asirios llamaban «hititas» a la población del norte de Siria (de aquí la «lengua amorita»), y que las basas de columna en forma de doble león eran habituales en Siria en tiempos de Sargón [331, 332]¹¹. Pero los asirios utilizan el *bit-hilani* como



175. Estatua de Asurnasirpal II, de Nimrud. Londres, British Museum

174. Arslan Tash, palacio asirio, aposentos privados



nombre de un edificio de entrada, un «pórtico frente a sus puertas». Esta fue la única parte de la planta del norte de Siria que se aprovechó¹². En Nínive, también, se encontró un pórtico con dos columnas que, como en Jorsabad, daba acceso a un corredor¹³; era una casa de guardia, no un edificio en sí, como en el norte de Siria. Incluso en Siria, en Arslan Tash, los arquitectos asirios utilizaron los pórticos de pilares simplemente para conectar dos patios¹⁴.

En el palacio de Arslan Tash, la distribución de los aposentos privados es excepcionalmente clara [174]. La habitación principal del conjunto es la n. 7. Tiene railes de piedra para un hogar portátil. La habitación más interior (6) está conectada con un dormitorio (5) y un baño. (4). Hay otro

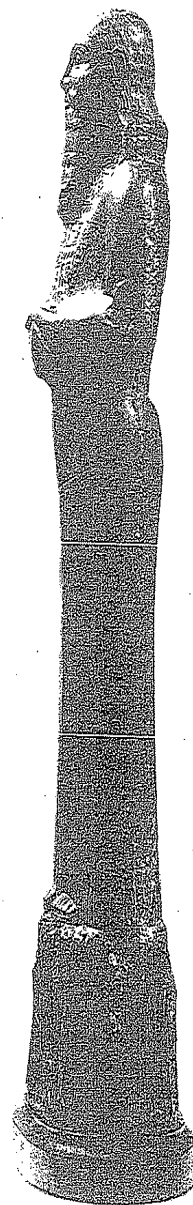


176. Cabeza de la estatuilla de ámbar de la ilustración 177. Boston, Museum of Fine Arts

177. Estatuilla de un rey asirio. Ámbar. Boston, Museum of Fine Arts

dormitorio con baño, más pequeño (1, 2, 3), unido con la habitación principal. El cuarto abierto en el patio (8) serviría de acomodo al cuerpo de guardia.

Antes de dejar el tema de la arquitectura asiria hemos de decir algo sobre las casas particulares. Por lo que sabemos, eran distintas de las que se construyeron en Ur durante el período de Isin-Larsa [117], que se distribuían en torno a un patio cuadrado, y se parecían a las casas de esta época y otras anteriores, que se encuentran por todas partes, por ejemplo en Tell Asmar, en que tenían una habitación o patio central rectangular. En una historia del arte no requieren más comentario.



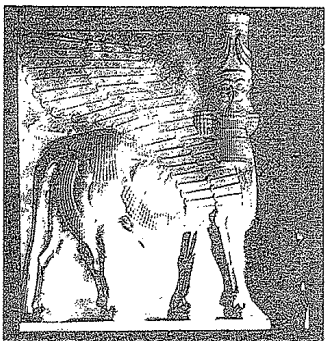
LA ESCULTURA EXENTA

La escultura en bulto redondo asiria es, por lo que de ella se conoce, insignificante. Tenemos algunas toscas estatuas de divinidades, en pie y con las manos cruzadas¹⁵; representan seguramente figuras secundarias, como las que aparecen en los templos de Jorsabad sosteniendo el vaso manante. Conocemos algunas estatuas de reyes del siglo IX a. C.; la más completa de ellas es la de Asurnasirpal II [175], de 91,44 cm de altura. No sólo es impersonal, como cabría esperar, sino insípida. La composición es inexpresiva; las distintas insignias y detalles del vestido no están verdaderamente integradas; la forma básica, un cilindro achatado, está débilmente subrayada por los flecos del manto en que se envuelve el rey. La mediocridad de la pieza queda manifiesta cuando la comparamos con una figurilla de un rey desconocido tallada en ámbar [176, 177]. Ciertamente pertenece a una categoría distinta: se trata de una pieza de joyería, y difiere de las figuras de piedra como las figurillas de Gudea [100] e Iltium [128] diferían de las obras monumentales de su época; aquéllas son ligeras y gra-

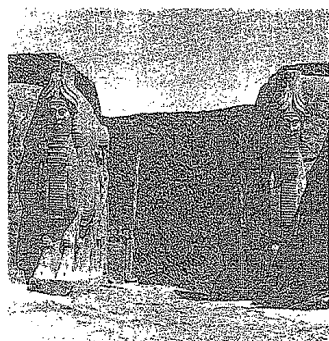
ciosas, mientras éstas son graves. Pero el contraste es más profundo, como demuestra una comparación de las cabezas. En ambos casos vemos una fisonomía típicamente armenioide, y la cuestión del parecido no se plantea. Pero en la estatuilla de ámbar vemos una interpretación vigorosa. La frente estrecha, el cráneo ancho y corto, la nariz pronunciada, la boca delgada; todos ellos pueden ser rasgos convencionales, pero están modelados con profundo interés, como rasgos de un rostro vivo. La estatua de piedra, en cambio, presenta una máscara.

El ámbar de la estatuilla lleva incrustada una pieza de oro para engastar piedras preciosas, que al parecer representa un pectoral. Este tipo de adorno no aparece nunca en los relieves, y es muy posible que sea un atributo de las funciones religiosas del rey. De este aspecto no se ocupan los relieves. Las manos cruzadas de la estatuilla de ámbar, constituyen, en cualquier caso, un gesto ritual de antigüedad inmemorial.

Queda un grupo de obras en piedra que es difícil de clasificar. Los guardianes de las puertas del palacio [168, 178, 179, 180] no pueden considerarse esculturas de bulto redondo ni tampoco relieves. El relieve asi-



178. Toro alado que custodia la entrada al salón del trono, de Jorsabad (cfr. 168).
Universidad de Chicago, Oriental Institute



179. Jorsabad, ciudadela, puerta A

180. Jorsabad, ciudadela, puerta A, genio alado (cfr. 179)



rio es siempre bajo y plano. Además, está concebido como un mundo autosuficiente, del que ningún gesto ni mirada se dirige al espectador. Todas sus relaciones están limitadas al plano en que la acción misma se desarrolla. Pero los guardianes de las puertas están explícitamente relacionados con quienes se aproximan a ellos [168]. Hasta los toros con sus cuerpos de perfil vuelven sus cabezas para escrutar al visitante y ejercer su hechizo sobre cualquier posible mal.

Pero estas esculturas no llegan a ser de bulto redondo: los toros androcéfalos, o los leones o toros que a veces ocupan su puesto, no están liberados del bloque en que están tallados. Además, no muestran, como es habitual en la escultura mesopotámica, una composición cilíndrica o cónica. Son cuadrangulares, para adaptarse al edificio que custodian. De hecho, tienen un punto de vista frontal y otro lateral, y en consecuencia muestran cinco caras cuando se les contempla oblicuamente. La visión frontal pertenece a un plano de la puerta, la de perfil a otro. La escultura está subordinada a la arquitectura; es arte aplicado. Aún así su acabado y precisión son soberbios, y es

digno de notarse que figuras tan enormes como éstas hayan sido adornadas con los más delicados y primorosos detalles incisos. En Egipto, los colosos del Imperio Nuevo son mucho más toscos y descuidados que las estatuas normales, que tienen tres cuartos del tamaño natural o menos. Pero en las figuras de Jorsabad —las de Nimrud son algo inferiores— hay no sólo un modelado exquisito (nótese la finura de la cintura y de la mano que sostiene el hisopo en la il. 180), sino una profusión de adornos: flecos en la falda, una cenefa de rosetas bordadas en los bordes del manto, brazaletes y cinturones. Cabellos y plumas, también, explotan al máximo sus posibilidades decorativas.

EL RELIEVE Y LA PINTURA

El mismo tratamiento amoroso del detalle que observamos en las figuras guardianas de los palacios, caracteriza al relieve propiamente dicho, que constituye lo más grandioso y original de la producción artística asiria. De hecho, la historia del arte

asirio consiste fundamentalmente en la historia de la talla de relieves.

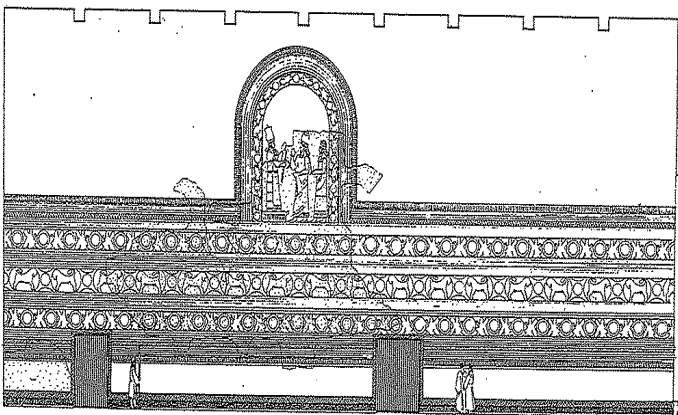
En épocas anteriores, el relieve se usaba sólo en las estelas, por lo que sus posibilidades habían estado limitadas. En el Período Asirio Tardío también se erigieron estelas [230]. Sus dibujos eran simples y monótonos; el esquema general se parecía al del panel superior pintado en la pared del gran salón de la Residencia K [181, 196]. El rey está en pie frente a la estatua del dios, o bien hace simplemente el gesto de adoración, mientras el emblema de la divinidad aparece en el espacio que hay sobre su cabeza; o quizá los enemigos le rinden pleitesía. En este caso, el rey puede llevar una cuerda con la que los sujeta por la nariz [cfr. 230].

Una variante de la estela es el llamado «obelisco» [193], una piedra vertical, de sección más o menos cuadrada, que lleva dibujos y textos grabados en todas sus caras. La il. 151 muestra la parte superior de uno, erigido por un sucesor de Tiglatpileser I (después de 1089 a. C.). Un monumento parecido fue levantado por Asurnasirpal II¹⁶; está demasiado dañado para reproducirlo, pero es de sumo interés. Sus relieves están ordenados en bandas estrechas, una sobre otra, pero cada una de ellas se continúa por todo el contorno de la piedra; por ejemplo, en uno de los lados del obelisco aparece un carro de guerra, pero de sus cabellos sólo se ven los cuartos traseros; los delanteros aparecen detrás de la esquina, en la cara siguiente. Se ha sugerido¹⁷ que esto se debe a la preferencia mesopotámica por las formas cilíndricas; la forma cuadrangular del obelisco resultaba incómoda y, por tanto, se ignoraba. Pero también se puede explicar de otra forma esta rareza de composición: a los asirios les molestaban las limitaciones que les imponía la superficie alta y estrecha porque lo que, ellos deseaban sobre todo era desarrollar una narración detallada.

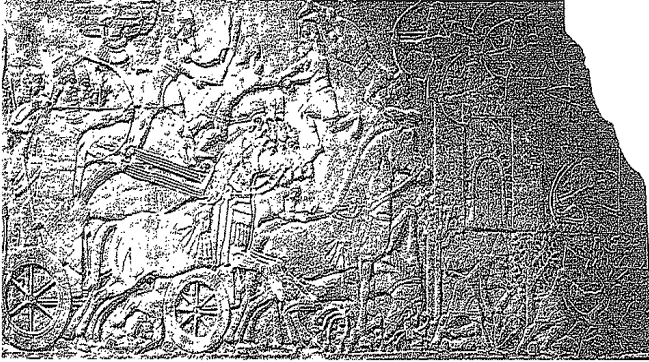
Más tarde, bajo Salmanasar III [193], se planteó una decoración del obelisco más ordenada, y la sumisión de Jehú de Israel, la recepción de su tributo, y otras escenas, están colocadas en pequeños paneles cerrados sobre las cuatro caras de la piedra. Pero por esta época se habían desarrollado ordenada, y la sumisión de Jehú de Israel, continua y pormenorizada: su vehículo fueron los revestimientos de piedra de las paredes del palacio.

Ya hemos visto que, en el Período Asirio Medio, las guerras se rememoraban en paneles de ladrillos vidriados. Este uso no fue enteramente abandonado en épocas posteriores (véase pág. 139)¹⁸, pero normalmente, en el siglo IX, las placas de piedra que cubrían las partes bajas de las paredes en las habitaciones y corredores del palacio de Asurnasirpal, se utilizaron para este fin. Estas piedras tenían unos dos metros de altura, y a veces toda su superficie estaba cubierta con una sola escena. Más a menudo, sin embargo, estaban divididas en bandas horizontales. Para separar los registros de relieves, de unos noventa centímetros cada uno, se utilizaba una banda de inscripciones. Las habitaciones, pues, estaban rodeadas por dos estrechas fajas continuas, especialmente adecuadas para desenvolver el moroso relato de las campañas del rey, que eran el tema principal de los artistas asirios, y constituía un género nuevo inventado por ellos¹⁹.

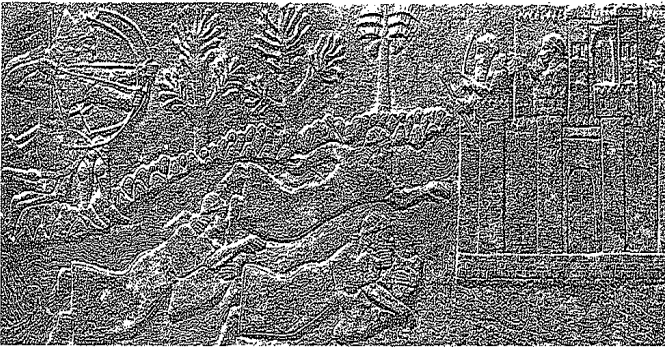
Es casi imposible dar una idea adecuada de estas representaciones. Necesariamente tenemos que seleccionar las ilustraciones y evitar las repeticiones. Pero la repetición forma parte de la esencia de este arte singular, que expresa la idea de que el poder asirio es irresistible mediante la exposición, meticulosamente cuidada, de este poder en acción. Contemplamos la marcha de los ejércitos, sojuzgando, incendiando, matando, castigando, con devastadora monotonía, país tras país. El carro cargando, que



181. Jorsabad, ciudadela, residencia K, habitación 12, pared pintada. Reconstrucción de Charles Altman



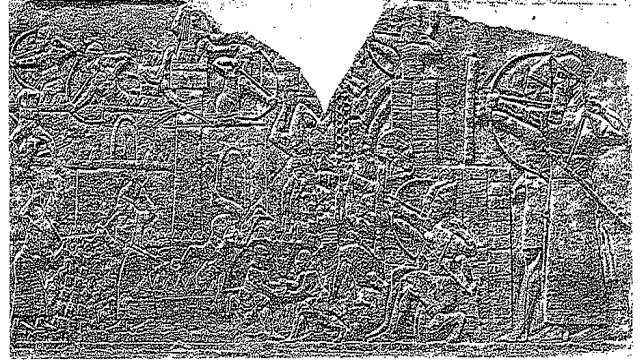
182. Asurnasirpal II en guerra, de Nimrud.
Londres, British Museum



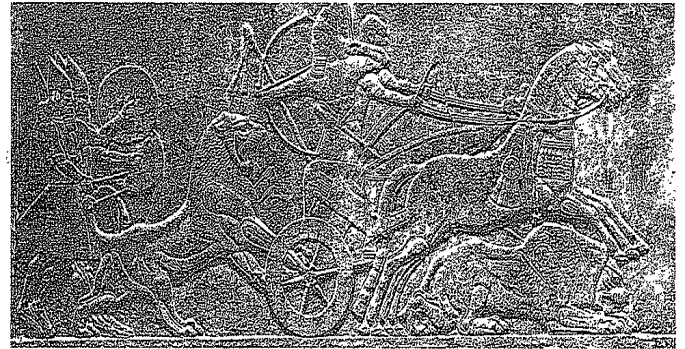
183. Fugitivos cruzando un río, de Nimrud.
Londres, British Museum

aparece en la il. 182, es un motivo que aparece una y otra vez en todas estas series de relieves. Algunas placas muestran estas máquinas de guerra avanzando contra los enemigos en retirada, mientras la infantería remata a los heridos que han quedado en el suelo. Las escenas, más complejas, que reproducimos, aparecen como puntos culminantes de una historia continua e inmutable: los asirios avanzan, los enemigos huyen. La resistencia se ha concentrado en una ciudad: ha sido tomada, sus gobernantes han sido empalados, o muertos de otras

formas; entonces los implacables carros vuelven a hostigar. Pero, sea cual sea el tono de la historia, sus detalles están representados con la mayor viveza y variedad, y las ambiciones del artista resultan insólitas, y de una audacia pasmosa, si recordamos los medios de que disponía. Los ortostatatos, divididos en dos, le proporcionaban bandas de menos de un metro de altura, en las que se pretendía acomodar poco más que una figura en pie de tamaño normal. Esto se ve muy claramente en la il. 189; pero la il. 184 demuestra lo mucho que podía



184. Ataque a una ciudad con un ariete, de Nimrud.
Londres, British Museum



185. Asurnasirpal II matando leones, de Nimrud.
Londres, British Museum

lograrse mediante la utilización de lo que podríamos llamar «el fondo». El asedio que se representa delante del rey y su escudero es un conjunto de motivos en principio secundarios; el punto de partida lo tenemos a la izquierda de la il. 182, que es la única muestra en nuestras ilustraciones de las numerosas escenas de carros de guerra en acción a que me he referido. El rey acaba de matar a un jefe enemigo, cuyo cuerpo, derribado de su vehículo, ha caído bajo el tiro real; el auriga enemigo, inclinándose hacia delante (aparece debajo

de las cabezas de los caballos de Asurnasirpal) trata de proseguir su ataque, pero uno de sus caballos está herido y cae de rodillas. Asurnasirpal ya apunta por encima de este grupo.

El tema principal, que acabamos de describir, está aderezado con ciertos añadidos. El dios Asur, tensando su arco en apoyo de su protegido, aparece sobre el rey. Sabemos que se supone que se cierne en las alturas, por encima de las nubes, pero cerca de él aparecen ejemplos de las escenas habituales con que se llena el espacio que que-

da por encima de los carros. Vemos a un asirio apuñalando a un adversario caído, al que un amigo trata en vano de salvar; más a la derecha hay una figura que parece en actitud de nadar, y que en realidad representa un cadáver que yace en el campo de batalla sobre el que avanzan los asirios. Está claro que no se ha hecho intento alguno de justificar la disposición de estos distintos grupos y figuras en el espacio. Los acontecimientos están trasladados al mundo autónomo de los relieves, y el fondo está utilizado ingeniosamente para indicar, de una forma general, el escenario de la acción principal. Bajo el carro del rey hay señales de agua, por lo que suponemos que el combate tiene lugar junto al río o foso que protege la ciudad. Entre los árboles, fuera de los muros de la ciudad, vemos que se libran combates singulares; junto con los grupos que aparecen por encima de los carros, nos indican que la carga del rey iba acompañada de una matanza de enemigos. En estas escenas hay también rasgos convencionales: por ejemplo, es normal que bajo los cascos de los caballos aparezca un adversario herido o muerto, como el león muerto de la il. 185; y el carro del jefe enemigo de la il. 182 no es sino una variación de este tema.

El número de ortostatos era tan grande que la historia podía contarse a paso lento. En la il. 183 se ha utilizado toda una sección para representar un incidente bastante secundario. La vanguardia asiria ha llegado a la orilla rocosa de río que rodea una ciudad fortificada. Algunos de sus habitantes —quizá una partida de reconocimiento— se ha visto sorprendida en la ribera y trata de alcanzar un lugar seguro nadando. Uno confía en la fuerza de su «crawl», pero es asaetado mientras está en el agua. Los otros dos se sostienen con pellejos de animales, que no han tenido tiempo de preparar y tratan de inflarlos algo más mientras nadan. El gobernante de la ciudad parece paral-

izado por el miedo mientras observa desde una torre; dos mujeres alzan los brazos desesperadas.

La il. 184 es mucho más complicada. La escena, una vez más, está planteada al tamaño de una figura, como vemos por la escena principal. El rey tensa su arco protegido, como el soldado arodillado justo delante, por un escudo de zarzo que sostiene un compañero. Bastante a la izquierda del rey aparece la ciudad asediada. Su guarnición hace volar las flechas; las mujeres se han subido a las torres, para arrojar proyectiles o para implorar misericordia: una rotura en la piedra nos impide saberlo. Pero cuerpos muertos de los defensores se precipitan desde la muralla o cuelgan inertes de las almenas. En primer plano, a la izquierda, dos asirios (curiosamente, sin la protección de escuderos) están rompiendo el enladrillado de las barricadas exteriores. En tanto, un enorme ariete se mueve desde la derecha contra la puerta de la ciudad. Está coronado por una torre desde la que los arqueros intentan defenderlo. Sin embargo, la guarnición ha logrado coger el oscilante ariete con una cadena, de la que tiran para arrancarlo de las manos de sus portadores; pero dos asirios, armados con garfios, tiran de ella hacia abajo y van a desprenderla. Aún otro peligro amenaza a la máquina: le están arrojando saetas encendidas. Aparecen delante de su torre. Pero en mitad del primer plano, dos hombres se arrodillan junto al agua y llenan un cacharro para humedecer el exterior del ariete.

Otras escenas muestran el vivac de Asurnasirpal, con su tienda, y el cuidado de los caballos desguarnecidos²⁰; el ejército es trasladado a través del río, con los carros montados en barcas redondas (como las actuales gufas de Irak, hechas de zarzo y brea), mientras los caballos, cuyas bridas sujetan los hombres desde las embarcaciones, atraviesan nadando la corriente; los soldados de infantería también nadan, ayudados a

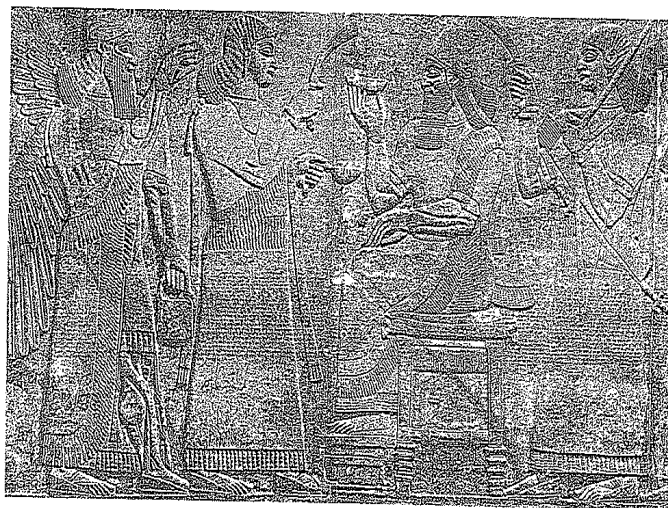
veces por flotadores de pellejos inflados²¹. Por todas partes vemos el regreso triunfante del ejército; los carros con el estandarte, la infantería llevando las cabezas cortadas, mientras un buitre se aleja volando con uno de estos trofeos²². O vemos cómo el carro del rey es sacado del campo²³. Pero en medio de estas escenas aparecen las batallas, el incendio de ciudades, la monótona, incesante eficacia del arte militar de los asirios.

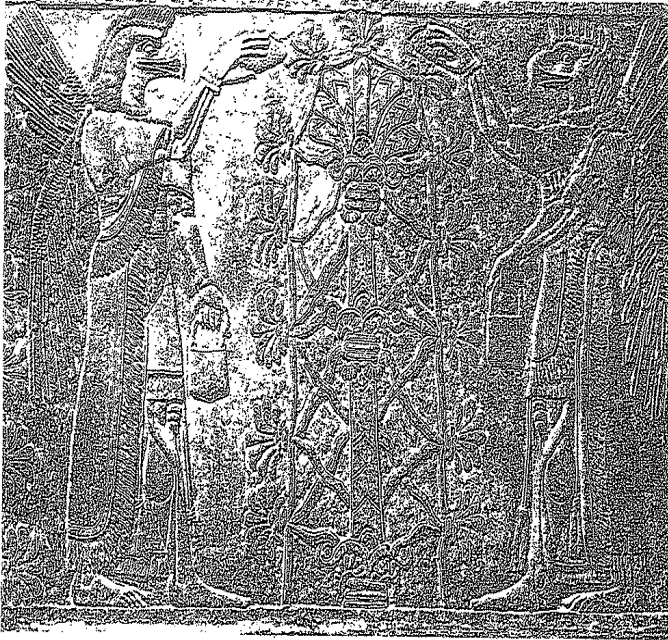
Algunos relieves muestran al rey distrayéndose con la caza [185]. El incidente que aquí aparece sería representado con mucho más detalle por Asurbanipal dos siglos después. No se trata de un lance ocurrido al aire libre, sino dentro de un cuadro formado por los escudos de los soldados, dentro del cual se soltaban leones para que el rey los matara desde su carro. Un león, herido y quizás dado por muerto, se ha vuelto y ataca a Asurnasirpal por detrás. El rey se vuelve, sosteniendo todavía su arco, que apuntaba a un animal más alejado, forzado

a usarlo muy de cerca. Pero algunos de los soldados han llegado ya con espadas desenvainadas para proteger a su señor, mientras el auriga sigue prestando exclusiva atención a su tiro. Los caballos perciben el peligro, a juzgar por sus orejas²⁴.

Debemos suponer que tales escenas tenían como finalidad demostrar el valor del rey, pero el efecto está realizado por medios indirectos. Intencionadamente o no, el león aparece como actor principal. Su cuerpo, inmensamente poderoso, empujándose a las demás figuras. Es característico del estilo asirio que este episodio no sea más que el punto culminante de una serie de relieves en que aparecen los carros corriendo arriba y abajo, dejando muertos o matando leones sobre el campo²⁵. En una ocasión, una rugiente bestia, mirando por encima de su hombro, trata de esquivar al cazador²⁶. El deporte del rey termina de forma solemne: en un relieve le vemos haciendo libaciones sobre los cuerpos de los animales muertos. Está rodeado de oficiales totalmente arma-

186. Asurnasirpal II, de Nimrud.
Londres, British Museum





187. Grifos-demonios y árbol sagrado, de Nimrud.
Londres, British Museum

dos, mientras un cortesano espera con un mosqueador y dos músicos tocan sus arpas²⁷.

Una ceremoniosidad igualmente sombría impregna el enorme dibujo del que la il. 186 muestra dos tercios. Cubre por entero los dos metros de altura del ortostato, y la figura de la derecha va seguida por un compañero de igual atavío, mientras un demonio alado cierra la escena por este lado como por el izquierdo. Estos seres sobrehumanos rociaban agua sagrada de su cubo, reforzando el vigor del rey, como el genio de la il. 180 reforzaba el del lamassu en la puerta del palacio. Este aparatoso montaje para el simple acto de refrescarse subraya el carácter del rey asirio, elegido por los dioses, aunque él mismo no fuera de sustancia divina. En su coronación se decían estas palabras:

Ante Asur, tu dios, halle favor tu sacerdocio,
y el sacerdocio de tus hijos,
Con tu recto cetro ensanche tu tierra;
Que Asur te asegure pronta satisfacción,
justicia, y paz.

Los dos tipos de relieve que encontramos en el palacio de Asurnasirpal se corresponden estrictamente con la primera y última línea de nuestra cita. Las estrechas bandas muestran la satisfacción del poder, pero también los vanos intentos de establecer justicia y paz mediante un terror concebido como pago a la resistencia. Las composiciones más grandes y más ceremoniosas, de las que tenemos un ejemplo en la il. 186, proclaman la santidad de la persona sacerdotal del rey. Muestran, por ejemplo, a Asurnasirpal ante el Árbol de la Vida, a menudo repetido a cada lado de éste en



188. Dios meteórico y dragón, relieve del templo de Ninurta, Nimrud

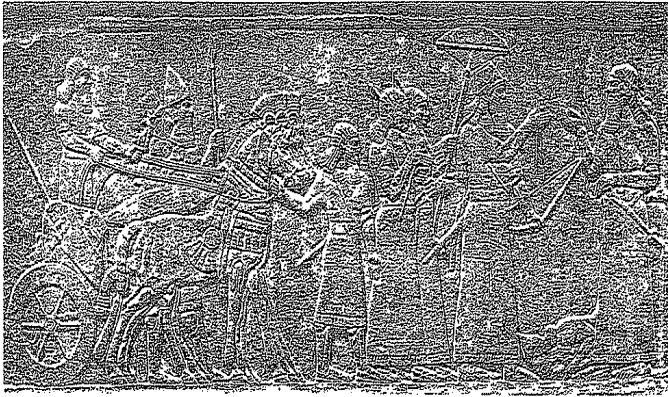
beneficio de la simetría, mientras genios alados o grifos-demonios le rociaban de agua sagrada²⁸. La il. 187 muestra uno de estos grupos con el rey. Esta placa estaba convenientemente colocada en el nicho que había detrás del trono en el palacio noroeste de Nimrud. Su dibujo recordaba la protección sobrenatural de que disfrutaba el rey, y tenía el efecto de un espléndido tapiz. En los ropajes reales iban bordadas a veces composiciones similares [224].

Es extraño que nunca se represente al rey en actos rituales, si exceptuamos detalles como la libación sobre las piezas cobradas en la cacería, pues, en la época asiria, la responsabilidad del rey por los actos del pueblo en conjunto estaba acentuada hasta un grado insólito. El rey era manipulado casi como un talismán, o se convertía en chivo expiatorio, cargado ante los dioses

con los pecados de toda la comunidad. De aquí que la mayor parte de su tiempo estuviera ocupado por la penitencia y la magia profiláctica²⁹. De estos actos no da ningún testimonio la imaginería de los palacios asirios.

Sólo se ha conservado un relieve con una escena mitológica. Se encontró en el templo del dios Ninurta en Nimrud [188]. Un dios o genio alado sostiene un rayo y parece perseguir a un dragón. Pero la impresión de lucha puede ser errónea, pues este dragón había representado a la tormenta desde tiempos remotos (il. 93 y pág. 86), y es posible que el relieve nos muestre la acción conjunta del dios del agua y su ayudante³⁰.

Los relieves a que nos hemos referido nos impresionan por su animación y variedad. Y sin embargo, un examen más dete-



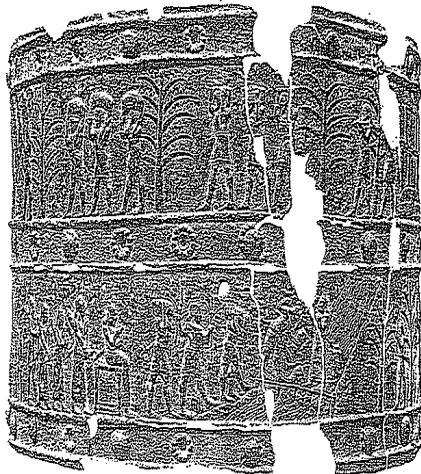
189. Asurnasirpal II recibiendo homenaje, de Nimrud. Londres, British Museum

nido de ellos nos revela que utilizan un repertorio de fórmulas muy limitado, que están adaptadas a distintos fines o combinadas de diversos modos. Un ejemplo de ello lo encontramos en las escenas de caza. En una de éstas, el rey agarra un toro por un cuerno mientras le clava la espada entre los hombros. Está de pie en su carro, vuelto hacia atrás, como en la il. 185. De hecho, el grupo de auriga y rey está representado de forma idéntica, hasta en la posición de

la cabeza de Asurnasirpal; únicamente cambia la postura de los brazos para que corresponda a la acción. A veces, los mismos elementos se combinan de formas distintas para eludir la monotonía. La escena en que el rey hace libaciones sobre los toros y leones abatidos, se parece estrechamente a otra en que un vasallo le besa un pie [189]. En la primera escena se añade un portador del quitasol del rey, y dos parejas de hombres (uno de ellos es un músico) alter-

190. Asirios recibiendo tributo, de Balawat. Londres, British Museum

191 (página siguiente). Tributo de Tiro, asirios en marcha, de Balawat. Londres, British Museum



nan con una figura sola delante del rey; en el segundo grupo, una persona sola va seguida por dos parejas; y en un tercero el rey está atendido por un séquito más complicado. De esta forma, cada escena adquiere un carácter particular, pero el conjunto de la serie queda unificado por una estricta homogeneidad. La energía de los dibujos, combinada con la economía de fórmulas, hace suponer que los relieves de Asurnasirpal quizá sean realmente, y no sólo como consecuencia accidental del descubrimiento, los primeros intentos de hacer una decoración mural narrativa en gran escala.

Bajo el rey siguiente, Salmanasar III (859-824 a. C.), el nuevo estilo se aplicó a la toréutica. Las bisagras de las puertas del palacio se adornaron con bandas de metal que iban clavadas en las hojas de madera. Éstas tenían 1,82 m de ancho y más de 6 m de alto, y giraban sobre pivotes de 45,72 cm de diámetro. Las bandas de bronce tenían 2,43 m de largo, y 27,94 cm de alto, y sólo 0,42 cm de espesor: se han conservado más de trece de ellas³¹. Como los ortostatos, están divididas en dos registros, y dentro de estas bandas, que miden

cada una 12,70 cm, innumerables figurillas representan la historia de las guerras del rey [190-92]. Primero se hacía el dibujo inciso, y luego se le daba relieve martilleándolo por el revés sobre una base de asfalto. Poca belleza hay en esta masa de detalles, pero sí mucha vivacidad y una tensión continua de episodio a episodio.

En la il. 190, en la banda superior, aparece la ciudad de Bit Dakuri (sur de Mesopotamia) en el extremo de la derecha, y vemos a sus habitantes caldeos llevando su tributo a los asirios, a través de sus palmerales de datileras. En la banda inferior, un oficial, sentado en un taburete y acompañado de su estado mayor y guardias, observa la descarga del tributo caldeo en un puente de pontones. El texto de los anales del rey que se refieren al acontecimiento dice así: «Bajé a Caldea, conquisté sus ciudades. Hacia el mar que ellos llaman el Agua Amarga (el Golfo Pérsico) marché. El tributo de Adini, hijo de Dakuri... plata, oro, madera, de Ushú, y marfil, recibí en Babilonia.»

El río es más estrecho en la parte superior de la banda que en la inferior, pero en otras fajas no se observa esta diferencia, por lo



tensa su arco por última vez. A la derecha lo vemos sucumbiendo a los contundentes golpes de una maza asiria. Detrás del arbolillo vemos el desenlace de este encuentro: un asirio corta la cabeza de Teumman; el cuerpo decapitado de su hijo yace sobre sus piernas.

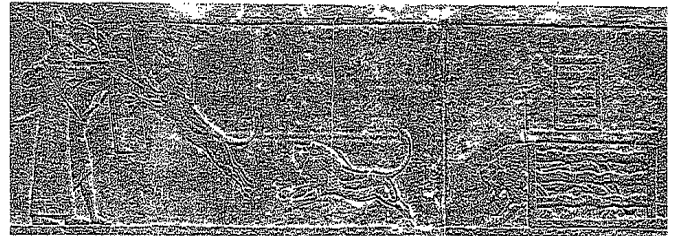
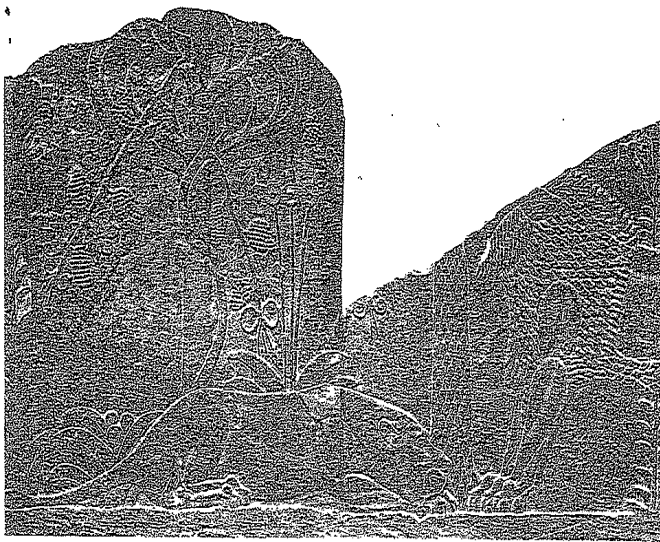
Recapitulando sobre las asombrosas conquistas de estas crónicas pictóricas, debemos recordarnos a nosotros mismos sus limitaciones. Se ha dicho acertadamente que su arte «nunca trascendió lo puramente epistémico. A lo largo de un período en que la violencia de una pequeña nación acarrió un abrumador cúmulo de sufrimiento a pueblos incontables, el arte pictórico registró batalla tras batalla, en un despliegue escénico libre de toda consideración metafísica, con una profanidad brutal que, por su franqueza y vigor, tenía algo de frívolo y de ingenuo. La victoria era asunto de los

hombres, estaba desprovista de la cualidad simbólica que había tenido antes tanto en el arte egipcio como en el mesopotámico»⁵⁰.

* * *

Entre guerra y guerra se mataban animales. No es seguro que el león y la leona de la il. 209 estuviesen destinados al deporte de Asurbanipal. Aparecen en el jardín regio, entre palmeras y árboles de los que se cuelgan las vides cargadas de uvas. Hay lirios y una especie de margaritas en flor. Este sombreado idilio es una excepción entre los relieves animalísticos de Asurbanipal; por regla general son escenas de matanza, impropriadamente definidas como cacerías. Pues los animales, en cualquier caso los leones, se mataban en un espacio abierto acordonado por soldados que formaban un muro con sus escudos. Dentro de estas pa-

209. Leones en un parque real, de Kuyunchik.
Londres, British Museum



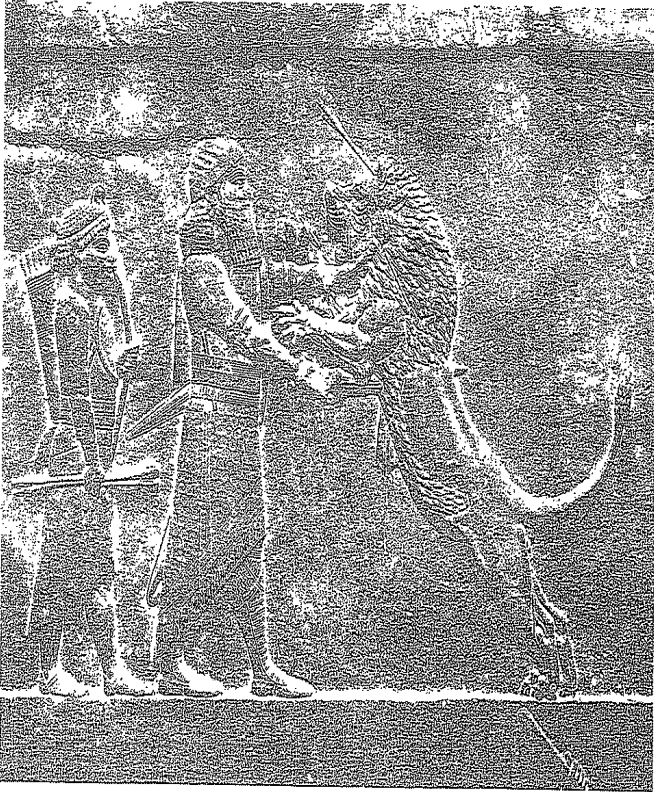
210. León liberado y muerto, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

redes salían los leones de sus rudimentarias jaulas de madera [210], liberados por hombres protegidos a su vez por una jaula similar. El rey dispara flechas al animal que se le acerca, y si éstas no lo matan y la bestia salta, la matarán las lanzas del cuerpo de guardia. Detrás del rey están sus ayudantes para darle las flechas. Sería, por supuesto, un error interpretar la escena como si se soltaran simultáneamente varios animales. Lo que aquí aparece es un solo animal, en tres posiciones sucesivas. La emoción experimentada una y otra vez en este momento, cuando el desenlace es todavía incierto y la poderosa criatura mide a su adversario, deja su huella en la obra del artista: el león que acaba de salir de su jaula está dibujado más grande, más potente que cuando está herido o ataca. En algunas representaciones del momento de la liberación, tiene un cariz de pesadilla. En la lucha, el invencible rey ensombrece la gloria del león.

Alguna vez [211], el rey aparece matando al león con su espada. Esta es una escena asombrosa, pues el artista asirio, sean cuales sean sus métodos, representa hechos reales. Si prescindimos de los demonios alados y otros productos de la imaginación, no encontraremos en el arte asirio representaciones de situaciones imposibles. ¿Cómo

podrían unos artistas cuyo deleite en los diversos incidentes de la vida real era tan marcado, representar un encuentro del que el regio protagonista saldría, en el mejor de los casos, con el brazo izquierdo lisiado de por vida? La respuesta es que el dibujante omitió solamente un detalle que habría desfigurado al rey, pero que era sin embargo un aditamento importante de estos duelos, cuando se celebraban, hasta tiempos bastante recientes, en la parte alta del Eufrates⁵¹. El que iba a matar al león envolvía su brazo izquierdo en una enorme cantidad de pelo negro de cabra o lona, para protegerlo de los colmillos o garras del animal. Al atacar el león, se le ofrecía el brazo izquierdo como presa, y la mano derecha, que sostenía la espada, quedaba libre para matarlo. Nuestra il. 211 muestra el momento en que la espada da en su blanco, y revela la extraordinaria sutileza de observación que distingue las representaciones asirias de animales. La fuerza del león se ha quebrantado súbitamente, sus enormes patas están paralizadas. Compárense con las patas extendidas del león que salta en la il. 212. El rugido se hiel, y de un momento a otro el pesado cuerpo caerá a tierra.

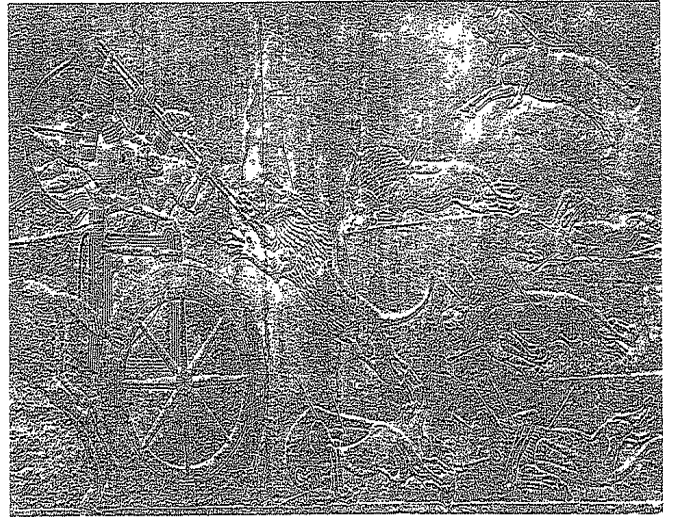
Podía ocurrir que algunos animales no quisieran luchar, y a veces vemos a Asur-



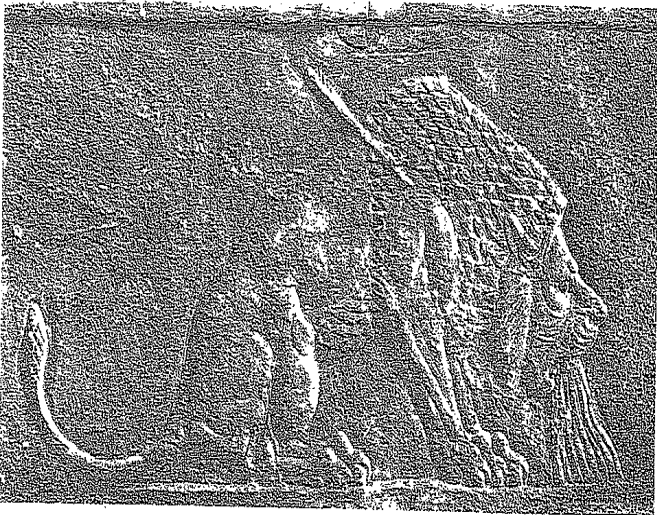
211. Asurbanipal matando un león, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

banipal retorciendo la cola de un león, que se vuelve furioso. Pero además de estos combates a pie, había también cacerías con carros, en las que el rey disparaba mientras su vehículo atravesaba veloz la arena sembrada de cuerpos muertos [212]. Tampoco esta vez tenemos por qué suponer (ni parece verosímil) que todos estos animales

fueron soltados a la vez; pero en alguna ocasión, un animal dado por muerto podía volver a ataque. También Asurnasirpal había representado este tipo de incidente [185], y su comparación con el de su sucesor, dos siglos posterior, demuestra el cambio que se había producido en el arte asirio. El abstracto pero espléndido diseño del siglo IX



212. León saltando sobre Asurbanipal, de Kuyunchik.
Londres, British Museum



213. León moribundo, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

ha sido reemplazado por otro más complejo, menos decorativo y muy fiel a la realidad. El rey sigue concentrado en su blanco y no presta atención a la desesperada bestia que se lanza contra su verdugo. El carro, cargado al máximo, lleva dos lanceros destacados para hacer frente a lo inesperado.

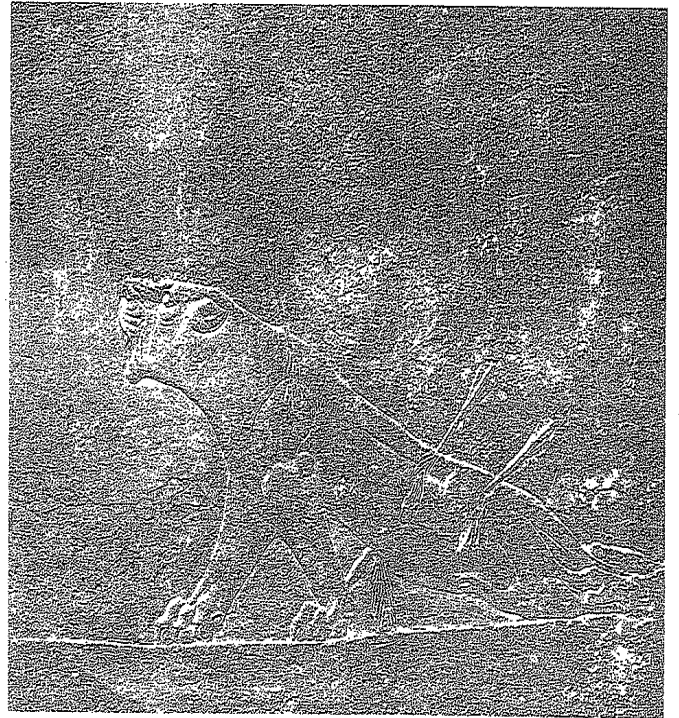
El amor y cuidado que se derrochan en la representación de los animales muertos y agonizantes [212-14] convierte estas escenas, concebidas como una épica pictórica, en una tragedia en la que las víctimas, y no el vencedor, tienen el papel principal. Vistas con la misma óptica, las cacerías de animales inofensivos aparecen como elegías. Entre los asnos salvajes, presas de pánico [215], está la yegua, volviendo la cabeza, antes de romper a galopar —nótese la tensión de su paso—, hacia el torpe potro que debe abandonar al mastín.

En la il. 216 se nos ahorra, por una vez, el espectáculo de la matanza, y se nos ofrece

un supremo ejemplo de la maestría asiria en el dibujo. En la mayoría de las escenas de caza, el espacio está utilizado con audacia; aquí los animales están espaciados con tal amplitud, que quedarían disgregados en un conjunto incoherente, de no ser porque el ritmo de su paso los traba a través de los vacíos. La impresión que nos producen no es la de unos animales sueltos, sino de un rebaño que padece, disperso en la llanura abierta. Se mueven al unísono; la gracia sutil de sus pisadas está maravillosamente observada. Pero el macho que cierra el grupo está inquieto, y acaba de ver a los hombres que se acercan; su carrera (nótese su pata delantera levantada) hará salir a escape a todo el rebaño por el desierto.

La il. 216 no produce la impresión que da el relieve cuando se ve en la pared. Muy cerca del macho alerta, aparece el motivo de su inquietud: un batidor ha desmontado y agita su látigo para poner al rebaño al

214. Leona herida, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

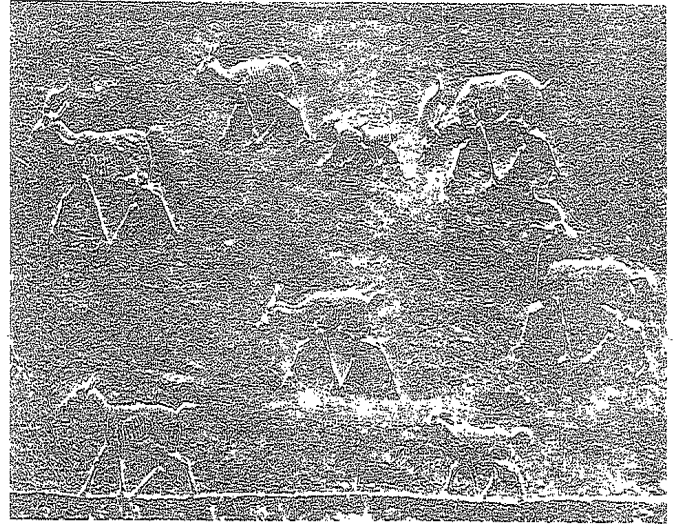




215. Caza de asnos salvajes con perros, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

alcance de las flechas del rey. Si falsificamos la impresión al mostrar sólo el rebaño, no menos la distorsionariamos incluyendo al batidor, pues el ojo moderno, acostumbrado a considerar las obras de arte en su conjunto, no está entrenado para captar las sutilezas con que están representados los animales y su ambiente cuando éstos están dominados por una gran figura prosaica. Podemos imaginar que, para los antiguos, la emoción de la caza, revivida en estas composiciones, unificaba sus diversos elementos, sin que se perdiera la intensidad con que se percibía cada uno de ellos. Sin embargo, existe una curiosa discrepancia entre la suprema categoría artística de las escenas de caza y la posición en que se exhiben. El rebaño de gacelas aparece en la banda más baja de un conjunto de tres. En la segunda de éstas, sobre las gacelas, vemos un tema que no tiene nada que ver con ellas, representado a una escala que las empuja hacia atrás, y de un carácter lo bastante dramático como para desviar la aten-

ción de la banda inferior. Asurbanipal aparece a caballo alanceando a un león, mientras otro ataca por detrás a la parte libre de su montura, y dos mozos se precipitan hacia delante, pero están demasiado lejos para ayudar al rey. Encima, en la más alta de las tres bandas, se nos muestra un encuentro aún más impresionante, parecido al de la il. 211. La cacería de asnos salvajes aparece también en un registro bajo, con la recogida de los leones muertos ante Asurbanipal encima, y, en la banda más alta, la suelta de un león de su jaula. La caza de animales mansos se consideraba quizá de importancia secundaria, y por tanto se representaba donde uno tendría que detenerse para observarla. Pero la calidad de los relieves no presenta la misma gradación, y no es cierto que la banda superior esté subordinada a la intermedia. De hecho, nunca se consideró el muro como un conjunto, y no hay nunca una decoración mural en relieve unificada. Podía dotarse a una determinada escena de aliento épico por



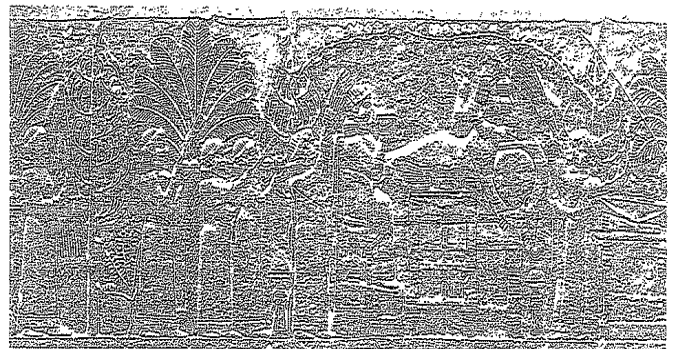
216. Rebaño de gacelas, de Kuyunchik.
Londres, British Museum

medios formales, como los que unifican los tres registros que narran la guerra con los árabes (págs. 178-79), o gracias a la supresión de la división tripartita de las placas, como en la il. 208. Pero, evidentemente, se suponía que el espectador se concentraba en un episodio tras otro, y no se tenía en

cuenta la impresión que podía hacer el muro en su totalidad.

La sensibilidad extrema de que hacían gala los artistas asirios en la representación de animales tenía poco terreno en otros temas. En la il. 217 vemos a Asurbanipal descansando en un jardín, a la sombra de

217. Asurbanipal y la reina tomando un refrigerio en un jardín, de Kuyunchik.
Londres, British Museum



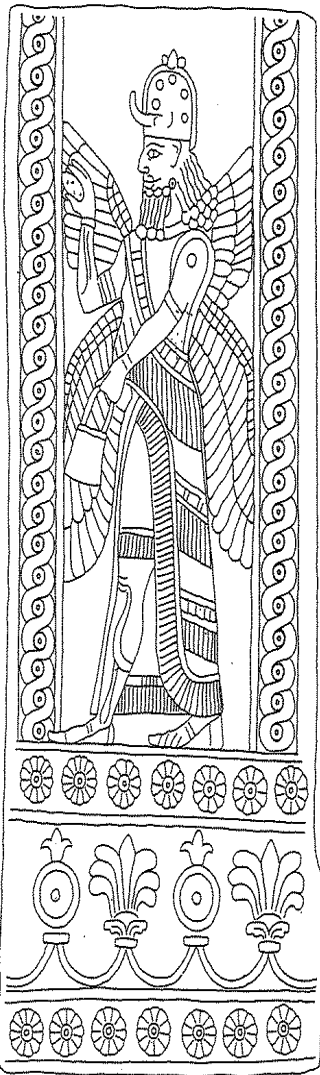
una parra que se extiende sobre su cabeza. A mano, sobre una mesa, están el arco, la espada y el carcaj, y el rey se reclina en un lecho con una manta sobre sus piernas. No lleva su vestido habitual, sino una prenda suave y ceñida, decorada con estrechas ceñefas de dibujos. Su pesado collar cuelga de la cabecera de la cama.

La reina se sienta rígida en una silla. Unos servidores protegen tanto al rey como a la reina de las omnipresentes moscas con abanicos, y los sirvientes que traen las bandejas, a la izquierda, llevan igualmente mosquadores. Unos músicos tocan el arpa y el tambor a poca distancia, y uno imagina que el canto y el gorjeo de los pájaros que se ven en los árboles se mezcla con los otros sonidos más fuertes. No sin asombro descubrimos que, en medio de este placentero sosiego, la cabeza segada de Teumman, rey de Susa, cuelga del árbol que hay junto al arpa³².

LAS ARTES APLICADAS

La riqueza de detalles de los relieves asirios los convierte en una fuente de información sobre el mobiliario, tema del que tenemos pocos datos en otros periodos de la historia de Mesopotamia. Los muebles utilizados por Asurbanipal [217] son pesados y recargados. Se utilizaban piezas de bronce para las patas y los travesaños; podemos verlo en el centro de la mesa de Asurbanipal y en el lateral de la silla de la reina. Detrás de esta silla aparece una pata de la cama del rey, rematada por³³ abajo en una figura de bronce en forma de león recostado; el extremo superior de la pata lleva un panel que probablemente tendría incrustaciones de marfil, pues se parece a las piezas incrustadas que se han hallado en Jorsabad [383]. Son de manufactura siria o fenicia, a diferencia de los marfiles tallados como los de la il. 218, que parecen

de origen asirio³⁴. La caja cuadrada colocada sobre la mesa, a la derecha, tiene un estrecho paralelo en Megiddo, en Palestina, donde se ha encontrado una caja tallada en marfil con esfinges aladas y leones³⁴. Este primoroso mobiliario acompaña



218. Incrustación asiria de marfil, de Nimrud

ba al rey en sus campañas. En la il. 200, Senaquerib está sentado en un trono de pesadas patas en forma de piñas; travesaños con aplicaciones en la típica forma de pares de volutas, y tres filas de figuras, posiblemente moldeadas en metal o talladas en marfil, «sostienen» al rey con sus brazos levantados, motivo de probable origen hitita que sobrevivió hasta la época persa. La silla de Asurnasirpal II [186] es más sencilla, pero presenta elementos similares: cabezas de carnero en bronce en los extremos del asiento y travesaños con dobles volutas. Su escabel tiene patas de león. Se encontraron piezas de bronce para muebles en Alún Tepe, cerca de Erzinchan, donde floreció

el reino de Urartu o Ararat. En el siglo IX a. C., Salamanasar III entró en conflicto con esta potencia, y las guerras se siguieron hasta el fin del imperio asirio. Pero la cultura material de Van estaba evidentemente bajo la influencia asiria; de hecho las guardaciones de bronce para muebles nos dan la impresión de ser enteramente asirias tanto en gusto como en motivos³⁵.

Entre otros objetos de metal hay copas [219], platos³⁶, pesas de bronce en forma de animales [220]³⁷, bandas de bronce grabadas³⁸, y figuras del demonio Pazuzu del viento del sudeste, que trae enfermedades [221]. Si la representación sensitiva de los animales y el cuidado gozoso y esmerado



219. Copa en forma de cabeza de antilope. Bronce. Copenhague, Museo Nacional

220. Pesa en forma de león, de Jorsabad. Bronce. Paris, Louvre.

