

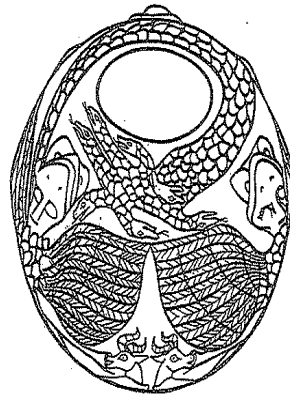


70. Vaso de Entemena, de Telloh. Plata. Sobre pie de cobre.  
París, Louvre

que cada una haga, con sus garras o dientes, el gesto que cierra el círculo. Lo mismo veremos en los sellos cilíndricos de la época.

También aparece en las cabezas de algunas mazas votivas. Una de éstas, dedicada a Ningirsu por Mesilim, rey de Kish<sup>41</sup>, muestra en su parte superior al águila leontocéfala, y en torno a la circunferencia una serie de leones, cada uno de los cuales ataca al que tiene enfrente y es atacado a su vez por el que tiene detrás. Una vez más el dibujo es trabado y continuo. Pero el recurso no está aplicado de forma mecánica. En la cabeza de maza de la il. 71, por ejemplo, el

71. Cabeza de maza. Copenhague, Museo Nacional



águila de cabeza de león, que aparece cuatro veces, como en el vaso de Entemena, agarra gacelas cada vez: de esta forma cada grupo queda separado, y la redondez de la maza tuvo que subrayarse de otro modo, con el movimiento de la hidra de siete cabezas en torno a la parte superior<sup>42</sup>.

Debemos ahora ocuparnos de un tipo de talla en piedra que manifiesta poco interés por el efecto decorativo, pero persigue la claridad de la representación: se trata de placas cuadradas de caliza perforadas en

el centro. La más antigua data del Período Protodinástico II, y se siguieron haciendo hasta fines del III. En las más antiguas el relieve es tosco, realizado en dos planos, sin modelado. Las escenas poseen, sin embargo, cierta vivacidad. La mayoría representa un solo tema, una fiesta en que los principales participantes son un personaje masculino y otro femenino. En la il. 72 aparecen en el registro superior. A la derecha, un hombre sentado, con un racimo de dátiles o una rama frondosa en la mano, recibe una copa de un servidor. A la izquierda está sentada una mujer con una copa y una rama. Detrás de su asiento, una sirvienta mueve un abanico redondo con una mano y sostiene una jarra de vino con la otra. En medio aparecen dos animadores, dándose la espalda por mor de la simetría: uno toca el arpa y el otro baila con los brazos cruzados<sup>43</sup>. El segundo registro, dividido en tres partes por el espacio reservado al agujero central, muestra el transporte de las provisiones para la fiesta: a la izquierda dos hombres llevan una gran vasija de cerveza colgada de una vara. Uno de ellos lleva también el pie circular sobre el que se colocará la vasija terminada en punta. En el otro lado, la carne es traída por su propio pie en forma de cabra; el sirviente lleva un gran cuchillo en la mano y un montón de panes en la cabeza. Abajo, un caballero conduce un carro de guerra vacío, precedido por un lancero y seguido por un hombre que lleva cierto objeto (seguramente un recipiente) atado a un palo que apoya en su hombro. Se verá que los fragmentos de la il. 72 no encajan perfectamente. Las partes principales fueron halladas en Jafache, pero la esquina inferior izquierda, que faltaba, se completó con un pedazo de relieve encontrado en Ur. Hago mención de esto no sólo para explicar la ilustración, sino para subrayar también el hecho de que en los templos de todo el país se depositaron placas de este tipo, idénticas o muy



72. Estela, de Jafache, con un fragmento, de Ur.  
Bagdad, Museo de Irak

similares<sup>44</sup>. El tema que primero se nos ocurre —una fiesta celebrada al regreso de una batalla victoriosa— queda descartado por la ausencia de cualquier rasgo específico que identifique la ocasión histórica. Otros aspectos, también, apuntan a una ocasión periódica, ritual de hecho, para la ofrenda de estas placas. La actitud de los celebrantes principales, con una copa y un ramo, se recordará que la hemos visto en las estatuas colocadas ante los dioses en el templo del Tell Asmar (pág. 51), y ya hemos sugerido que éstas se referían a la celebración de la fiesta del Año Nuevo, cuando mortales e inmortales se unían en común regocijo.

Otros elementos de estas placas (por ej., el carro vacío) no son incompatibles con esta suposición. En la composición de estas placas de piedra hay ciertas variantes. El registro inferior puede mostrar una barca de remos en vez de un carro, o escenas de diversión, como hombres luchando y boxeando<sup>45</sup>, bailando<sup>46</sup> o trepando a los árboles<sup>47</sup>. En el registro superior aparecen a veces los participantes divinos, servidos por sacerdotes en desnudez ritual. Hay otras placas, sin embargo, demasiado diferentes para considerárlas variantes de la de la il. 72. Pueden representar libaciones celebradas ante los dioses, y las hay también puramente

73. Estela, de Telloh.  
París, Louvre



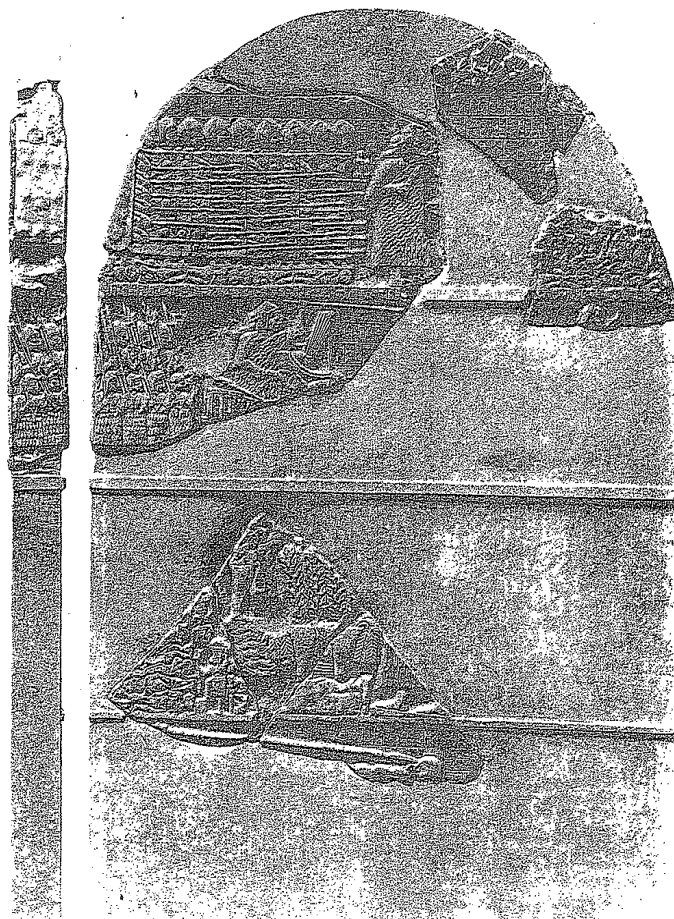
decorativas. Incluso en una de ellas, la del Sumo Sacerdote Dudu de Lagash<sup>48</sup>, encontramos, junto a los símbolos del dios Ningirsu, una inscripción que dice que la placa fue ofrecida «como soporte para una maza»<sup>49</sup>. Las mazas, como la que aparece en la il. 71, eran ofrendas votivas habituales a los dioses. Se guardaban, como otros emblemas, en el templo, y en épocas posteriores (y quizá también en el Periodo Protodinástico) desempeñaban un papel en la prestación de juramentos<sup>50</sup>. Es posible que las placas con escenas de fiestas sirvieran al mismo propósito que la de Dudu, es decir, como soportes para un emblema divino; es posible también que se fijaran a la pared del templo en honor del benefactor que había contribuido a los gastos de la fiesta. Pero no se ha encontrado ninguna en su posición original.

Varias generaciones antes que Dudu, un gobernador de Lagash, Urnanshe, se hizo una placa [73]. Su talla muestra un considerable avance respecto del tipo que vemos en la il. 72; los detalles de las figuras están ahora modelados, no grabados. Y sin embargo, sigue sin ser una pieza artística. Urnanshe aparece cargando un cesto de barro para moldear el primer ladrillo del nuevo templo que va a construir. En el extremo inferior derecho celebra la terminación de la obra. Su familia queda eternizada en dos rígidas filas de figuras, identificadas por sus nombres.

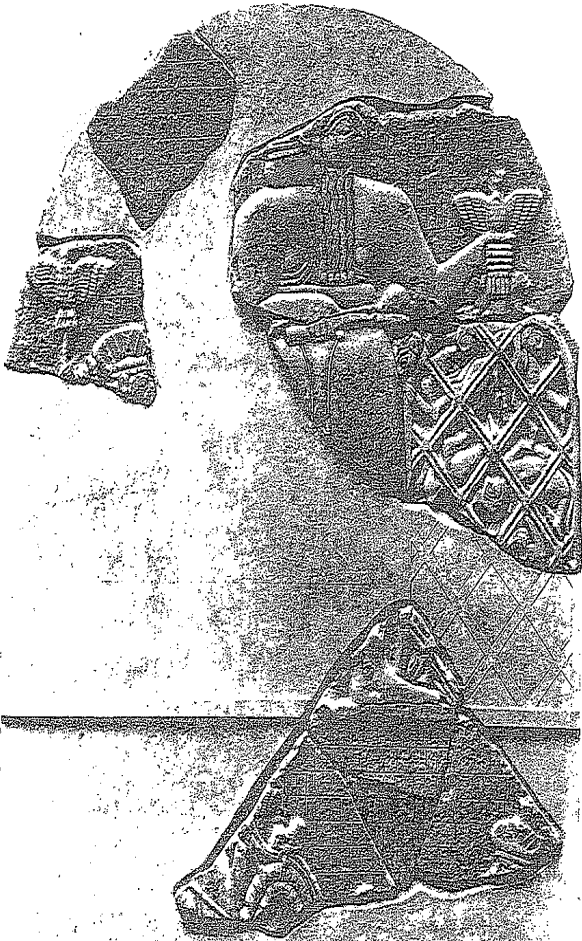
Sabemos que existían estelas en las que se conmemoraban acontecimientos históricos, pero como las guerras entre las ciudades estado oscilaban sin resolverse, no nos ha llegado entero ninguno de estos monumentos. El fragmento mejor conservado se encontró en Lagash [74-5], y conmemora una victoria de su gobernador Eannatum sobre la vecina ciudad de Umma. La población de esta ciudad había destruido un mojón que se había colocado solemnemente durante el reinado anterior, y había invadido

campos pertenecientes a Lagash. En la parte superior de la estela [74] aparece Eannatum avanzando ante las falanjes de su infantería pesada; los lanceros están protegidos por un muro de escuderos. Marchan sobre los cuerpos postrados de los enemigos. A la derecha, vemos buitres y leones devorando cadáveres desnudos. Debajo de esta escena de carnicería vuelve a aparecer Eannatum, esta vez en su carro de guerra [cfr. 76], seguido de su infantería ligera. Parece alzar su lanza contra el rey de Umma. La misma escena, o parecida, se repite en el registro inferior, donde la cabeza de la víctima, mirando hacia atrás, por encima de las cabezas desnudas de sus tropas en retirada, es golpeada por la lanza de una figura hoy perdida. En la fila más baja, Eannatum (de cuya figura sólo se conservan los pies) preside el funeral de sus muertos. Están tendidos unos junto a otros, y sus camaradas, con cestos de tierra sobre sus cabezas, llenan la fosa común. Mientras tanto, el rey ofrece libaciones a los dioses en dos vasos llenos de ramas. Un buey sujeto al suelo es sacrificado a Ningirsu.

La cara de la estela que acabamos de describir registra los acontecimientos tal como se vio que ocurrieron; la cara opuesta [75] revela las fuerzas ocultas que los ocasionaron. El propio dios Ningirsu se ha hecho cargo de la justa causa de su ciudad; ha cogido a los hombres de Umma en su red y los ha destruido. La red va cerrada por un mango (o al menos parece colgar de él) que tiene la forma de los emblemas del dios: el águila leontocéfala sobre dos leones. En su mano derecha sostiene el dios una maza. Su figura, que ocupa dos tercios de la altura de la estela, va seguida por una divinidad más pequeña bajo el águila de cabeza de león, y debajo está representada la carroza del dios. Su parte delantera, con el extremo curvo de la vara, la argolla de las riendas y las alas del águila leontocéfala es visible delante de la pequeña cabeza de la deidad<sup>51</sup>.



74. Lateral y anverso de la estela de la victoria de Eannatum, de Telloh. París, Louvre



75. Reverso de la estela de la victoria de Eannatum, de Telloh. (L. 1000) *Paris, Louvre*

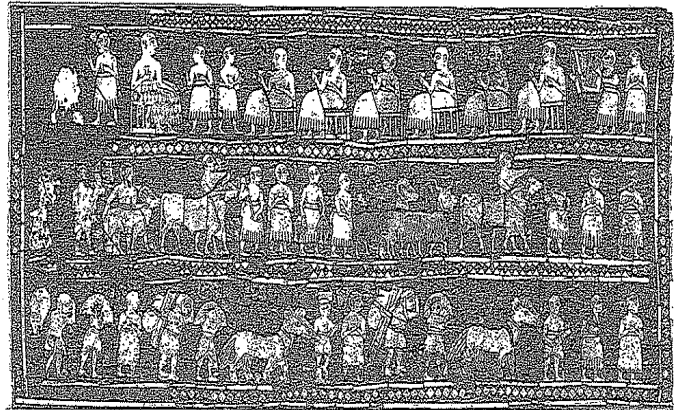
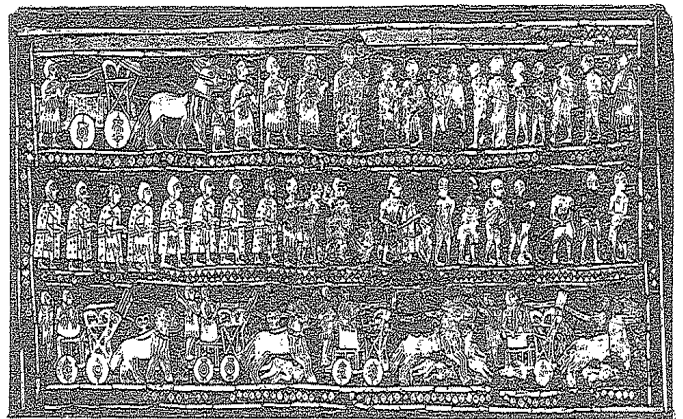
Esta claro que las consideraciones decorativas desempeñaron sólo un papel de segundo orden en la composición de las estelas de victoria. Lo único que importaba era la claridad de la narración visual. Por ello el escultor descuidaba los bordes de la piedra: en la il. 74, las últimas filas de las tropas de Eannatum están simplemente dibujadas en el lado estrecho de la estela,

como si la piedra tuviera la superficie curva del cilindro.

Los fragmentos de estelas similares que se han encontrado en diversos lugares, son demasiado pequeños para que su dibujo se pueda reconstruir. Pero las victorias militares se conmemoraron también a escala más pequeña en objetos de interior. En más de una localidad se han hallado piezas de-

76. Anverso de un panel de incrustación, de Ur. *Londres, British Museum*

ESTANDARTE DE UR



77. Reverso de un panel de incrustación, de Ur. *Londres, British Museum*

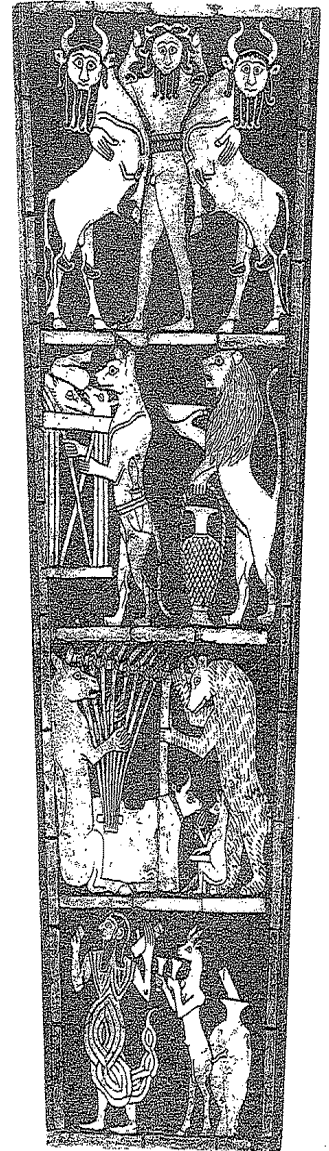
licadamente talladas de concha o madreperla, que iban incrustadas en betún. El resultado era una composición del estilo de la que aparece en el llamado «estandarte» de Ur [76-7]. Realmente no conocemos el uso de este objeto, y la ausencia de inscripciones hace suponer que pudo servir para decorar piezas que podríamos describir de forma general como muebles<sup>52</sup>. Los dos paneles están inclinados hacia dentro, de forma que los laterales son trapezoidales. Estos laterales están decorados con escenas mitológicas, pero los paneles principales narran dos acontecimientos complementarios: una victoria y una fiesta. Cada tema está dividido en tres registros, y enmarcado por orlas de rombos de lapislázuli embutidos en asfalto y enmarcados con concha. La escena principal ocupa el registro superior, mientras que los otros conmemoran hechos secundarios, pues no hay secuencia estrictamente temporal. En el lado que nos narra una victoria militar, el rey, media cabeza más alto que sus hombres, ha descendido de su carro. Espada en mano, inspecciona a los cautivos. Estos están desnudos, y algunos heridos. La acción anterior está representada debajo. En el registro inferior, los carros avanzan sobre los cuerpos de los muertos, cada carro con un conductor y un lancero, cuyas jabalinas sobresalen de un carcaj. En el registro medio los soldados de infantería matan a algunos enemigos y cogen prisioneros a otros. En la otra cara del «estandarte» [77] aparece la celebración de la victoria. Difiere de las fiestas de las placas en relieve en que en ésta no participan mujeres, y nadie lleva ramas o flores. El rey se sienta frente a sus oficiales; es mayor que sus compañeros, y lleva una falda que, al menos en la representación, está más trabajada que la de los demás. A la derecha un hombre toca un arpa del tipo de la de la il. 64 (va sujeta al hombro con una correa), y tras él aparece una mujer que podría ser una cantante o bailarina. La cone-

xión entre la fiesta y el triunfo militar queda explícita por el registro inferior, donde los troncos de onagros no pueden explicarse más que como botín de guerra. Los trofeos transportables son cargados a la espalda en paquetes regulares de madera que se sostienen mediante correas, que los porteadores sujetan con su frente.

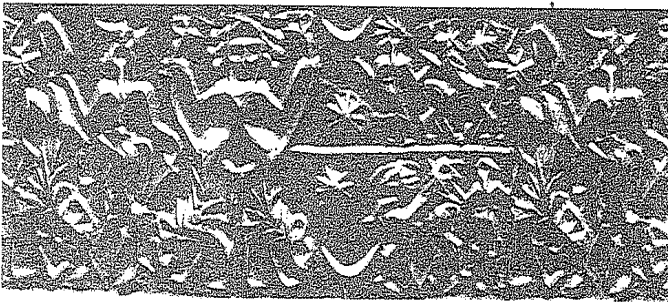
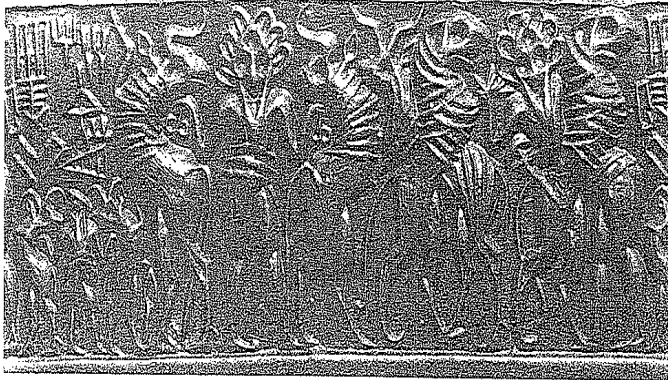
La técnica de la incrustación se usó abundantemente en la época Protodinástica; con ella se lograba gracia de dibujo y una gran riqueza de efectos de color y textura, y la encontramos en cajas, tableros de juego y otros objetos. Las cajas de resonancia de las arpas se decoraron de forma parecida, y la del arpa de la il. 65 contiene algunas escenas extraordinarias [78]. En el recuadro superior aparece el héroe de las il. 17-19, protegiendo a dos toros de cabeza humana, tema utilizado a menudo y en contextos tan diferentes, que cabría suponer que su significado era menos importante que su efecto decorativo. Pero tal incertidumbre no afecta a las demás escenas: nada podría ser más claro y específico. Un lobo y un león sirven una mesa, aunque la reunión no está representada. El lobo ha trinchado la carne y lleva cabezas aderezadas de oso y cordero y una pierna de carnero. El cuchillo de trinchar va sujeto a su cinturón. Es de un tipo que se ha hallado en Ur y otros lugares<sup>53</sup> y se llama erróneamente daga. El león va detrás del lobo y lleva una gran jarra de licor, que parece envuelta en mimbre, y una lámpara o cuenco. Los relieves de las placas, el «estandarte» de Ur y muchos sellos demuestran que durante las comidas se interpretaba música; y así vemos al oso sosteniendo un arpa de gran tamaño para que el asno la toque. Un pequeño animal —un cervato, quizá, o un jervo— se sienta a los pies del oso y agita una carraca —el sistro egipcio—, mientras golpea una pandereta o tambor que tiene sobre sus rodillas. El panel inferior es menos claro. Un hombre-escorpión lleva un objeto que no

reconocemos. Parece pertenecer al alto jarrón, pues de la embocadura de éste asoma otro objeto similar. ¿Serán tabletas de arcilla? La gacela que le sigue lleva unos vasos o quizá inciensarios.

No tenemos guía alguna en este mundo fantástico. Sólo el hombre-escorpión se menciona en los textos; en la épica de Gilgamesh es el guardián del lugar por donde sale el sol, función que parece irrelevante en el contexto de nuestras taraceas. Alguna vez se ha dicho que estos animales son hombres disfrazados, pero no parece muy verosímil<sup>54</sup>. Están dotados de manos humanas, en vez de pezuñas, sólo para que puedan llevar objetos, tocar el arpa y demás. En cualquier caso, si estas escenas estuvieran representadas por hombres disfrazados, ello implicaría la creencia de que fueron animales quienes originalmente las representaron. Pero nada sabemos de la ocasión en que se supone que estas escenas se produjeron, y por tanto no podemos juzgar si son reflejo de mitos, ritos o fábulas. En un sello de Ur aparece una fiesta similar en la que el protagonista es un león<sup>55</sup>. Sentado en un trono, bebe de unas altas tazas que un antilope en dos patas le ofrece. Un burro lleva una jarra con bebida. Otro, como en la escena que hemos visto antes, toca el arpa, y un tercero los platillos. En otro sello, procedente de Tell Asmar<sup>56</sup>, hay un león y un asno, sentados a cada lado de una jarra de cerveza, de la que beben con una varilla. Un milenio y medio después, la orquesta animal vuelve a aparecer en algunos toscos relieves en piedra encontrados en un palacio de Tell Halaf, en el norte de Siria<sup>57</sup>. No parece probable que obras artísticas de esta importancia tuvieran como tema simples fábulas. Más bien parece que tenemos aquí vestigios de antiguos mitos. En el arpa de Ur están presentados con ese estilo seductor del arte sumerio, que deshace nuestra incredulidad cuando convierte en realidad el mundo de la fantasía. Es en



78. Taracea de la caja de resonancia de un arpa, de Ur (cfr. 65). Filadelfia, Museo de la Universidad de Pennsylvania



79 y 80. Imprints de sellos del Período Protodinástico II:  
Bagdad, Museo de Irak

este mundo en el que existen el benigno toro androcéfalo de la il. 61 y la cabra demoniaca de la il. 69, y donde los animales y monstruos de las taraceas del arpa celebran su fiesta.

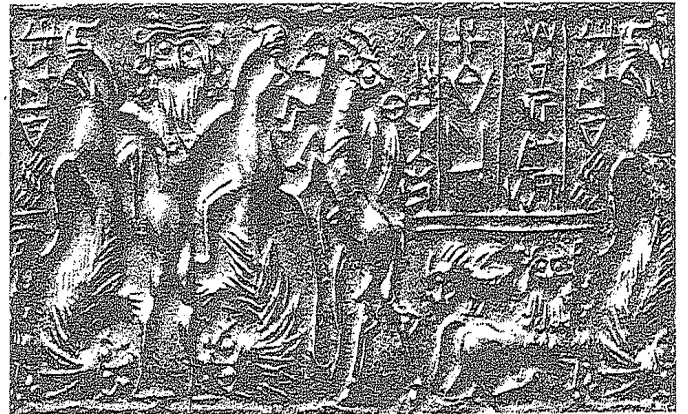
#### EL ARTE GLÍPTICO

Los diseños de los sellos del periodo son en su mayor parte representaciones de este mismo mundo fantástico [79-87], pero en ellos han de sujetarse a los requisitos decorativos peculiares del sello. Los grabadores de sellos del Período Protodinástico lograron esto tan cumplidamente, que sus inven-

ciones produjeron una influencia decisiva en el repertorio, no sólo de la glíptica posterior, sino de la producción de obras en metal y tejidos, y a través de éstos en el arte de Grecia y Persia, y hasta en el arte medieval europeo. El punto de partida es, como hemos visto (pág. 13), el estilo de brocado, que desarrolló una de las primeras tendencias observadas en la época protohistórica, en que hunden sus raíces todos los estilos posteriores. El estilo de brocado sacrificaba el tema al dibujo: la superficie se cubría de incisiones que formaban sencillas figuras lineales, componiendo un friso continuo de densidad homogénea. En su forma más pura, el estilo resultaba elegante

pero insípido, y pronto se enriquecieron sus temas. En el Período Protodinástico II continuó este proceso, pero sin cambiarse los principios estilísticos. El dibujo seguía siendo fundamentalmente lineal, y las superficies más amplias, tales como los cuerpos de los animales, eran planas y sin modelado [79, 80]. La plasticidad no aparecería hasta el Período Protodinástico III.

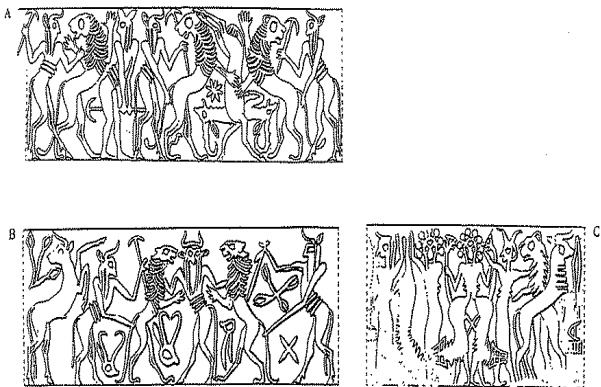
En los ataques depredadores de los leones. No sabemos si la cabeza de ternero que aparece dibujada en la parte izquierda, es un simple relleno o pretende representar a una víctima de los animales rapaces, pero el toro que se desploma bajo las garras del león es salvado en el momento crítico por dos hombres-toro. Los mismos elementos se utilizan para producir los sellos más refina-



81. Imprinta de sello del Período Protodinástico III.  
Colección De Clercq

Los grabadores de sellos hicieron abundante uso de la animación que había permitido al autor del vaso de plata de la il. 70 lograr un dibujo continuo. Cuando hacia que los leones atacaran a los herbívoros vecinos, trababa las figuras yuxtapuestas en una cadena cerrada. En los sellos, el tema más común es el friso de animales y criaturas fantásticas que parecen entregados a una lucha general. No comprendemos las implicaciones de este tema, que es uno de los favoritos de los artistas mesopotámicos de todas las épocas, pero un dibujo de la il. 83A, un tanto desgarrado, nos muestra que uno de los motivos que inspiraban estos frisos era la defensa de los rebaños frente

dos, que ostentan una asombrosa capacidad de invención, puesto que a menudo no son sino variaciones sobre el mismo tema. La especial exigencia de un sello, es decir, el que tuviera que llevar un dibujo particular y distintivo, suponía para los grabadores un reto al que respondieron con deleite. En la il. 82B, tres hombres-toro sujetan a dos leones, junto a un toro que ha resultado ileso; hay también dos cabezas de cabra de relleno. En ningún momento se interrumpe el friso, y sin embargo las figuras no están amontonadas. Los hechos que aparecen sencillamente representados en la escena de la il. 83A —la matanza del ganado por los leones— se dan por sentados, y el interés



82. Imponentas de sellos del Período Protodinástico II, de Fara

se centra en la composición. Otra versión es la de la il. 79, en la que encontramos al héroe desnudo de las ils. 17-19. Agarra con cada mano las barbas de un toro salvaje, y aparece una vez más inclinándose ante un león, al que parece herir con un puñal en los cuartos traseros, mientras con la otra mano sujeta las patas delanteras de otro león. Este último animal está dibujado sobre la figura de una cabra que mira a la izquierda. El cruzamiento de figuras es ahora un recurso favorito; aumenta la densidad del dibujo y hace que los motivos de relleno, como cabezas, plantas y demás, resulten superfluos. La misma ilustración nos muestra cómo se trataba una inscripción en esta época. Aparece en la parte izquierda, sin que la separe ninguna franja del resto del dibujo, sino como si formara parte de él. El espacio que queda bajo los signos de escritura se rellena con la figura del héroe entre dos cabras, dibujada a una escala menor que el resto de la escena. Estos dibujos son totalmente homogéneos (es decir, lineales), y continuos: es imposible aislar la impresión de una sola vuelta del cilindro, ya que los extremos están cuidadosamente ensambla-

dos, rasgo que queda disimulado por la limpieza de los dibujantes modernos, al suprimir los extremos sueltos que en realidad debieran mostrar a cada lado de su copia; las fotografías sí los muestran.

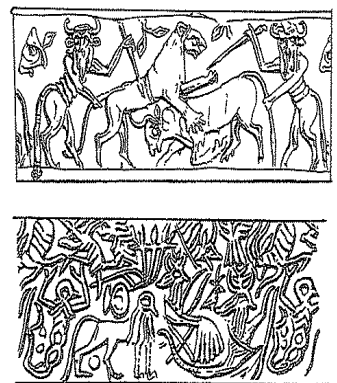
El dibujo de la il. 82A es aún más complicado. De nuevo dos leones rampantes flanquean una figura central, como en la il. 82B. Pero esta vez la figura no es su dominadora, sino su víctima, una cabra, dibujada con dos cabezas para llenar el espacio entre los leones. Como en la il. 82B, dos hombres-toro atacan a los leones por detrás, pero las cabezas de las fieras se vuelven hacia fuera, hacia sus atacantes. El grupo de animal y planta que llena, en la il. 82B, el espacio que queda en el cilindro después de haber dibujado el grupo de cinco figuras, es sustituido en la il. 82A por un relleno que muestra a un león y un hombre toro luchando.

La comparación detallada de estos dos sellos puede servir como ilustración de la rica variedad que podía producirse modificando la composición de unos pocos motivos. La cabra de dos cabezas abre el camino a los monstruos que son frecuentes en

estos sellos. Un tipo aparece en las ils. 80 y 82C. Su cabeza, con melena y barba, está de frente, y el tronco y los brazos son humanos; pero las «piernas» están formadas por sendos leones apoyados en sus patas delanteras, cuyos rabos terminan en cabezas de pantera, que los brazos de la extraña criatura apartan de su cara. Sería inútil esperar que las fuentes literarias nos desvelaran la naturaleza de este extraordinario monstruo; tuvo su origen «sobre la marcha», es un producto de la fantasía del artista. En nuestras láminas podemos reconocer dos fases de su génesis. En la il. 80, a la izquierda, un hombre mata con un puñal a un león al que sostiene cabeza abajo por sus patas traseras. En la il. 81, un sello ligeramente posterior, el héroe desnudo sujeta a dos leones en la misma posición. Los tres elementos del grupo han sido unidos, fundidos por la imaginación del artista en una sola criatura, más extraordinaria, que ocupa por un momento su puesto entre los míticos hombres-toro y los toros de cabeza humana, los leones y las águilas leontocéfalas. Otros monstruos nacieron también de esta manera. Incluso cuando se representaban temas más significativos que el friso de animales, el dibujo mostraba el carácter de un diseño textil por lo tupido de su trama, su simetría o su carácter repetitivo. Este es el caso, por ejemplo, del dios solar en su barca [83B], del que nos ocuparemos más adelante. Rara vez se cuenta una historia de forma directa, sin buscar un efecto decorativo.

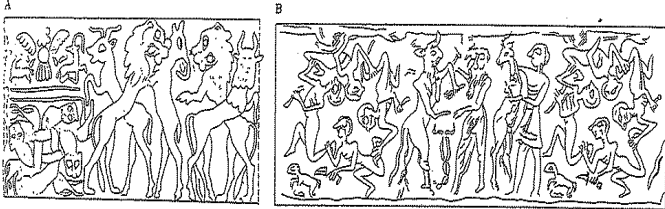
La fuerza de los sellos del Período Protodinástico II reside en la enorme variedad de motivos que no eran ni puramente decorativos ni claramente figurativos, y cuya fascinación deriva tanto de la ambigüedad de su tema como de su belleza formal. Se realizaron en un estilo lineal, descarnado, cuyas posibilidades se explotaron al máximo.

La evolución subsiguiente se fue apar-



83. Imponentas de sellos del Período Protodinástico II: (A) de Tell Agrab, (B) de Jafache

tando de este método de grabado. El Período Protodinástico III volvió al modelado en relieve que había sido habitual en el Período Protodinástico I. El Período Protodinástico III continuó los temas de la etapa precedente, pero les dio una apariencia más sólida. Las posibilidades del modelado fueron reconocidas, y la profundidad de la figura dejó de ser considerada como una consecuencia de la técnica del grabado inevitable pero estéticamente indiferente. El nuevo estilo dio importancia a partes del dibujo que su predecesor había utilizado desdeñosamente. La comparación entre los sellos de las ils. 84-6 y el más antiguo de las ils. 79 y 80 pone de manifiesto la falta de interés de las superficies planas de los cuartos traseros de los animales o las piernas del héroe. En la il. 81, el cuerpo de la gacela rampante es todavía casi plano, pero el cuerpo del héroe y los cuartos traseros de los leones están verdaderamente modelados, y el juego de la luz y la sombra salva a estas zonas de su anterior insignificancia.



87. Improntas de sellos del Período Protodinástico III:

(A) de Fara. Museo de Berlín  
(B) Amsterdam, Museo Allard Pierson

les sujeta a su enemigo por el tobillo, mientras lo amenaza con un puñal [87B].

La acentuación de la plasticidad no destruye la belleza lineal. De hecho el tratamiento de los ríbos y los mechones de pelo en la il. 85 muestra una nueva sofisticación, en comparación con la il. 79. Pero la tendencia a aumentar tanto la plasticidad de las figuras modeladas como su número, llegó en último término a hacerse incompatible con los esquemas compositivos establecidos y los destruyó. Las dificultades eran dobles. Una de ellas afectaba a las inscripciones, que, en el pasado, podían integrarse en el dibujo lineal sin que parecieran una intrusión entre las figuras modeladas. Un inconveniente mayor derivaba de lo accidentada, que resultaba la superficie al cruzarse unas figuras de cierto cuerpo [84]. Esto podía llegar tan lejos que impidiera la limpieza de la impresión; en cualquier caso era inaceptable estéticamente.

A lo largo del Período Protodinástico, el dibujo continuo y la densidad homogénea eran requisitos de la belleza del sello. Cada hiato se llenaba con un motivo secundario; no había rupturas verticales en ningún punto. El espaciado armonioso del dibujo aseguraba el efecto de las impresiones que se hicieran con el sello, ya fueran largas o

cortas. Este principio era básico en el estilo de brocado y se mantuvo cuidadosamente hasta fines del Período Protodinástico III, en que las figuras entrecruzadas se amontonaban en los frisos. Pero al adquirir las figuras más cuerpo, el friso resultó sobrecargado [84]. Las figuras requerían espacio y aire; y así veremos que hacia fines del período se produce una innovación, que en realidad consiste en apartar las figuras entrelazadas, introduciendo así un hiato entre cada grupo de luchadores [85]. El efecto es espléndido; ni siquiera el vigor del modelado produce impresión de pesadez. Pero el friso en conjunto pierde su coherencia: ahora vemos tres grupos distintos, yuxtapuestos sobre la superficie de los sellos. El principio básico de la composición de sellos del Período Protodinástico ha sido sacrificado. Pero una vez más, como a fines del Período Protodinástico, la distinción de un estilo de glífica predominante se convierte en el punto de partida para un nuevo desarrollo en los inicios de una nueva etapa. Hay, sin embargo, una diferencia: el final del Período Protodinástico no es, en absoluto, una época de decadencia. Y los cambios que acabamos de describir significan una transformación del arte mesopotámico cuando éste estaba en la cima de su potencia.

## CAPÍTULO 3

## EL PERÍODO DE ACCAD

(CIRCA 2340-2180 A. C.)

A lo largo de su historia, el arte mesopotámico ostenta una polaridad curiosa. Revela, por una parte, el amor al dibujo por sí mismo, y por otra un deleite en la realidad física. En el Período Protodinástico, el diseño de los sellos ilustra ambas tendencias, separadas o combinadas. Más tarde, en los Períodos Protodinástico I y Protodinástico II, predominan los rasgos decorativos. Durante el III, en sellos como los de las ils. 84-6, la tendencia hacia lo concreto encuentra renovada expresión, y se hace dominante en la época de Sargón de Accad. El cambio de estilo podría considerarse, sin embargo, como un mero cambio de acento dentro de la tradición indígena, pero tal interpretación de la obra de los acadios sería un tanto impropia. Las innovaciones son demasiado notables; y las pocas obras que se han conservado, espléndidas [88-91], no pueden comprenderse sin referencia a aspectos que son enteramente ajenos al terreno del arte.

La accesión de Sargón de Accad, su conquista de varias ciudades-estado, su organización de un reino que mantuvo su cohesión durante más de un siglo bajo sus descendientes, afectó de forma permanente no sólo al arte, sino también al lenguaje y al pensamiento político de Mesopotamia. Bajo la apariencia de un procedimiento familiar —la sujeción paulatina de ciudades estado a un solo gobernante— se puso en marcha un proyecto enormemente diferente de los efímeros logros de anteriores conquistadores. Pues en la persona de Sargón, un elemento de la población que hasta entonces había permanecido desarticulado, se afirmó y tomó el mando. Los acadios tenían afinidades con los sirios, pero no eran ex-

tranjeros. No sabemos cuando se infiltraron en Mesopotamia, ni cuál era su número en el sur; pero a fines del Período Protodinástico, predominaban en los distritos centrales, en torno a la actual Bagdad, y más al norte, a lo largo de los ríos.

El corazón de la civilización mesopotámica yace en el sur, en Sumer. Allí se había producido la gran transformación de la cultura prehistórica en el Período Protodinástico, y desde allí había irradiado la influencia sumeria hasta lugares tan distantes como Persia y Anatolia, Siria y Egipto<sup>1</sup>. La ruta principal de su difusión corría por el Tigris y el Éufrates. En Tell Brak, junto al río Jabur, un afluente del Éufrates, hubo en la época protodinástica un santuario que, en todos sus aspectos, era un templo mesopotámico<sup>2</sup>. En Mari, en el Éufrates medio<sup>3</sup>, y en Asur, junto al Tigris<sup>4</sup>, la escritura y la estatuaria locales, los amuletos y abalorios eran totalmente indistinguibles de los que se usaban en la propia Sumer durante los tiempos protodinásticos.

Los habitantes de estas regiones más noroesteñas no eran, sin embargo, sumerios. Poco sabemos de su cultura antes de que adoptaran la civilización sumeria, pero sabemos que hablaban una lengua semítica y por tanto seguían tradiciones distintas de las del sur de Mesopotamia. Podemos suponer que las diferencias eran profundas, pues las lenguas sumeria y acadia no tenían la mínima relación: la primera es aglutinante, la segunda inflexiva, y vehículos de pensamiento de estructura tan radicalmente distinta apuntan a un contraste de mentalidades igualmente profundo<sup>5</sup>. Por tanto, cuando los acadios adoptaron la civilización sumeria, se vie-



ron forzados a cambiar, aun cuando no querían más que copiar. Y a veces hicieron cambios intencionados: por ejemplo, utilizaron la escritura sumeria para escribir el lenguaje acadio. Es significativo que esto no se hiciera sólo en las inscripciones oficiales, sino también en los documentos de negocios, lo que indica que la nueva dinastía representaba una sección importante y numerosa de la población. Es también significativo que los textos contemporáneos no trataran nunca el gobierno de Sargón como una dominación extranjera. Su acceso al poder marcó un desplazamiento en la importancia relativa de los dos elementos de la población establecida en el país. No hubo solución de continuidad. El ascenso de Sargón se hizo conforme al patrón establecido. También en el pasado había habido usurpadores o gobernantes locales enérgicos que habían dominado grandes partes del país. Pero la unificación de Sargón resultó más duradera, precisamente porque la estructura política establecida de Sumer no tenía para los acadios la fuerza de la tradición. No tenían por qué plantearse su dominio dentro de los límites de la ciudad-estado. Entre otros pueblos de lengua semítica —hebreos, arameos y árabes— los lazos de sangre, familia, clan o tribu habían sido siempre más fuertes que cualquier otro. Los acadios bien pudieron tener una concepción de la monarquía en la que la lealtad al gobernante, como jefe tribal, sustituyera a las lealtades cívicas, puramente locales, de las ciudades sumerias, y en la que el alcance y estructura de cualquier unidad política coincidiera con el área abarcada por la tribu.

Sargón y sus sucesores tomaron medidas que intencionadamente pasaban por alto las unidades locales y tendían a reforzar los lazos entre el rey y sus seguidores: el Estado sería ahora sostenido por la lealtad personal, más que por el patriotismo local. Bajo el nieto de Sargón, Naramsin, los gobernantes de las ciudades se nombraban a sí

mismos «esclavos del rey», y éste, por su parte, adoptó un título —«Rey de los Cuatro Confines» (del universo)— que le proclamaba soberano potencial de toda la tierra.

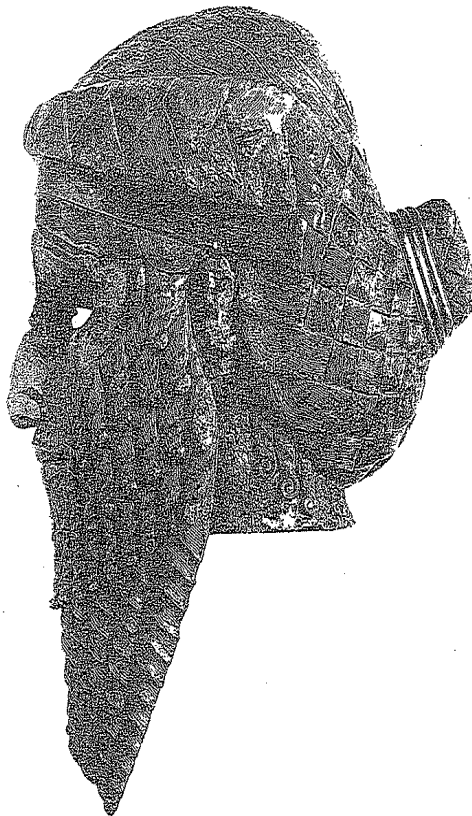
Es precisamente esta concepción de la realeza la que se expresa en las obras que vamos a describir a continuación [88, 89, 91]. Poseen una grandeza profana sin precedentes en Mesopotamia. La cabeza de bronce, milagrosamente conservada en un vertedero en Nínive<sup>6</sup>, es tres cuartos del

88 y 89. Cabeza de un gobernante acadio, de Kuyunchik. Bronce. Bagdad, Museo de Irak



tamaño natural. El cabello va recogido a la manera de Eannatum [74], claro ejemplo de la supervivencia de la tradición sumeria. Trenzado alrededor de la cabeza, se junta en un moño en la nuca, y una diadema de oro sostiene la trenza. El tratamiento elegante, aunque complicado, del pelo y de la barba componen un espléndido marco para el rostro suave y la noble boca. Los ojos estuvieron incrustados con piedras preciosas que le han sido arrancadas, y la nariz quedó aplastada por un golpe.

Hasta las obras más realistas de la época Protodinástica [52-60] no parecen sino intentos de acercarse a la representación de la materia física que triunfantemente se ha logrado en esta cabeza de bronce. Nótese, en el perfil, cómo el ojo se implanta en su órbita; la conformación del labio superior, la nariz y la sien, la seguridad del toque, el juego infinito de la superficie. Cierto es que la cabeza de bronce y las pequeñas obras en piedra de época protodinástica no son estrictamente comparables. Pero una ca-

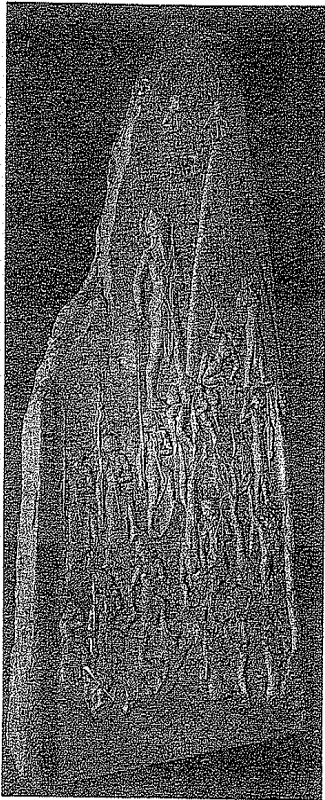


beza acadia de piedra procedente de Bismaya [90] difiere de las cabezas anteriores en el mismo sentido que la de bronce<sup>7</sup>. Muestra el mismo modelado firme pero sensible, la misma ausencia de las pequeñas curvas rotundas del estilo Protodinástico III. Sus formas son más amplias. Algunos detalles técnicos, como los ojos y cejas incrustados, delatan la continuidad de la tradición. Y en las obras acadias de menor calidad, las afinidades con el periodo anterior son tan marcadas que a veces no es posible asignar una obra al Periodo Acadio más que si alguna inscripción menciona el reinado en que fue realizada<sup>8</sup>.



90. Cabeza, de Bismaya. Yeso.  
Universidad de Chicago, Oriental Institute

La estela de Naramsin [91] compite con la cabeza de bronce en belleza, vigor y originalidad<sup>9</sup>. La piedra tiene rota la parte superior y está deteriorada por el agua en la parte baja. Sin embargo, lo que es seguro es que no había ninguna otra figura por encima de donde está el rey, solo, bajo los cuerpos celestes en que los dioses se manifiestan. El propio Naramsin está deificado<sup>10</sup>: lleva la tiara con cuernos de la divinidad. En una mano lleva su arco, en la otra una flecha, y el hacha de combate le cuelga del brazo izquierdo doblado. Debajo de él, sus soldados ascienden por la boscosa ladera de la montaña. La reiteración de su zancada



91. Estela de la victoria de Naramsin.  
Paris, Louvre

representa el carácter incontenible de su avance con mayor eficacia que el amontonamiento de figuras en la estela de Eannatum [74]. El contrapunto de su ascenso aparece a la derecha en los quebrantados restos del ejército enemigo, que huyen o imploran piedad. Naramsin se yergue sobre esta agitación con un pie sobre los cadáveres de los vencidos; cerca de él está la cima inaccesible de la montaña, y por encima, los grandes dioses<sup>11</sup>. Del reinado de Sargón se han conservado los restos de dos estelas por lo menos<sup>12</sup>. Carecen de la intensidad que imparte a la estela de Naramsin la composición unificada y la concentración de un acontecimiento en un momento significativo. Las estelas de Sargón eran, en todos los aspectos, más primitivas; tenían la forma del canto rodado, como las más antiguas [24], y las escenas se dividían en registros que seguían la superficie irregular de la piedra. Sargón se representa bastante más grande que sus soldados, pero no lleva la corona de los dioses. Se le identifica por una inscripción. Otro fragmento muestra una escena de batalla con aves de rapiña y perros que devoran los cadáveres de los enemigos. Un tercero ofrece también un motivo que ya vimos en la Estela de los Buitres de Eannatum: el enemigo es «cogido en la red», imagen que aparece repetidas veces en la poesía sumeria, a la que se ha dado expresión plástica. Pero en la estela de Eannatum es el dios quien sostiene la red; en las de Sargón parece ser el rey quien la sujeta, y el dios preside su victoria. Los dioses no aparecen interviniendo en los asuntos humanos, pero el rey a quien han elegido actúa con la plenitud de su poder.

Los fragmentos de las estelas de Sargón se sitúan en una línea recta entre la de Eannatum y la de Naramsin, pero en cuanto a motivos y composición están más cerca de la primera. No hay en ellas indicios de la concepción unificada y auténticamente monumental que distingue a la estela de Na-

ramsin. Parece, sin embargo, que tenemos un ejemplo anterior del mismo tema, conservado en un relieve tallado en la superficie de las rocas que cuelgan sobre el desfiladero de Darband-i-Gawr en el Qara Dagh<sup>13</sup>. La enorme figura de Naramsin domina las figuras de sus enemigos. Su ejército se ha suprimido, como tampoco se muestra la escena de la batalla: es el desfiladero mismo. El relieve de la roca podría considerarse como una copia simplificada de la estela, pero probablemente es anterior porque es más primitivo. Mientras que el relieve de la roca muestra al rey en el acto de escalar la montaña, en la estela son los soldados quienes ascienden, mientras el rey se alza impassible, como vencedor en posesión del terreno.

El reinado de Naramsin representa el mejor momento de la escultura acadia. No sabemos si se puede decir lo mismo de la



92. Impronta de sello acadio: fragmento con un héroe estrangulando a un león.  
Londres, British Museum