

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

El lenguaje de los templos.

Cabrera Pertusatti, Fernando Rodrigo.

Cita:

Cabrera Pertusatti, Fernando Rodrigo (2009). *El lenguaje de los templos. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/218>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

INTRODUCCIÓN

La simbiosis entre escritura y representación pictográfica, en la cual esta última ostenta una mayor preponderancia que la otra, es un recurso discursivo que atraviesa el grueso de la historia. La misma constituye una estrategia de control y/o de difusión socio-cultural más efectiva, si la sociedad a la que nos referimos posee un elevado porcentaje de personas iletradas. Es decir, las representaciones gráficas (respondiendo a un determinado *corpus* estético) transmiten un pensamiento, una cosmovisión, e incluso en diversos contextos desempeñan un rol central frente al mensaje escrito. Este último es “reemplazado” por una narrativa visual, gestada y articulada a través del uso de determinadas figuras pictóricas.

En el presente trabajo, analizamos una placa votiva perteneciente al rey Ur-Nanše de Lagaš (2494-2465 a.C.) (fig. N°1), descubierta y estudiada por Ernest de Sarzec (entre 1884 y 1912)¹. Se trata de una pieza de piedra caliza de 39cm de alto por 46,5 cm de ancho que se conserva en Museo del Louvre. Presenta un orificio en el centro, por lo que creemos que estaba fijada a la pared de un templo, con el fin de asegurar cada tarugo de madera, sobre los cuales se afirmaba una determinada puerta². Muchas de estas placas se colocaban en forma horizontal, cerca de algún altar, en cuyo orificio se ponía el “estandarte de un dios”; y pueden, por consiguiente, “ser consideradas como un monumento y al mismo tiempo como un objeto decorativo”³.

¹ Groenewegen-Frankfort, H. A., (1987[1951]), *Arrest and movement. An essay on space and time in the representational art of Ancient Near East*, Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press, pp. 161; Sollberger, E. y Kupper J.R., (1971), *Inscriptions royales sumeriennes et akkadiennes*, Les Éditions du Cerf, París, pp. 44 y 45; Postgate, J.N., (1995), *Early Mesopotamia. Society and economy at the dawn of history*, Routledge, London and New York, pp. 114.

² Loc. Cit.

³ Groenewegen-Frankfort, H.A., Op. Cit., pp. 157.



Fig. N° 1.⁴

La placa se divide en dos planos (*S* e *I*) (ver fig. N°2 y N°3), y en el primero (*S*) podemos leer: 1) *Ur-^dNanše* 2) *lugal Lagaš* 3) *dumu Gu-NI-DU* 4) *dumu Gur-sar* 5) *e₂^dNin-gir₂-su* 6) *mu-du₃* 7) *e₂^dNanše* 8) *mu-du₃* 9) *Abzu-ban₃-da mu-du₃*. De esto traducimos: “*Ur-Nanše, rey de Lagaš, hijo de Gunidu, el hijo de Gursar, el templo de Ningirsu, en el nombre de éste edificó, el templo de Nanše, en el nombre de ésta edificó, el pequeño Abzu, en el nombre de éste edificó*”. Mientras en el otro plano (*I*), podemos apreciar las siguientes líneas: 1) *Ur-^dNanše* 2) *lugal* 3) *Lagaš* 4) *ma₂-Dilmun (a)* 5) *kur-sag* 6) *gu₂-giš* 7) *mu-gal₂*. La transcripción del mismo arroja, a grandes rasgos, el siguiente mensaje: “*Ur-Nanše, rey de Lagaš: los barcos de Dilmún, desde este país lejano, transportaron la madera en su nombre [es decir, para Ur Nanše]*”⁵.

Conocemos además la identidad de los personajes que integran la representación porque sus nombres están inscriptos en la placa. En el cuadrante *A*, tenemos a Ur-Nanše secundado por un copero y frente a su esposa Abda. En *B* aparecen el primogénito Akurgal y sus hermanos Lugalezen, Anikurra y Mukurmušta. En *C* hallamos a los restantes hijos de Ur-Nanše y Abda, Anunpad, Menusud y Addatur junto a un funcionario que ostenta el título de “encantador de serpientes en jefe”. Finalmente, en *D* se representa una vez más a Ur-Nanše asistido por otro copero⁶.

⁴ Placa de Ur-Nanše, tomada Groenewegen-Frankfort, Op. Cit., 161.

⁵ Traducción hecha por Rodrigo Cabrera Pertusatti, a partir de Labat, R. y Malbran-Labat, F., [2002 (1976)], *Manuel d'épigraphie akkadienne*, París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, y Jiménez Zamudio, R., (2002), “Documentos de trabajo” en *Antología de textos sumerios*, Ediciones de la UAM, Madrid, pp. 13 y 169.

⁶ Transcripción hecha por Rodrigo Cabrera Pertusatti a partir de Labat, R. y Malbran-Labat, F., Op. Cit. Sabemos que los nobles mencionados son los hijos de Ur-Nanše y Abda porque sus nombres están antecidos por el término *dumu* (“hijo”). Para las funciones del “encantador de serpientes en jefe” y de los coperos, ver

El objetivo central de nuestro trabajo es acceder, a partir del análisis de la mencionada placa, a una porción del “lenguaje”⁷ que transmiten los templos e interpretarlo.

Los modelos analíticos propios del estructuralismo han acumulado críticas por parte de otras corrientes científicas, debido al empleo exacerbado de unas premisas acordes a las llamadas disciplinas formales. Nuestra monografía es deudora en gran medida de la praxis estructuralista y por tal motivo aplicaremos elementos que provienen de dicha escuela.

PARÁMETROS SIMÉTRICOS EN LA PLACA DE UR-NANŠE

La superficie de la placa está decorada en bajorrelieve y muestra dos escenas en las que se dispusieron sendas series de figuras asociadas en forma individual a breves textos cuneiformes. En nuestro análisis de la estructura nos enfocamos en las representaciones, que parecen dominar la organización de las escenas.

En primer término, si trazamos dos ejes perpendiculares (x ; y) cuyo punto de origen (O) está dado por el orificio que se encuentra en el centro, obtenemos cuatro cuadrantes (A ; B ; C ; D) y dos planos: superior ($A+B$, que denominamos S) e inferior ($C+D$, que llamamos I) (fig. N° 2). El punto de origen es el vértice, mediante el cual se establece una doble oposición de los ángulos A y D , por un lado, y de C y B , por otro. Consiguientemente, se proyecta una doble disyunción complementaria, una doble dicotomía figurativa entre las zonas mencionadas, que calificamos como simetría “oblicua”⁸. Esta misma queda vehiculizada a partir de la congruencia generada gracias a la oposición por el vértice⁹. También, queremos destacar un doble “enfrentamiento” complementario que se presenta en ambos planos (S ; I); esto es, entre A y B , y entre C y D , respectivamente.

Kuhrt, A., (2000), *El Oriente Próximo en la antigüedad (c.3000-330 a.C.)*, Volumen 1, Editorial Crítica, Barcelona, pp. 52, y Postgate, J.N., Op. Cit., pp. 126 y 127.

⁷ Aquí utilizamos el término “lenguaje”, refiriéndonos a un sistema de signos necesarios para el hombre, que lo ayudan a concebir, estructurar, expresar y comunicar su cosmovisión, es decir, como una herramienta cultural para transmitir unos parámetros especulativos específicos.

⁸ Queremos resaltar súbitamente que no se trata de una simetría absoluta. Lo que proponemos, a partir de estas nociones geométricas, es la existencia de armonía compositiva, posibilitada por las semejanzas en cuanto a distribución, tamaño y función de cada uno de los personajes al interior de la escena.

⁹ Aquí hacemos referencia a una conocida ley geométrica, la cual afirma que “todos los ángulos opuestos por el vértice son congruentes”.

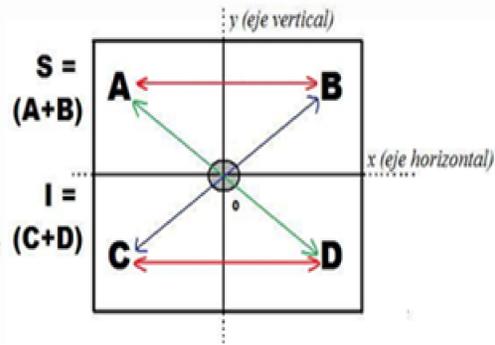


Fig. N° 2.

Si ahora reemplazamos las anteriores variables por los personajes de la figura con sus respectivos posicionamientos, nos queda un ordenamiento semejante al de la fig. N° 3. De este modo, tenemos la doble “oposición” de copero más rey en A, contra la de rey más copero en D; así como la que se da entre nobles de B, contra nobles de C. En este sentido, notamos el acoplamiento de dos pares de dualidades, opuestas por el orificio central, que nos está denotando una equiparación al interior de ambas partes. Por consiguiente, tenemos como resultado una simetría “oblicua”, gestada a partir del punto *O*, que funciona como un “espejo”, desde el cual se prolongan las respectivas imágenes de cada cuadrante.

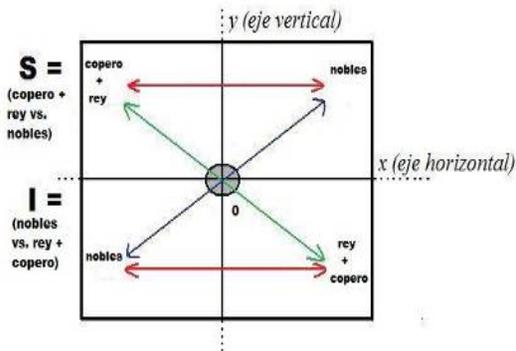


Fig. N° 3.

En dicha representación, también existe un doble “enfrentamiento” entre copero y rey contra nobles, en el plano *S*, así como también se da entre nobles contra rey y copero en el plano *I*. Esto no sólo está determinado por las posiciones ocupadas por los funcionarios en cada uno de los cuadrantes, sino que además lo fija la orientación del rostro y los pies de cada personaje. De esta manera, en el plano *S* y con respecto al eje *y* tenemos al rey más el copero mirando hacia la derecha y a los nobles haciéndolo hacia la izquierda, mientras que en el plano *I*, también en relación al eje *y*, nos encontramos con los nobles orientados hacia la derecha y al rey más el copero hacia la izquierda (fig. N° 4).

Otro aspecto que podemos notar es el tamaño significativo que adopta Ur-Nanše tanto en el plano *S* como en el *I*. En efecto, la efigie real predomina sobre las demás, su jerarquía se encuentra enormemente distinguida. Incluso, el texto alude al gobernante en calidad de “lugal”, es decir “gran hombre”, lo que nosotros anacrónicamente traducimos por “rey”.



Fig. N° 4.

En dicha placa, como en otras inscripciones del mismo monarca, sólo se hace hincapié en sus empresas como constructor y administrador realzando sus condiciones como tal. Justamente, tanto en *S* como en *I* tenemos a Ur-Nanše de manera repetida, ejecutando dos actividades distintas: por un lado, trabaja (*S*), y por otro, descansa (*I*). Nosotros nos inclinamos en ver esta oposición dual complementaria como parte de una necesidad representacional, que nos muestra a Ur-Nanše en calidad de jefe ceremonial en dos escenas que tienen lugar en el templo. Es decir, el Ur-Nanše “laborioso” de *S* tiene su contrapartida en el Ur-Nanše “que descansa” de *I*, articulándose como las dos caras de una misma moneda. También, esta dicotomía está denotando la existencia de diferentes rituales y festejos, que tienen al monarca como piedra angular: en *S*, la representación del soberano con una cesta que contiene arcilla está evocando el rito de la “construcción del primer ladrillo” para el templo; y en *I*, la celebración de un banquete, que muchos autores, debido a las similitudes con épocas posteriores, designan como *akitu*.

Según Frankfort, el modelado del primer ladrillo de un templo, es un ritual que atraviesa toda la historia mesopotámica y que tiene al soberano como principal protagonista. Por consiguiente, apelando a este autor, vemos que esta práctica no sólo se evidencia en el Dinástico Temprano, sino también en Ur III y en el período asirio ulterior. El simbolismo de la misma implica radicalmente la sumisión del monarca a los designios divinos, que

consienten o no la labor del gobernante¹⁰. Es decir, el rey como intérprete de la voluntad divina sólo puede consagrarse a la empresa terrenal para obtener el favor de las deidades. Para la ceremonia en cuestión, tiene que modelar el ladrillo durante el día, siguiendo adecuadamente una liturgia específica, luego dejarlo secar y pasar la noche en el templo. Esto último lo realiza con la intención de tomar distancia del espacio sacrílego y lograr una comunicación “interonírica” con los dioses (espacio sagrado). Al día siguiente, una solemne procesión lo visita en el santuario, el molde se rompe mientras tiene lugar un ritual y *a posteriori* se muestra al pueblo el ladrillo¹¹.

Todo lo anterior, como postula Frankfort, revela la necesidad creciente de buscar el amparo divino, incluso por parte de la monarquía, que no está exenta de la servidumbre a los dioses.

Notamos que la figura real se halla agigantada. ¿Por qué?, ¿qué necesidad existe de plasmar en la representación al monarca con una figura mayor al resto de los personajes si no es una divinidad, si sólo es un ser terrenal? Es obvio que tanto en el plano *S* como en el *I*, él es la cabeza de una ceremonia específica, pero en cada una parece estar desempeñando sendos roles divinos, y no simplemente como líder ritual, sino como dios constructor y celebrando a la vez la culminación de una obra en particular.

Seguramente, Frankfort, replicaría diciendo que “el rey mesopotámico es un mortal con el abrumador peso de guiar a la humanidad en su servidumbre, y, aunque su elección divina le dota de una potencia que sobrepasa la de los hombres comunes, no lo acerca a los dioses”¹². Según estos parámetros, el soberano es un mero siervo divino, equiparable al resto de los hombres, que desempeña unas funciones específicas para liberar a los dioses de las labores mundanas. Nos da la impresión que en este caso se tiende al reduccionismo, ya que Frankfort generaliza en el uso de sus premisas para toda la historia mesopotámica y se vale de hipótesis *ad doc* para determinadas épocas, en que se da una concepción un tanto reformada con respecto a la realeza¹³.

¹⁰Frankfort, H., (2004 [1951]), *Reyes y dioses: un estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*, Alianza Editorial, Madrid, especialmente pp. 294 a 296; también, en Op. Cit., anexo de ilustraciones, fig. N°13 y fig. N°47.

¹¹ Ibidem, pp. 295.

¹² Ibidem, pp. 316.

¹³ Esto es lo que hace Frankfort a la hora de hablar de ciertos monarcas del período neosúmero que utilizan un determinativo divino en sus nombres, relacionando este hecho con la práctica de la hierogamia. En la mayoría de los casos la misma se practica como parte de los festejos del Año Nuevo (Frankfort, Op. Cit., Cap. XXI y XXII).

Otro matiz figurativo que nos satisfaría profundizar es el que se encuentra en el plano I, donde tenemos a Ur-Nanše sentado en su trono y portando un vaso en la mano. Anteriormente dijimos que en esta parte de la figura el monarca está celebrando un ritual; es parte de un *akitu* (banquete). Al respecto, nos gustaría resaltar que los convites ceremoniales tienen una elevada jerarquía ritual y sus reiteradas representaciones en el arte mesopotámico realzan su categoría. De acuerdo con Frankfort, en nuestra placa votiva se hace mención del banquete, que guarda una relación intrínseca con la victoria sobre las fuerzas del caos, sobre las potencias que traen la infecundidad al mundo¹⁴. Seguidamente, tiene lugar la consumación del matrimonio sagrado entre la diosa y el rey, como garantía de la renovación de la fertilidad en la tierra.

Una serie de cuestiones fueron planteadas en relación al uso del vaso en la representación. Para muchos autores, entre ellos Alessandra Lombardi, éste tiene un desarrollo extraordinario hacia el momento cúlmine de la época acadia, pero guarda reminiscencias tan tempranas como del tercer milenio a. C., de estilo elamita (cerámica susiana). El objeto es reproducido como un vaso del que brotan dos chorros de agua por lo que se lo asocia al culto del dios Enki (súmero)/ Ea (semita), quien debe sostenerlo a la hora de su representación. También pueden llevarlo otros dioses próximos a su recinto divino, estableciéndose una “simbiosis mística” entre “vaso y portador”¹⁵. En efecto, se convierte en una herramienta de abundancia, dadora de vida, responsable de la fecundidad en la tierra y asociada a los dioses de la fertilidad¹⁶.

Parece interesante que tales convites están imbricados en los procesos cíclicos de renovación de la vida y del culto a la fertilidad. Además, de estas ceremonias se tienen noticias fehacientes recién para el período babilónico, en cuyo momento la liturgia adopta los caracteres propios del mito de la creación (*Enuma Elish*). Véase Frankfort, H., Op. Cit., Cap. XXII, para un desarrollo claro del ritual; y también Frankfort, H.; Frankfort, H.A.; Wilson, J.A.; Jacobsen, T., (1954 [1946]), *El pensamiento prefilosófico I. Egipto y Mesopotamia*, FCE, España, pp. 223-242, para una descripción detallada del *Enuma Elish*.

La postura esbozada por Frankfort es un tanto reduccionista y contradictoria, ya que existen otros elementos que connotan deificación, como el uso de “reyes sustitutos”, empleados “para proteger la persona del rey”. Desde nuestra óptica, parece innecesario este accionar si el soberano no está investido de un sesgo divino, porque resulta fácil sustituirlo (véase Frankfort, H., Op. Cit., pp. 284 a 287).

¹⁴ Frankfort, H., Op. Cit., pp. 46.

¹⁵ Lombardi, A., “Alcune osservazioni sul motivo del vaso zampillante”, en *Mesopotamia. Rivista di Archeologia, Epigrafia e Storia Orientale Antica* N° 27, Università di Torino, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, pp. 119 y 120.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 121.

En la placa votiva de Ur-Nanše, se muestra al rey llevando un vaso en su mano derecha sin que de éste emane algún flujo de agua como en el caso anterior y evidentemente está ingiriendo una determinada bebida. Tiene que ser una sustancia envuelta en un *corpus* simbólico muy importante para la cultura súmera. Podemos pensar en cerveza, por lo trascendental que es el cultivo de la cebada para la subsistencia de esa sociedad, o más bien vino¹⁷. De todos modos, sea cual sea el contenido, se trata de una bebida sagrada, con un elevado rango religioso y que está asociada al tema del banquete.

Este último es necesario para la concreción de algún ritual, que no podemos especificar pero que simbolizaría la victoria sobre las fuerzas estériles del caos. Su éxito garantiza la abundancia y la productividad, gestadas por el matrimonio divino entre Inanna (u otra diosa) y el respectivo rey. Por lo tanto, la iconografía descripta alude a ciertos tópicos sexuales, sugiriendo un culto a la fecundidad. De manera efectiva, el vaso no entraña a un objeto definido, sino que se erige como un “receptáculo de vida y de fertilidad”¹⁸.

En nuestro caso, a Ur-Nanše se lo caracteriza bebiendo una determinada sustancia y la misma, claramente posee una connotación religiosa, pero, ¿a qué se debe? Es obvio que el ritual tiene lugar en el templo, y por ende, está montado sobre un culto en particular. El rey, tanto por su figura de talla jerárquica, como por la portación del vaso (asociado a Enki), debe ser contemplado como un ser divinizado, como el responsable del orden frente al caos generado por las fuerzas destructoras de la fertilidad y, a la vez, como el esposo sagrado de una fructífera diosa.

Para el análisis del resto de los personajes de la placa votiva, nos concentramos en la fig. N° 5, teniendo también en cuenta la información que dan las inscripciones para su identificación. Notamos la diferencia en los atuendos de los protagonistas de esta fuente, que están distribuidos de forma armoniosa en ambos planos. Gracias al uso de colores distintos para las figuras que presentan rasgos en común podemos visualizar en cada cuadrante esta repartición equilibrada de los participantes, quienes asumen un rol específico dentro de la escena. Asimismo, advertimos en el cuadrante superior izquierdo (A), la existencia de un elemento disyuntor, que está encarnado por la presencia de la reina Abda (pintada en amarillo). La misma, viste un ropaje semejante al de su esposo Ur-Nanše.

¹⁷ Ibidem, pp. 134.

¹⁸ Ibidem, pp. 141 y 142.



Fig. N° 5.

Respecto del aspecto del monarca, es substancial destacar que su vestido es diferente al del resto de los personajes y posee, además un mayor tratamiento, tanto en el plano *S* como en el *I*. Por otro lado, se lo ve rasurado y sin barba, acorde a las costumbres súmeras y semejante a los coperos (pintados de rojo) y los nobles (hijos de la pareja real) (coloreados de azul). Estos últimos, tienen las manos entrelazadas, adoptando la inconfundible postura de devoción, similar a la de muchas de las estatuillas denominadas suplicantes, que también pertenecen al Dinástico Antiguo y fueron descubiertas en Tell-Asmar¹⁹. Los hijos, están en “actitud de rezo”, caracterizados como orantes, pero, ¿ante quién? No podemos afirmar con certeza que sea ante Ur-Nanše, pero sí proponerlo como una hipótesis tentativa. Además, tanto los tres nobles de *B*, como los de *C*, están distribuidos proporcionalmente en relación al orificio central, en simetría “oblicua”.

Con respecto a los atuendos de los coperos, se puede apreciar la equiparación de éstos con los utilizados por los nobles arriba citados. Por otra parte, observamos su postura “en servicio” ante Ur-Nanše, a quien asisten con un recipiente en sus manos, para dar respuesta a sus necesidades.

Otro personaje que interesa analizar es Akurgal (pintado en violeta), que está ubicado en el cuadrante *B* a la derecha del eje *y*, en una posición central. Al mismo tiempo que oprime una de sus manos contra su pecho, eleva la otra, con la que sujeta una vasija. Si bien lleva una falda idéntica a la de sus hermanos, su tocado es diferente. En la figura parece no estar rasurado, o en todo caso lleva un arreglo en la cabeza que lo distingue de los demás.

Por otro lado, la disposición de los hijos de Ur-Nanše en los cuadrantes *B* y *C*, respectivamente, permite proponer que esto se debe a un ordenamiento por primogenitura (si contamos de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo). Akurgal es allí el personaje

¹⁹ Groenewegen-Frankfort, H. A., Op. Cit., pp. 160 y 161; Postgate, J.N., Op. Cit., pp. 132 y 133.

preeminente y se lo presenta, además, como el heredero al trono. Está ubicado detrás de su madre y desempeña un rol importante en el ritual que se lleva a cabo. Esto se explica por el hecho que al hijo mayor le corresponden algunos de los oficios del templo, que continúan siendo prerrogativas personales una vez muerto su padre²⁰.

En el cuadrante *C*, en una ubicación equivalente a la de Akurgal y con talla jerárquica respecto de los otros hijos del rey que integran la fila, se sitúa a un personaje (pintado de violeta) que ostenta el título de “encantador de serpientes en jefe”. Sabemos que esa función se cuenta entre las más destacadas dentro del templo²¹. Esto también podemos inferirlo al observar la posición de privilegio que tiene en la escena. En ella eleva su brazo derecho ante Ur-Nanše, mientras oprime su pecho con la palma izquierda. Esa postura lo asemeja orgánicamente a Akurgal, que se encuentra en el plano superior.

En cuanto a la figura de Abda, a quien categorizamos como elemento disyuntor, su aparición rompe la simetría que se articula entre ambos planos. Este hecho no es casual, ni un error del creador de la obra, sino que está imbuido de un manifiesto simbolismo. En primer término, si prestamos atención al acoplamiento de personajes en oposiciones duales, tenemos:

- Ur-Nanše en *A* y Ur-Nanše en *D* (en color verde);
- Copero en *A* y copero en *D* (en color rojo);
- Akurgal en *B* y el “encantador de serpientes en jefe” en *C* (en color violeta);
- Los tres nobles en *B* y los tres nobles en *C* (en color azul).

Pero la figura de la reina, en amarillo, hace que el relieve pierda su simetría. Sin embargo, como explicamos más arriba, esto apunta a unos parámetros representativos cargados de una connotación mítico-religiosa específica. ¿Cómo se explica si no la intromisión de Abda en la escena? Es una mujer, y por lo tanto, podemos asociarla con el culto a la fertilidad, de vital trascendencia en la parafernalia litúrgica de Mesopotamia, en la que la diosa Inanna, a través de la institución hierogámica, adopta al soberano como esposo divino y se asegura así la renovación del ciclo de la naturaleza. Entonces, la reina es la portadora de los atributivos femeninos, necesarios para complementar la virilidad de Ur-Nanše y vencer a las fuerzas del caos que generan la infertilidad sobre la tierra.

Para concluir nuestro análisis, volveremos al estudio de la placa votiva como un “todo”, es decir, como un conjunto armonioso a nivel gráfico y simbólico. La misma, es una representación pictográfica no sobrecargada, carente de perspectiva y compositivamente

²⁰ Postgate, J. N., Op. Cit., pp. 125, 126 y 127.

²¹ Loc. Cit.

dividida en dos registros (planos *S* e *I*), que por su simpleza, recuerda la estructuración de un típico cilindro-sello.

El uso de la técnica de la glíptica es el motor original para que se conformen las diferentes clases de representaciones estéticas mesopotámicas. Por consiguiente, podemos retrotraernos a los períodos Uruk y Djemdet Nasr, cuando las proyecciones pictóricas tienen un tinte más naturalista y no muestran una sociedad hondamente estratificada, sino más bien concentrada en sus actividades cotidianas²². La disposición de las figuras en ellas es esquemática y las escenas tienen claramente un carácter ritual. Como tales, poseen una naturaleza sagrada, que les otorgan el grado de amuletos mágico-protectores²³.

En el caso de la placa de Ur-Nanše, notamos esa esquematización de las figuras a modo de “viñetas” (en nuestro caso los cuadrantes *A*, *B*, *C* y *D*). La lectura lineal de las mismas se debe realizar de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, en torno al orificio central, y dándole mayor énfasis al accionar del soberano. Todo lo anterior nos conduce a situar a las representaciones gráficas del Dinástico Temprano, en una línea que deriva claramente de las primigenias estampas de Uruk y Djemdet Nasr. A partir de éstas, y a medida que nos alejamos más en el tiempo, se da un grado más elevado de complejización en la trama iconográfica, se resignifica la misma, a la vez que se adoptan nuevos matices simbólicos.

REPRESENTACIÓN PICTOGRÁFICA DE LA REALEZA

Desde una observación estrictamente pictográfica, el primer elemento a tener en cuenta, según vimos antes, es el destacado tamaño de Ur-Nanše dentro del relieve. Tal circunstancia evidencia, en esta “sobrenaturalización” de su figura, una clara divinización del rey.

Al respecto, Frankfort, así como también Jacobsen, creen que este hecho es un tanto fortuito y reducen su análisis a la información que proveen las fuentes escritas. Por nuestra parte, no compartimos el descuido del estudio de las representaciones pictográficas, que ya desde el Dinástico Temprano admite una diferente interpretación del soberano, quien aparece en la iconografía con muchos atributos divinos.

²² Antonova, E., (1992), “Images on seals and the ideology of the state formation process”, en *Mesopotamia. Rivista di Archeologia, Egipgrafia e Storia Orientale Antica* N° 27, Università di Torino, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, pp. 77-87.

²³ *Ibidem*, pp. 79, 83 y 85.

Si focalizamos en lo que Belting denomina *íconos*, esto es, esas imágenes públicas cargadas de significados por parte de la comunidad²⁴, se hace notoria la necesidad de representar al rey en determinada postura, llevando a cabo un ritual específico, de marcar, por así decirlo, la “monstruosidad” del gobernante, de otorgarle un status totalmente ajeno a los que desempeñan los otros personajes dentro de la figura. ¿Qué lleva entonces a los súmeros a utilizar este tipo de representaciones de la realeza y por qué? Lo que podemos sugerir, en consonancia con Belting, es que las imágenes “no existen por sí mismas”, es decir, “no están ni sobre la pared ni sobre la pantalla, tampoco en la cabeza”, pero suceden, debido a la transmisión y a la percepción²⁵. Por tal motivo, la representación pictográfica de Ur-Nanše debe responder a un conjunto de cánones estéticos, que le permitan ser reconocida por la sociedad.

Descubrir quién es también es posible porque su nombre se halla registrado en la placa junto a su figura, pero en una comunidad como la súmera, donde la mayoría no sabe leer ni escribir, las ilustraciones cumplen un rol destacado en la comunicación, si no primordial. No obstante, queda pendiente la respuesta al cuestionamiento anterior, puesto que la magnificación del cuerpo real dentro del soporte es un elemento clave para entender cómo se edifican las representaciones de la monarquía. De este modo, si el rey no es un dios o un semidiós, entonces, ¿qué es? Según Frankfort y Jacobsen, el soberano es un siervo de las divinidades; en nuestro caso, un “constructor de templos”²⁶.

Como estos dos autores, Irene Winter enfatiza la no deificación de la monarquía por la no existencia de pruebas, pero nos habla en cambio de “protección divina”²⁷. ¿A qué se refiere con ello? Obviamente, a la elección del rey por parte de los dioses por ser el más apropiado

²⁴ Belting, H., (2004 [2001]), “Prefacio” en *Para una antropología de las imágenes. Una nueva aproximación a la iconología*, traducción del alemán por Jean Torrent, y del alemán al francés por Ana María Donaldson, Cristina Bond y Diana Murad, pp. 4.

²⁵ Belting, H., “Imagen, medio, cuerpo”, en Op. Cit., pp. 1. Disentimos con este autor en el momento en que reduce el significado de la noción de imagen a una mera construcción interna. Para nosotros, lo que “está sobre la pared” (que él llama “medio” o “soporte visual”) es también una imagen. Pero para evitar una confusión hermenéutica, optamos por el uso del término “representación pictográfica”. Esta misma se erige, desde nuestra concepción, como un tipo especial de imagen, pero como una imagen al fin.

²⁶ Frankfort, H., Op. Cit., pp. 274 a 280. En esas páginas, el autor menciona la triple obligación que tiene el rey como representante del pueblo, como administrador y como intérprete de la voluntad divina. También, consultar Frankfort, H. et al., Op. Cit., Cap. V.

²⁷ Winter, I., (1995), “Art in empire: the royal image and the visual dimensions of Assyrian Ideology” en *Assyria 1995*; Parpola, S. y Whiting, R. M. (eds.), *The Neo-Assyrian Text Corpus Project*, Helsinki, 1997, pp. 372.

para cumplir el rol de intermediario. Pero aun aceptando esto, dicho intermediario ¿es un hombre más?, ¿es un individuo semejante al resto?

Si este fuera el caso, ¿por qué su rol es tan importante para el funcionamiento de la sociedad? ¿Por qué se lo representa, como en el caso de Ur-Nanše, con una figura totalmente agigantada, que lo une a los dioses?

Al respecto, Frankfort y Jacobsen asumen que ciertos monarcas cuyos nombres portan un determinativo divino lo hacen como consecuencia de la práctica del matrimonio con las diosas-madres²⁸. Dichos sujetos, asumen cada uno el rol de “novio” divino y se fusionan físicamente con una deidad en particular sólo en el momento del ritual hierogámico.

En nuestra opinión los planteos de ambos autores son algo reduccionistas y se valen de hipótesis *ad doc* para justificar la existencia de un conjunto de gobernantes que escapan a la taxonomía que ellos aplican a toda la historia mesopotámica. Desde nuestro enfoque, el rito del matrimonio entre la diosa y el rey, con un claro aspecto renovador de la naturaleza, no puede implicar un período determinado. Todo lo contrario, constituye una práctica enlazada con el *corpus* idiosincrático de la región y su pertenencia cronológica es ilimitada²⁹.

Por otro lado, la representación idealizada del rey es totalmente necesaria para que éste demuestre ser el escogido para gobernar, según la opinión de Winter³⁰. Esta concepción no contradice la premisa que establece que el monarca es uno más entre los mortales. Consideramos en cambio que dicha caracterización idealizada del soberano se debe a una connotación divina, no sólo de su cargo sino de su persona además. En el sentido esgrimido por Winter, la realeza desciende del cielo, una vez que Enlil elige a un hombre para que gobierne debido a sus atributos. En este caso, existe una diferenciación entre función y funcionario. Tal dicotomía nos parece más analítica que fáctica, ya que para nosotros no sólo el poder de gobernar emana de Enlil desde lo alto, sino que además se da una identificación del gobernante con la mismísima deidad, aunque el monarca sea sólo “la perfecta apariencia

²⁸ Frankfort, H., Op. Cit., Cap. XXI; Frankfort, H. et al., Op. Cit., pp. 260 a 263.

²⁹ En la gléptica del Protodinástico son recurrentes los símbolos asociados a la hierogamia y el culto a la fertilidad. Por ejemplo, tenemos impresiones de sellos donde se representan al rey y a la reina en un *akitu*, portando un vaso entre sus manos (ver Antonova, E., Op. Cit., pp. 85). También son frecuentes las escenas con connotaciones sexuales que asociamos al ritual del matrimonio sagrado (ver Lombardi, A., Op. Cit., pp. 140).

³⁰ Winter, I., Op. Cit., pp. 373.

del dios”³¹. De manera que después de haber descendido del cielo la realeza, el soberano que desempeñaba su rol se identificaba con el dios³².

Retomando la problemática de la representación, siguiendo la argumentación de Winter, consideramos que cada monarca está ocupado en la “construcción de su propia imagen”. Por tal motivo, ejerce un control visual de la misma y elige entre una multiplicidad de figuras pictóricas, cuál debe ser instalada como ícono oficial³³. Dicha condición lo faculta para determinar e imponer su “propio criterio en la representación”, en una búsqueda constante de legitimación política y religiosa³⁴. De este modo, la mayoría de los monarcas, apelan a la utilización de cánones estilísticos que los hagan semejarse visualmente los unos a los otros, y así, distinguirse como sector sociocultural.

En consecuencia, la persona del artesano es de vital trascendencia, ya que sobre éste no sólo pesa la singularidad de la tradición, sino también, el control de la elaboración de representaciones divinas por parte del soberano. Él mismo, como el dios en la tierra, como el portador de la fisionomía real de la deidad, elige evidentemente aquellas figuras pictóricas que le sirven para resignificarse en el poder³⁵.

Por lo tanto, este manejo de la representación propia, hace posible que el rey manipule abiertamente, lo que Winter denomina *retrato*. En este caso, no debemos dejar que nuestras concepciones actuales primen de forma anacrónica sobre preceptos cosmogónicos pertenecientes a los súmeros. Esto es así, puesto que un monarca mesopotámico no busca verse retratado con matices realistas o ser representado por semejanzas biológicas, sino todo lo contrario, pretende enfatizar ciertas cualidades reconocibles o atributos de excelencia como funcionario³⁶.

Sin embargo, en esta manifestación pictográfica del cargo, la persona del rey no queda excluida como un componente pasivo, que sólo actúa como receptáculo de un poder que descendiese del cielo. Aquí funciona como un vehículo activo en la construcción de su propia representación, en calidad de ícono público.

En nuestra placa votiva, Ur-Nanše se presenta como el principal funcionario estatal, así como también en calidad de líder cúllico. Además, utiliza un distanciamiento físico para

³¹ Ibidem, pp. 374.

³² Véase la posición de Frankfort al respecto, en Frankfort, H., Op. Cit., Cap. XVII.

³³ Winter, I., Op. Cit., pp. 367.

³⁴ Ibidem, pp. 368.

³⁵ Ibidem, pp. 375.

³⁶ Ibidem, pp. 376.

poner un límite entre el espacio terrenal (todos los demás personajes dentro del relieve) y el espacio celestial (su propia representación). De hecho, no podemos ignorar que el monarca eficazmente logra situarse en un plano ecuánime con los dioses y sacraliza así no sólo a la realeza sino también a su persona.

SIMBIOSIS ENTRE REPRESENTACIÓN PICTOGRÁFICA Y ESCRITURA

El arte de la Antigua Mesopotamia presenta una sucesión de variaciones y fracturas en su desarrollo cronológico que lo hacen padecer una aparente falta de “coherencia estilística”³⁷. Este hecho responde quizás a las corrientes migratorias de diferentes grupos étnicos que se asientan en la región e imponen su hegemonía política³⁸. A grandes rasgos, ambas premisas, pertenecen a Groenewegen-Frankfort, quien para el Dinástico Temprano plantea un cambio con respecto a los períodos precedentes, ya que ese momento indica una estricta fusión entre representación pictográfica y escritura³⁹.

Primero, nos parece conceptualmente inaceptable analizar la historia mesopotámica envuelta en una serie de quiebres abruptos, dado que en realidad sucede lo contrario. Migraciones de diferentes etnias no provocan cambios exacerbados en la base sociocultural de la región, en virtud de una utilización de cánones representacionales similares. No es nuestra intención, por ejemplo, establecer una igualdad neta entre los períodos neoasirio y Dinástico Temprano, sino señalar la resignificación de un *corpus* mítico único, a través del uso de elementos representativo-estructurales en alto grado equiparables. Si tomamos a los súmeros de la primera época y a los semitas de la edad acadia verificamos que entre ambos no hay un hiato estricto, más allá del impuesto por la lengua oficial. En este sentido, tampoco notamos una transformación exagerada de la sociedad y, más precisamente, comprobamos la readaptación de la cosmogonía súmerica a la acadia.

En nuestro trabajo sostenemos un desarrollo concatenado desde los períodos Uruk/Djemdet Nasr hasta la época neoasiria en cuanto al tema de la glíptica⁴⁰, así como también en la recurrencia al tópico del “vaso del que brotan chorros de agua” y al banquete⁴¹. Ambas afirmaciones nos sirven para ubicar a la placa de Ur-Nanše en un estadio

³⁷ Groenewegen-Frankfort, H. A., Op. Cit., pp. 145.

³⁸ Loc. Cit.

³⁹ Ibidem, pp. 157.

⁴⁰ Antonova, E., Op. Cit.

⁴¹ Lombardi, A., Op. Cit.

representacional particular, en el que dos escenas están superpuestas. Pero debido al uso de la simetría, dicho relieve queda atravesado por una clara coherencia compositiva, con obvias reminiscencias de las técnicas empleadas en los grabados de los cilindro-sellos.

Por otro lado, la fuente muestra cabalmente la unión entre figura pictórica y escritura, el diálogo constante que se articula entre ambos tipos de lenguaje. Si bien la primera prepondera sobre la otra, esta última se encuentra en una contundente función explicativa y, a la vez, incorporada a la representación⁴² para fortalecer el mensaje a transmitir. Dicha simbiosis entre lo escrito y lo dibujado, pintado o grabado, es de medular trascendencia para decodificar el lenguaje que transmiten los templos. En efecto, necesitamos conocer sendos contextos para apreciar de forma más nítida qué nos dice esa estructura como un “todo” conceptual, que debe ser leído e interpretado, sin descuidar ningún elemento constitutivo.

El templo es una institución que podemos caracterizar como central para la economía redistributiva, “enmarcada en los rituales de regeneración y en las doctrinas de orden y justicia”⁴³. Por consiguiente, los templos son organizaciones terratenientes, que emplean labradores y otros trabajadores, así como también participan del comercio a larga distancia⁴⁴. Cada ciudad dispone de uno de índole central y otros secundarios, subsidiarios o no del primero. De manera que la identidad de un núcleo urbano está dada en gran parte por la existencia de un santuario matriz, que recibe el epíteto de recinto divino, es decir, la morada del dios patrono de la respectiva ciudad⁴⁵.

Por tal motivo, es necesaria su construcción, para lo cual, debido a la escasez de materias primas en la Baja Mesopotamia, deben importarse de otros sitios. En el relieve de Ur-Nanše, se menciona a Dilmún -que podemos ubicar en el Golfo Pérsico, probablemente la actual isla de Bahrein-, quien provee de la madera requerida para la ejecución de las labores edilicias. Así, todos aquellos bienes de privilegio, como ser, piedras, maderas y metales preciosos, son los materiales empleados para edificar los santuarios, puesto que tienen la “aprobación divina”⁴⁶.

Es decir que estos recintos sagrados están imbricados en una compleja red de significados y como nexos entre el espacio terrenal y el espacio celestial son los portadores de

⁴² Winter, I., Op. Cit., pp. 360.

⁴³ Redman, C., (1990), *Los orígenes de la civilización. Desde los primeros agricultores hasta la sociedad urbana en el Próximo Oriente*, Editorial Crítica, Barcelona pp. 354.

⁴⁴ Redman, C., Op. Cit., pp. 354; Postgate, J. N., Op. Cit., pp. 126.

⁴⁵ Postgate, J.N., Op. Cit., pp. 109 Y 113.

⁴⁶ Ibidem, pp. 114 y 135.

caracteres de identidad para cada ciudad. Además, como eslabones con la divinidad, fortalecen la cohesión de los grupos sociales, ya que la identidad de conjunto representa la célula básica de la sociedad. Por ende, se privilegia la personalidad colectiva a la individual. En nuestro caso, el templo “respalda” las diferentes esferas socioculturales que constituyen el núcleo urbano y su destrucción y/o violación es asimilada como un desastre económico⁴⁷. De hecho, los primeros frutos del trabajo son entregados para el mantenimiento de las estructuras templarias, cuyos “moradores divinos” (los dioses), dado que son representados con formas humanas, necesitan alimentarse, beber y vestirse⁴⁸.

A modo de conclusión, a partir de lo expuesto hasta aquí, comprobamos los lazos sociales y cada una de las funciones que tienen al templo como protagonista principal. Este es un “organismo vivo” que demanda una gama diversa de bienes y servicios. Además, funciona como una entidad con impronta autónoma, que otorga una identidad común a los pobladores de la urbe, quienes definen su personalidad a partir de su pertenencia a la misma.

⁴⁷ Ibidem, pp. 119.

⁴⁸ Ibidem, pp. 118.