

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Poder y Propaganda en la Iconografía Real Paleobabilónica.

Gómez, Stella Maris Viviana (Universidad Nacional del Sur).

Cita:

Gómez, Stella Maris Viviana (Universidad Nacional del Sur). (2007). *Poder y Propaganda en la Iconografía Real Paleobabilónica. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/785>

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>.

Por la presente, autorizo/acepto la publicación de mi trabajo “**Poder y Propaganda en la Iconografía Real Paleobabilónica**”, que será expuesto en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentales de Historia, a realizarse en Tucumán, entre el 19 y el 22 de Septiembre de 2007.

Lic. Stella Maris Viviana Gómez.

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca)

XI JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTALES DE HISTORIA.

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007.

Título: Poder y Propaganda en la Iconografía Real Paleobabilónica.

Mesa Temática Abierta 85: Textos y contextos, viejos y nuevos abordajes de la historia del Cercano Oriente antiguo.

Universidad, Facultad y Dependencia: **Universidad Nacional del Sur. Departamento de Humanidades (Bahía Blanca).**

Autor: Stella Maris Viviana Gómez.

Cargo Docente: Auxiliar de Docencia “A”.

Dirección: Pasaje Vergara 3.

Teléfono: (0291) 4551237. Cel.: 154188635

Dirección de correo electrónico: vivig@surlan.com.ar

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

La lectura de las fuentes textuales nos permite conocer que, en el plano externo, los distintos poderes locales rivalizaron entre sí, intentando expandir y afianzar sus

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

dominios por medio de constantes guerras y cambiantes alianzas. Simultáneamente, en el ámbito interno, los respectivos reyes intentaron reforzar y difundir su legitimidad.

En el presente trabajo analizaremos dos “textos estéticos” de dinastas de tradición amorrea: una pintura conocida como *Investidura de Zimri-Lim*, rey de Mari, y un bajorrelieve realizado en la parte superior de la llamada *Estela de Hammurabi*, rey de Babilonia.

El propósito de este análisis es poner de manifiesto cómo la ideología real recurrió al arte con un fin esencialmente propagandístico destinado a generar una movilización social de identificación con la realeza, tratando de reconocer las estrategias utilizadas en la manipulación de los distintos soportes representacionales que obraron a modo de poderosos canales de difusión de la legitimidad del poder soberano y la legalidad de sus acciones.

1. La Investidura de Zimri-Lim.

1.1. Descripción de la Escena.

Se trata de una composición pictórica de brillantes colores -en diversos matices negro, rojo, amarillo, azul y marrón-, realizada al temple², utilizándose como soporte el muro meridional del segundo patio que antecede a la Sala del Trono del gran palacio real de Mari, centro político ubicado geográficamente en la ribera occidental del Éufrates.

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

La pintura mural tiene una longitud de 2,50 metros y una altura de 1,75 metros. El hecho de que haya sido efectuada sobre un delgado revoque de arcilla explica que en muchos lugares se encuentre bastante deteriorada o con grandes lagunas.

La escena central –que es la que analizaremos en este pequeño trabajo- se concentra en dos registros. El registro superior está enmarcado por bandas, en tanto el inferior presenta en tres de sus lados las referidas bandas pero apoya sobre una fila de espirales que recuerda a los motivos egeos³. Toda la escena está enmarcada por un jardín edénico

² Técnica que consistía en poner los colores, previamente disueltos en agua, sobre una pared seca, mediante un pincel impregnado de cola líquida caliente.

³ Algunas tablillas del archivo real de Mari testimonian relaciones comerciales entre Mari –principal proveedor de estaño- y Creta, llamada Caftor –que necesita dicho metal para la fabricación del bronce-. Al respecto, Parrot afirmaba: “Si los comerciantes iban y venían, habrá que admitir sin esfuerzo que los

simétrico que otorga un cariz estético a la composición y, a su vez, codifica importantes simbolismos que refuerzan su temática⁴.

En el registro superior, el tema central es la investidura de Zimri-Lim, quinto dinasta amorreo de Mari⁵ y uno de los más destacados reyes del periodo paleobabilónico, que detentó el poder entre los años 1780 y 1759 a. C. aproximadamente.

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

Frente al rey de Mari y también de pie y descalza se encuentra la diosa Ishtar⁶, luciendo su típico atuendo guerrero, portando simultáneamente armas –encima de cada hombro asoman una maza entre dos cimitarras, en su mano izquierda sostiene otra cimitarra- y pesadas joyas -en su cuello y en sus muñecas-, exhibiendo en su cabeza un tocado que no podemos conocer con exactitud debido a que esa parte de la representación se encuentra dañada.

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

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

arquitectos y los decoradores harían lo mismo. Los grandes palacios de la antigüedad no constituían zonas prohibidas y quienes los edificaron no trabajarían, seguramente, en cerradas oficinas.” (1961: 281). Por ende, si bien no se puede afirmar con seguridad dónde tuvo su origen este tipo de decoración, es un hecho que ya en estos lejanos tiempos era conocida tanto en Oriente como en Occidente.

⁴ El análisis del jardín que rodea la escena central de Investidura del rey de Mari ha sido efectuado en un trabajo inédito: *La Investidura de Zimri-Lim: Arte, Ideología y Propaganda de un Dinasta de la Antigua Mari* (Bahía Blanca, 2007). Al respecto es sumamente interesante la consulta de BARRELET, M.T. (1950): *Une Peinture de la Cour 106 du Palais de Mari*. En: *Studia Mariana*, n° 4, 9-35, Leiden; y de AL KHALESI, Y. (1978) *The Court of the Palms: A Functional Interpretation of the Mari Palace*. En: *Bibliotheca Mesopotamica*, vol. 8, 8-85, Malibu.

⁵ La dinastía amorrea de Mari, llamada de los Lim fue encabezada por Yaggid-Lim (1820 a.C.), a quien le sucedieron Yahdun-Lin (1810 a.C.), Sumu Yaman (1794 a.C.) y Yasmah-Addu (1790 a.C.).

⁶ Ishtar es el nombre dado por los acadios a Inanna, la diosa sumeria de la guerra y del amor. Sus caracteres pasaron a la fenicia Astarté, a la griega Afrodita y a la romana Venus.

principales de la escena, otorgando con su sola presencia una atmósfera de solemnidad a la composición.

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

1.2. Interpretación de la Escena.

La documentación proveniente de los archivos del palacio de Mari⁷ nos permite reconstruir el panorama de las relaciones políticas que se establecieron en todo “el mundo amorrita” (Liverani, 1995: 308), tanto en épocas de paz como de guerra. Una carta escrita por Itur-Ashu a su señor Zimri-Lim dice:

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

De las palabras del emisario del rey de Mari se desprende que era una época connotada por la fragmentación y la inestabilidad, en la que ningún rey era lo suficientemente fuerte por sí mismo. Por ende, resulta entendible que las relaciones exteriores entre los dinastas de las diferentes casas reales se caracterizaran tanto por la hostilidad, que conducía a constantes enfrentamientos bélicos, como por cambiantes alianzas, estas últimas basadas en lo que Liverani ha llamado “la ficción de la hermandad” (1995: 310), que formaba parte de la visión gentilicia amorrea, y que se concretaba mediante la práctica de matrimonios cruzados y el intercambio de regalos, siguiendo los estereotipos de reciprocidad, generosidad y hospitalidad.

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

⁷ En Tell Hariri se han encontrado más de 20000 tablillas que nos permiten conocer no solamente el cuadro internacional de la época de Zimri-Lim sino también íntimos detalles de la vida cotidiana en el palacio.

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

En primer lugar, es importante señalar el soporte elegido por el rey para representar la escena: uno de los muros de su palacio, espacio que facilitó la monumentalidad de la composición. Las excavaciones arqueológicas en Tell Hariri han puesto al descubierto que se trataba de una gigantesca residencia, que ocupaba más de dos hectáreas y media, “considerada como una de las maravillas del mundo de aquel entonces” (Parrot, 1961: 254). Su fama debió ser tan grande que otra carta de los archivos de Mari pone de manifiesto que el príncipe de Ugarit recurrió a Hammurabi -entonces aliado de Zimri-Lim-, para que lo presentase ante el rey de Mari, con el objeto de obtener su permiso para conocer personalmente la residencia:

“A Zimri-Lim dile esto: así habla Hammurabi tu hermano: el hombre de Ugarit me ha escrito lo que sigue: “Indícame la vivienda de Zimri-Lim: deseo verla”. Ahora, con este correo te mando a su hijo”. (Laroche, 1971: 51).

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

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

En lo que respecta a la representación del rey recibiendo de parte de la diosa Ishtar los atributos del poder, podemos aseverar que el artista adaptó un hecho real a los propósitos de una representación propagandística. Zimri-Lim fue plasmado como el hombre escogido por la divinidad para desempeñar un cargo de origen sobrehumano, cuyo fin era asegurar el fluido funcionamiento del cosmos. De esta manera, siguiendo la

antigua tradición sumeria, el rey de tradición amorrea legitimaba a través de la elección divina su autoridad, difundiendo mediante el arte su legalidad en el trono de Mari.

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

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

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

Por su parte, las divinidades plasmadas en el registro inferior, tienen en sus manos una vasija con la “planta de la vida”⁸, emblema de vida, regeneración y, por el hecho de estar asociada con el agua, de fertilidad. Por ende, la escena simbolizaría el control de las crecidas de las aguas del Éufrates del que dependía el desarrollo de las variadas actividades económicas –como la agricultura y la pesca- que aseguraban la supervivencia de la sociedad.

⁸ Esta figura vegetal, muy difundida a partir de la época de Gudea de Lagash, se representó indistintamente como una hoja de palma, de ficus o de parra.

De esta manera, la representación de la gran libación tendría como propósito transmitir a los decodificadores que mientras Zimri-Lim ocupara el trono prosperaría la economía de Mari, aseverándose a través del accionar de las imágenes que las relaciones entre el rey, sus subordinados y las fuerzas de la naturaleza serían armoniosas y fecundas, ya que se encontraban garantizadas por decreto divino.

2. La Estela de Hammurabi.

2.1. Descripción de la Escena.

Se trata de un bajorrelieve que fue realizado en la parte superior de una estela⁹ de diorita negra de unos 2,25 metros de altura, cubierta de inscripciones cuneiformes en lengua acadia, repartidas en 52 columnas -24 en el anverso y 28 en el reverso- que totalizan unas 3500 líneas.

La estela fue hallada en Susa, antigua capital elamita y actual Tell Susa, a orillas del río Karkeh, en el sudoeste de Irán, durante las excavaciones arqueológicas francesas dirigidas por Jacques de Morgan.

El hecho que la estela haya sido descubierta fuera de los límites del reino de Babilonia, puso en evidencia que este y otros monumentos mesopotámicos¹⁰ fueron trasladados a Susa por Shutuk-nahhunte¹¹ en calidad de trofeos de guerra, unos quinientos años después de la época hammurabiana.

Actualmente se encuentra en Paris, en el Museo de Louvre.

La escena que corona la estela mide 65 centímetros de alto y 60 centímetros de ancho. En ella aparece Hammurabi, sexto representante de la I dinastía de Babilonia¹², centro político ubicado geográficamente en la Baja Mesopotamia, quien detentó el poder entre los años 1792 y 1750 a.C. aproximadamente, y logró transformarse en el gran unificador del periodo paleobabilónico.

El rey de origen amorreo está representado con una larga túnica que cubre solamente su hombro izquierdo, tocado con el gorro de ancho reborde y luciendo una

⁹ Monumento conmemorativo de piedra, con la parte superior ligeramente redondeada, erigido por lo general sobre el suelo, decorado con relieves e inscripciones.

¹⁰ Entre dichos monumentos mesopotámicos caben destacar la estela de Naram-Sin, una estatua y el obelisco de Manishtushu y la estela de Melishikhu.

¹¹ Rey elamita conocido por sus incursiones en tierras mesopotámicas durante el débil reinado de Zababashuma-iddina, época de decadencia de la dinastía casita.

¹² La I dinastía de Babilonia fue fundada por Sumuabum (1894 a.C.), a quien le sucedieron Sumulael (1880 a.C.), Sabium (1844 a.C.), Apil-Sin (1830 a.C.), Sin-muballit (1812 a.C.). Luego de Hammurabi detentaron el poder Samsu-iluna (1749 a.C.), Abi-eshuh (1711 a.C.), Ammi-ditana (1683 a.C.), Ammi-saduqa (1647 a.C.) y Samsu-ditana (1625 a.C.).

larga barba, en parte rizada y en parte lisa. Se encuentra de pie, recogiendo con su brazo izquierdo los pliegues de su atuendo, mientras mantiene su mano derecha a la altura de la boca en señal de respeto y adoración.

Frente a Hammurabi se encuentra una divinidad masculina. El hecho que aparezca el sol sobre la figura del dios, asomen algunos rayos sobre los hombros del mismo, y que esté sentado en un trono situado sobre una plataforma adornada con aplicaciones en forma de escamas -modo convencional de representar las montañas de Oriente tras las cuales asoma el sol cada mañana-, nos permite inferir que lo más probable es que se trate de Shamash¹³.

Shamash viste el largo hábito babilónico pero conservando los volados sumerios, está tocado con la tiara de múltiples cuernos, luce importantes joyas en su cuello y en las muñecas, y una larga barba rizada horizontalmente.

La divinidad tiene el puño de la mano izquierda cerrado y sostiene en su mano derecha el cetro y el aro, emblemas del poder que parece ofrecer a Hammurabi, en tanto éste aparenta estar asumiendo el compromiso de hacer cumplir las normas divinas. Por ende, nos encontramos ante otra escena de investidura.

2.2. Interpretación de la Escena.

Hammurabi despertó en la escena política de Babilonia como el joven heredero de una dinastía amorrea que desde hacía más de un siglo había logrado conservar exitosamente su pequeño dominio.

Los archivos de Mari, los textos de la cancillería de Babilonia, y las fórmulas de datación de su reinado, nos permiten conocer cómo paulatinamente el rey ingresó en el peligroso juego de alianzas, traiciones y empresas militares de la época, logrando la progresiva eliminación de sus competidores y su transformación en el gran unificador mesopotámico.

En calidad de rey de un extenso dominio, Hammurabi debió enfrentar problemas más vastos de los que hasta entonces habían planteado los reinos independientes: a pesar de que muchos habitantes de las distintas ciudades que formaban parte de sus territorios compartían un origen amorreo, no albergaban un “sentimiento nacionalista”,

¹³ Denominación acadia del antiguo dios sumerio Utu, dios sol titular de la verdad y de la justicia, que impartía sin piedad contra los transgresores de la ley pero se mostraba misericordioso con los débiles y desafortunados. No obstante hay que mencionar que algunos estudiosos como C.J. Gaad y A. Falkenstein afirmaron que la divinidad representada no sería Shamash sino Marduk, elevada por Hammurabi a la categoría de suprema, de modo que se convirtió en el dios nacional.

de pertenencia a un mismo “País de Babilonia”, ya que éste había sido edificado sólo por los azares de la guerra.

Por lo tanto, se hizo imprescindible la articulación de una campaña de promoción de la figura real, con la intención de difundir el carácter necesario y beneficioso del nuevo orden estatal por ella instaurado. Al igual que Zimri-Lim, el rey de Babilonia vio en el arte uno de los instrumentos más propicios para conseguirlo, y el bajorrelieve que corona la *Estela del Código* ilustra a la perfección el engranaje de dicho mecanismo.

Ante todo, hay que resaltar el hecho de que para la escena de esta investidura real se haya elegido como soporte una estela, que se destaca tanto por su monumentalidad y la perdurabilidad de su material, como por contener las normas destinadas a garantizar la cohesión del reino, posibilitando que iconografía y signos cuneiformes se complementaran para que todo receptor –letrado e iletrado- pudiera desvelar con mayor claridad el mensaje.

La opinión acerca de la ubicación de la estela se encuentra dividida entre los orientalistas que sostienen que el monumento fue erigido en el E-babbar, templo de Shamash en Sippar, actual Abu-Habba, y los que afirman que fue trasladado al Esagila, templo de Marduk en Babilonia. Cualquiera haya sido el lugar de exposición de la misma, lo importante a tener presente es que se trataba de un edificio religioso, una manera simbólica de dejar constancia pública del aval divino con que contaba la figura real y, por ende, su política centralista.

En lo que respecta a la representación del rey recibiendo del dios Shamash los atributos del poder, las imágenes codifican un mensaje no diferente al de la escena de investidura de Zimri-Lim, evidenciando por una parte la continuidad de las tradicionales formas simbólicas de legitimación del poder, y por otra, la fidelidad a las costumbres de los príncipes amorreos que rechazaban cualquier posibilidad de divinización.

Es interesante remarcar que el dios seleccionado para otorgar la investidura real fuera Shamash, y la elección es entendible ya que su imagen era la más apropiada para garantizar el anhelo de justicia de una sociedad agobiada por los cambios y deseosa de un clima de bienestar y prosperidad. Por lo tanto, el vínculo entre Hammurabi y la divinidad solar, asignaba al rey el carácter de mediador atento a las necesidades de los súbditos, capacitado para gobernar según los principios del derecho. Sin duda, esta relación contribuyó directamente a la acción propagandística del nuevo estado, tendiente a reforzar la legalidad de las acciones reales y, simultáneamente, a incrementar el consenso social.

Cabe acotar que de manera semejante operaron las nociones de “pastor” y de “padre” que se desprenden de la lectura del prólogo y del epílogo del denominado código, que si bien fueron utilizadas en un sentido metafórico, guardan una estrecha relación con la arraigada estructura gentilicia amorrea y sirvieron para acercar la figura protectora y preocupada del rey a todas las capas de la sociedad, y difundir entre la gente un sentimiento de “necesidad” de contar con la guía y las atenciones del soberano para poder vivir.

Ahora bien. En cuanto a la relación directa hombre-dios, y a diferencia de lo plasmado en la escena de Zimri-Lim, en el bajorrelieve se destacó el carácter del dinasta como súbdito. Hammurabi eligió ser retratado de pie y en una actitud de adoración y humildad ante la deidad, que se encuentra sentada en su trono, en tanto que la igualdad del tamaño de las figuras pone en evidencia y refuerza el status superior de Shamash.

Sin embargo, a pesar de ello, el rey no perdió protagonismo en la escena, pues se obviaron totalmente la representación de divinidades en calidad de testigos -que presentan o acompañan al dinasta ante el dios-, reduciéndose el número de actores al mínimo para enfatizar el vínculo directo que unía al rey con la deidad en una única escena, y así simplificar notablemente el mensaje encerrado en la composición: Hammurabi, por decreto divino, era el rey encargado y facultado para instaurar y mantener el orden y la justicia en las “cuatro partes del mundo”¹⁴.

Conclusión.

Del análisis de las escenas de la *Investidura de Zimri-Lim* y de la *Investidura de Hammurabi*, podemos extraer las siguientes conclusiones:

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

2) En distintas casas reales se generalizó el uso ideológico de la iconografía, como canal no violento de propaganda real, ya que no requería armas, intrigas, traiciones, sino de un pequeño grupo de “artistas” lo suficientemente instruidos para desempeñar exitosamente el rol de codificadores-transmisores que demandaba el estado.

¹⁴ Es decir, Hammurabi desde su centro operativo en Babilonia dominaba las regiones de Subartu al norte, Súmer al sur, Elam al este y Amurru al oeste.

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

4) La exhumación por parte de la arqueología de este tipo de representaciones y el posterior análisis del corpus, nos permite hablar de la existencia de una “cultura común” (Kuhrt, 2000:125) en los distintos reinos mesopotámicos e identificar un idiolecto de corriente o periodo histórico, que floreció en distintos centros dirigidos por dinastías de origen amorreo.

5) La difusión de escenas de investidura como una forma de expresar y justificar el poder real fue tan significativa que perduró a través del tiempo y trascendió las fronteras de la unificación hammurabiana, tal como se advierte de la contemplación de algunas estelas oriundas del antiguo Elam expuestas en la actualidad en el Museo de Louvre.

Bibliografía.

BLACK, J.-GREEN, A. (1992) *Gods, Demonds and Symbols of Ancient Mesopotamia*. The Trustees of British Museum, London.

CIRLOT, J. (1981) *Diccionario de Símbolos*. Labor, Barcelona.

CHEVALIER-GHEERBRANT (1986) *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona

DE BERNARDI, C. (1999) *Representaciones Fundantes de la Legitimidad y Legalidad del Poder en el Código de Hammurabi*. En: *Estado, Sociedad y Legalidad en la Época Hammurabiana*. Protohistoria, Rosario.

FRONZAROLI, P. (1972) *Hammurabi*. En: *La Civilización de los Orígenes Los Hombres de la Historia La Historia Universal a través de sus Protagonistas*. Vol. I-2. CEAL, Buenos Aires.

HROUDA, B. (1991) *El Antiguo Oriente. La Cuna de la Civilización*. Plaza & Janes, Barcelona.

KUHRT, A. (2000) *El Oriente Próximo en la Antigüedad, I (3000-330 a.C.)*. Crítica, Barcelona.

LARA PEINADO, F. (1982) *Código de Hammurabi*. Nacional, Madrid.

- LARA PEINADO, F. (2000) *Los Grandes Imperios de Mesopotamia*. En: *Historia de la Humanidad*. Vol. III. Alianza, Madrid.
- LAROCHE, L. (1971) *De los Sumerios a los Sasanidas*. En: *Grandes Civilizaciones*. Vol. II. Mas-Ivars, Valencia.
- LEICK, G. (1991) *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. Routledge, London & New York.
- LEICK, G. (2002) *Mesopotamia. La Invención de la Ciudad*. Paidós, Barcelona.
- LIVERANI, M. (1995) *El Antiguo Oriente. Historia, Sociedad y Economía*. Crítica, Barcelona.
- LLOYD, S. (1978) *The Archeology of Mesopotamia. From the Old Stone Age to the Persian Conquest*. Thames and Hudson, 1978.
- MANN, M. (1991) *Las Fuentes del Poder Social I*. Alianza, Madrid.
- MIRCEA, E. (1954) *Tratado de Historia de las Religiones*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- MOSCATI, S. (1993) *Cómo Reconocer el Arte Mesopotámico*. EDUNSA, Barcelona.
- OLIVER, M.-RAVENNA, E.: *La Mesopotamia Paleobabilónica: prácticas políticas y discursivas de una nueva centralidad*. Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, Rosario. En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/oliver.rtf>
- PARROT, A. (1937) *Les Peintures du Palais de Mari*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.
- PARROT, A. (1956) *Misión Archeologique de Mari*. Vols. II-1, II-2, II-3. Lib. Orientaliste Geuthner, Paris.
- PARROT, A. (1961) *Sumer*. En: *El Universo de las Formas*. Vol. II. Aguilar, Madrid.
- PIJOAN, J. (1984) *Arte del Asia Occidental*. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. II. Espasa -Calpe, Madrid.
- OATES, J. (1989) *Babilonia. Auge y Declive*. Martínez Roca, Barcelona.
- POSTGATE, J.N. (1992) *Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History*. Routledge, London.
- ROAF, M. (1993) *Mesopotamia y el Antiguo Oriente Medio. Amanecer de las Civilizaciones*. En: *Atlas Culturales del Mundo*. Vol. I. Folio, Barcelona.
- SANMARTIN, J.-SERRANO, J.: (2004) *Historia Antigua del Próximo Oriente. Mesopotamia y Egipto*. Akkal, Madrid.



