



# LOS RELIEVES DEL “PALACIO SIN RIVAL” DE SENAQUERIB

**ARTURO SÁNCHEZ SANZ**

Máster en Historia y Ciencias de la Antigüedad  
Universidad Complutense de Madrid (UCM/UAM)

**Resumen:** A través de este artículo, intentaremos acercarnos al programa iconográfico que el soberano neosirio Senaquerib quiso elaborar en su “Palacio sin Rival”. Los numerosos relieves que sacó a la luz Layard nos han mostrado no sólo un vivo interés por la representación gráfica del poder del soberano, a través de sus victorias militares, sino también innovaciones estilísticas y formales que buscaron ofrecer una imagen del imperio. El “Palacio sin Rival” fue concebido como el más sobresaliente de entre todos los palacios neosirios y en sus relieves se nos muestra gran parte de su historia y de su reinado.

**Palabras clave:** Senaquerib, “Palacio sin Rival”, Neosirio, Nínive.

**Abstract:** Trough this article we will try to look closely to the iconographic program which the neoassirian sovereign Sennacherib wanted to develop in its “Palace without Rival”. The many reliefs which Layard exposed, have shown not only a vivid interest for the graphic representations of the sovereign power through their military victories, but also the style innovations which wanted to offer the image of the

empire. “The Palace Without Rival” was conceived like more distinction of between all the neoassirian palaces, and in his reliefs one shows us great part of his history and of his reign.

**Key words:** Sennacherib, “Palace without Rival”, Neoassirian, Nineveh.

**Résumé:** A travers cet article, essayez d’aborder le programme iconographique que néo-assyrienne règle Sennachérib a refusé d’élaborer sur son «Palais sans rival.» Les reliefs de nombreux Layard a mis en lumière non seulement ont montré un vif intérêt pour la représentation graphique de la puissance du souverain, à travers ses victoires militaires, mais aussi des innovations stylistiques et formelles qui cherchent à fournir une image de l’empire. Le «Palais sans rival» a été conçu comme le plus remarquable de tous les reliefs du palais néo-assyriens et ses spectacles une grande partie de son histoire et de son règne.

**Mots-clés:** Sennachérib, «Palais sans Rival », Néo-assyrienne, Ninive.

**The Sennacherib’s reliefs of  
“Palace without rival”  
Les reliefs du “Palais sans rival”  
du Sennacherib**

BIBLID {(2013), 3; 117-132}

Recep.: 16/02/2012

Accept.: 30/03/2012

## Introducción

Al comienzo de su reinado Senaquerib trasladó la capital del Imperio asirio desde Dur Sharrukin a Nínive, donde en la zona suroeste mandó construir un nuevo palacio que llamaría *ēkallu ša šanina la išû* o “palacio sin rival”. Sus restos se hallarían en uno de los dos grandes montículos que abarcaban los muros de la antigua ciudad de Kouyunjik. Como era tradicional, la mayor parte de los muros del nuevo palacio se recubrirían con ortostatos donde se realizaron infinidad de relieves que narraban las hazañas que el nuevo rey llevaría a cabo a lo largo de su reinado<sup>1</sup>, y tenemos la suerte de poder disponer para su estudio de una buena parte de ellos, ya sea a través de su conservación como de los dibujos y descripciones que realizaría su excavador, Austen Henry Layard.

Cuando la capital asiria cayó ante la alianza de medos y babilonios en el 612 a.C. el palacio de Senaquerib fue saqueado y quemado, de forma que, con el tiempo, el piso superior caería sobre el inferior y sus ruinas quedarían sepultadas así durante más de dos milenios y medio, hasta que Layard las devolvió a la luz entre 1847-1851. Para el estudio que nos ocupa, lo verdaderamente interesante de este palacio no es tanto el estudio de cada relieve o de las inscripciones que los acompañan como el poder siquiera acercarnos a lo que el esquema decorativo del palacio quería transmitir, tanto a los que en él habitaban como, sobre todo, a aquellos que lo visitaban. Intentaremos dilucidar, en la medida de lo posible, qué se intentaba mostrar y transmitir en algunas de sus estancias, que mensaje del poder asirio se

buscaba plasmar y trasladar a embajadores, diplomáticos, gobernadores, etc. que viajaban hasta allí para ser recibidos por el rey en audiencia, y que sensaciones se llevaban consigo a sus lugares de origen, algo de suma importancia en cuanto a la estabilidad y desarrollo del imperio.

Así, para acercarnos a ello intentaremos conocer, si bien brevemente, cuál era la situación política del imperio durante el reinado de Senaquerib, cuál era el esquema decorativo común a este periodo en cuanto a los palacios reales y cuáles fueron las innovaciones e intenciones que de su obra podemos extraer.

Desde Aurnasirpal II hasta Sargón II el área de los palacios asirios destinada a la recepción real era básicamente similar y parecía seguir un plan preestablecido mediante una estructura que se había convertido en tradicional en el reino asirio, pero la llegada de Senaquerib al trono vino aparejada de cambios en este sentido<sup>2</sup>. No se trataba tanto de cambiar el sistema arquitectónico del palacio, ya que este, a rasgos generales, seguía las directrices tradicionales asirias, siendo muy similar al de su padre Sargón II. Más bien podríamos hablar de cambios, en la estructura del sistema compositivo formado por los relieves que lo decoraban, destacando en ella el Salón del Trono y las salas anexas, empleado entre otras cosas para las audiencias reales. Así, para Russell<sup>3</sup>, el cambio compositivo en cuanto a la temática de los relieves del palacio respondía a una nueva concepción, no solo en cuanto al mensaje que se quería transmitir sino en cuanto a los receptores de ese mensaje que serían tanto el rey como su familia, los

1. Como medio de difusión de la ideología real, justificación de su poder y reflejo de su aptitud para gobernar. ODED, Bystenay: *War, peace and empire; Justifications for war in Assyrian royal inscriptions*; Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1992, pp. 157-158.

2. RUSSELL, John Malcolm: *Sennacherib's "Palace without Rival" at Nineveh*; Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 8.

cortesanos<sup>4</sup>, los ciudadanos asirios, los extranjeros e incluso los mismos dioses<sup>5</sup>.

En este estudio trataremos de analizar esa concepción principalmente a dos niveles, tanto en lo referente a los textos que se relacionaban con los relieves, como a nivel figurativo, en cuanto al mensaje no verbal que buscarían transmitir las imágenes seleccionadas para formar las composiciones en áreas determinadas. De forma que, incluso se buscó que no fuera necesaria la alfabetización del observador para que este recibiera el mensaje a través de una triple vertiente. Primero el hecho de que contemplar un relieve, sea cual fuera, ofrecía dos mensajes indirectos ya que transmitía al observador el poder del soberano al ser este el único que disponía de recursos suficientes para su elaboración. En segundo lugar por el hecho de que la elaboración de inscripciones mostraba el control soberano del arte de la escritura en el ámbito institucional y de su importante valor al tener capacidad para codificar de forma permanente ilimitadas cantidades de información, y finalmente el mensaje directo acerca de lo que cada relieve representaba, un ejemplo de ello sería la Sala XXXVI, donde se buscó que tanto las inscripciones cuneiformes como las imágenes representaran el asedio a la ciudad de Laquish en Judea o a la de Jerusalén.

## El “Palacio sin rival”

La construcción de los palacios neoasirios, para Bachelot<sup>6</sup>, está en estrecha relación con el fortalecimiento de la institución real y la plasmación del creciente poder de los soberanos asirios, y quizá sean estas algunas de las razones que favorecieron su desarrollo y magnificencia, por encima del de otras instituciones de importancia incuestionable en aquella época como la religiosa, en cuanto a la expresión arquitectónica. En este sentido, si bien la construcción de estos palacios siempre mostraba elementos relacionados con el respeto a determinadas convenciones arquitectónicas (organización de salas en torno a patios, etc.) no se veía encorsetada por tener que obedecer en su construcción a formas fijas o a lugares predeterminados a los que se suponía un carácter especial (como en el caso de los templos donde muchas veces estos se construían y reconstruían sobre las ruinas de otros aun más antiguos), de este modo los reyes asirios se veían libres de satisfacer sus propios gustos e intereses en su construcción y por ello podríamos entender que mostraban un reflejo más cercano a su propia personalidad e intenciones.

Los palacios neoasirios se estructuraban tradicionalmente a través de numerosas salas organizadas en torno a varios patios de diverso tamaño, destacando y diferenciándose dos zonas principales, la pública o *bābānu* destinada a recepciones, banquetes, administración, etc. y la privada o

4. Cuya fidelidad sería importante consolidar habida cuenta de que en muchas ocasiones la mayor amenaza para un rey provenía de las luchas de poder en su entorno más cercano. GARELLI, P.; “La propagande royale assyrienne”; *Akkadica*, 27 (1982), p. 26.

5. Con los cuales, para Liverani, el rey tiene una conexión directa y legítima, especialmente con Assur, que le garantiza su apoyo en la batalla; aunque autores como Kraeling indican que bien pudo haber adorado también a Marduk al apropiarse de su estatua tras la destrucción de Babilonia. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 644. KRAELING, Emil. G.; “The Death of Sennacherib”; *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 53, No. 4 (Dec., 1933), p. 337.

6. Bachelot, L.: “Les palais assyriens: vue d’ensemble”; *Dossiers d’Archéologie* n° 171, *Fastes des palais néo-assyriens*, 1992, p. 10.

*bītānu* que servía como alojamiento a la familia real, ambas articuladas en torno a un gran patio<sup>7</sup>. En sus obras, Layard explicaba que había excavado en el palacio de Senaquerib (705 a 681 a. C.) más de setenta habitaciones de las que habría extraído más de 2000 relieves, aunque solo una pequeña parte de ellos puede ser contemplada hoy en día. A pesar de lo cual sabemos que los relieves de algunas de esas habitaciones pertenecieron al reinado de Asurbanipal (668-627 a. C.), como los de la Sala XXXIII, aunque el nombre de este monarca solo aparece en uno de los relieves de esta sala y ello quizá no sería prueba suficiente para determinar que el resto de los que allí se encontraban también se realizaron bajo su reinado.

Curiosamente, a pesar de que Senaquerib era el sucesor legítimo designado por el propio Sargón II, éste nunca mencionó su ascendencia en la titulación real, como era tradicional, ni en las inscripciones de su palacio, lo cual unido al abandono de la nueva capital construida por su padre en Dur-Sharrukin quizá podría entenderse como una forma de alejarse de su desventurado final<sup>8</sup> e incluso de la usurpación que protagonizó. El palacio original construido por Senaquerib mide aprox. 503 m. de Este a Oeste y 242 m. de Norte a Sur, aunque luego sufriría ampliaciones y modificaciones a lo largo del tiempo. Pero estas medidas reflejadas en los cilindros y prismas de fundación recuperados, así como en las inscripciones de los toros alados del interior del palacio, parece que se refieren a la extensión de toda la plataforma donde se asentaba el palacio y, de hecho, los muros del palacio no ocupan toda su longitud, por lo que las medidas de la edificación serían menores. Además, su estructura y ubicación se vio afectada por condicionantes como la existencia en el centro de la colina de Kouyunjik del templo de Ishtar, mientras que por

el sureste y oeste se vio influenciado por el Tigris y el Khosr.

Así, los textos más antiguos nos refieren que entre el 703-700 a. C. se inició la planificación del palacio y la preparación de la plataforma, en torno al 700 a.C. se comenzó su construcción que acabaría entre el 693-691 a. C. y en el cual se observa que el Salón del Trono es de mayor tamaño que el excavado en el palacio de Sargón II.

### Los relieves del palacio

El “Palacio sin rival” contaba con numerosas salas articuladas en torno a varios patios, pero solo contamos con información precisa y completa en una pequeña parte de ellas por lo que para el objetivo de este artículo nos centraremos en el Salón del Trono y las estancias adyacentes a la hora de tratar sobre su decoración y funciones:

SALA I – (Salón del Trono) consta de 25 paneles con relieves y mide 51x12,25 m. en los paneles 1-13 y 18-25 se representaron escenas de asedio y escaramuzas en los bosques cercanos a la ciudad de Laquish, los paneles 14-17 muestran el asalto a otra ciudad situada en la costa, esta aparece en el centro mientras por la izquierda llegan los soldados asirios y por la derecha se aprecia como sus habitantes huyen siendo evacuados en barcos. Esta sala muestra una puerta en el centro del muro Sur que da acceso a una pequeña habitación llamada Sala II y cuyos relieves no se pudieron reconstruir ni recuperar por su extremo estado de mala conservación.

7. CIMORELLI, D. (Ed.): *Nínive. Il Palazzo senza eguali di Sennacherib*; Milán, Silvana, 2007, p. 40.

8. LIVERANI, Mario: *El Antiguo Oriente: historia, sociedad y economía*; Barcelona, Crítica, 2008, p. 622. Tadmor indica que Senaquerib preguntó a los adivinos si el final que sufrió su padre se debió a que había violado algún juramento y a raíz de ello fue castigado por los dioses. TADMOR, Hayim; “*Treaty and Oath in the Ancient Near East: A Historian’s Approach*”; en TUCKER C. M. y KNIGHT D. A. (Eds.); *Humanizing America’s Iconic Book: Society of Biblical Literature centennial addresses*; Atlanta, Scholars Press, 1982, p. 146.

SALA III – (ca. 45 x 12) de su decoración se han conservado ocho paneles todos ellos de la zona oriental de la sala, ya que los restantes estaban totalmente destruidos, la temática muestra el saqueo de una ciudad situada entre dos ríos y junto a bosques de palmeras. Por su parte, el rey aparece representado dos veces en los paneles 4 y 8, y en este último panel se conserva un epígrafe donde se indica que la ciudad era Dilbat.

SALA IV – (5,80 x 5,80) la sala estaba pavimentada con ortostatos donde aparecen restos de procesiones de soldados y cautivos atravesando un espeso bosque en una región montañosa. En el ortostato número 11 Layard indico la aparición de un eunuco aunque la parte superior de su cuerpo se había perdido y en la parte inferior de las jambas de la puerta de acceso nos indica la aparición de pies con garras de ave, de modo que cada jamba estaba decorada con dos figuras, una con pies humanos y otra con patas de ave (figuras similares se encontraron en la Sala XXXII). Se ha identificado como un baño<sup>9</sup>.

SALA V – (42,25 x 7,40) casi todos los paneles de esta sala se han conservado al menos parcialmente formando un total de 51 relieves que muestran una campaña militar cruzando a lo largo de un río en una región boscosa y montañosa. Los paneles muestran una secuencia temporal de cinco años en los que la escena se repite, los soldados asirios capturan una ciudad tras lo cual el rey examina los presos y el botín para después ponerse de nuevo en camino hacia la siguiente ciudad a asediar, de ellas solo conservamos los nombres de dos en epígrafes: Kasubi y Aranzias. Para Fiorina<sup>10</sup>, la Sala V del palacio de Senaquerib se habría utilizado como sala de espera en base a la existencia de una equivalente en el palacio de Sargón II, la Sala IV habría

servido como baño para las abluciones rituales y las Salas II y III habrían tenido una función similar a las actuales alcobas.

PATIO VI – (124 x 90) el tema de los relieves hallados en esta estancia muestra del 1-41 en las paredes sur y oeste una campaña militar comandada por el rey a través de una región montañosa caracterizada por la existencia de extensos pinares, vides y robles. Los soldados asirios no están, en esta ocasión, asediando una ciudad sino persiguiendo a sus enemigos a través de las montañas. No se han conservado los epígrafes de estos paneles, pero en la pared norte y Este el tema es diferente y los paneles 63-68 muestran la extracción de piedra de las montañas para la fabricación de los toros colosales y en los paneles 44-62 aparece el transporte de estos colosos hacia el palacio, primero a través de las montañas para luego cruzar un pantano y un río. En los paneles 60, 66 y 68 aparece un epígrafe donde se muestra el nombre de Balatai, un emplazamiento cercano a Nínive. La puerta de acceso estaba flanqueada por dos toros colosales pero Layard ya indico que estaban en mal estado y les faltaba la cabeza.

Así, sobre a la decoración de los palacios neoasirios, aunque no podemos llegar a saber el grado de importancia que tuvieron las esculturas que decoraban sus salas, y que sin duda existieron, los relieves representaban el elemento decorativo principal. Estos permitían la elaboración de escenas narrativas con bastante realismo que se mostraban, tanto a nivel individual en cada panel como a nivel de conjunto, mediante la elaboración de escenas en diversos paneles consecutivos que orientaban el sentido de su lectura.

9. RUSSELL, J. M.: *Sennacherib's...*, p. 51.

10. CIMORELLI, Dario (Ed.): *Opus cit.*, p. 41.

Los relieves del palacio de Senaquerib muestran, principalmente, tres tipos de representaciones: campañas militares del rey<sup>11</sup> (aparecen al menos tres de ellas, donde llevo a cabo la conquista de diversas ciudades en cada una) y protagonistas en cuanto a la temática decorativa por encima de cualquier otro tema<sup>12</sup>, desfiles o procesiones y escenas de transporte de objetos<sup>13</sup>. La primera campaña militar de Senaquerib fue en Babilonia y está fechada entre los años 704-702 donde restableció el control sobre las ciudades fortificadas que estaban bajo la influencia babilónica y finalmente se hizo con los restos de las ciudades rebeldes que encontró en su camino de regreso hacia el norte a lo largo del Tigris (Salas III, LXX con seguridad por sus epígrafes y posiblemente también LI (s), XVIII, LXIV y LXIX).

Si la principal fuente de la primera campaña de Senaquerib fueron los anales de las inscripciones de su propio palacio, con respecto a su segunda campaña la fuente principal es el cilindro de Bellino. El comienzo de esta campaña se fecharía así a principios del 702 a. C.<sup>14</sup> y se emprendió contra “la tierra de los Kassî” y los habitantes de la zona de los montes Zagros situada al sureste del territorio asirio; después continuó hacia Ellipi y acabó con la recepción de tributo por parte de los medos (Salas LX, XIV, V, VI, XLIV, XXXI, XLVI, XLVII, XLIII, XXXII y XLV). La campaña parece que tendría dos misiones principales, el control de las rutas comerciales que discurrían por esas regiones y la

captura y control de Ellipi como zona fronteriza entre la provincia de Harhar y el reino de Elam. En cuanto a la tercera campaña, esta parece que se llevó a cabo en el 701 a. C. en tres fases que conocemos, en parte, gracias al “cilindro Rassan”. Primero el ejército de Senaquerib marchó a lo largo de la costa fenicia para recoger el tributo de las ciudades y regiones sometidas<sup>15</sup>, después vendría el enfrentamiento con filisteos y egipcios, y finalmente el intento de apoderarse de Judea<sup>16</sup>, logrando victorias en algunas ciudades fortificadas de la región pero sin poder tomar Jerusalén. Con seguridad solo sabemos que sería en la Sala XXXVI donde un epígrafe indica, a las claras, que está representando la toma de una ciudad dentro de la tercera campaña, como sería Laquish; quizá también dos epígrafes fragmentados de la Sala I hagan mención a la toma de varias ciudades durante esta campaña. También corresponderían a este momento relieves de las Salas: VIII (w), X, XII, XXIV, XXXIV, XXXVIII, XLI, XLVIII, y LXVII, y algunos de las Salas XLIII y LXIV.

Es por todo ello que la mayoría de los relieves bélicos del palacio de Senaquerib se pueden asociar a alguna de las tres primeras campañas que llevo a cabo al comienzo de su reinado, pero no podemos descartar que otros de los relieves existentes se estén refiriendo a campañas posteriores, de cuya existencia no hay duda al aparecer reflejadas en total unas cinco o seis campañas en los *lamassu* situados en el acceso al palacio (la cuarta a

11. Aunque, como acertadamente señala Nadali, es interesante la ausencia, en las representaciones, de batallas campales. NADALI, Davide; “*Sennacherib’s Siege, Assault, and Conquest of Alammu\**”, State Archive of Assyria. Bulletin, XIV (2002-05), p. 125.

12. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 636-7.

13. Para A. Cellerino el rey siempre aparece en las representaciones del transporte de los *lamassu* para demostrar que es un rey constructor y que el éxito de las operaciones se debe a su supervisión. CIMORELLI, Dario (Ed.): *Opus cit.*, p. 62. Es interesante que, a pesar de las numerosas obras hidráulicas que Sennaquerib llevo a cabo en la nueva capital, estas no aparezcan representadas en los relieves del palacio. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 632.

14. Según Liverani, lo tradicional para los reyes neosirios al comienzo del imperio era el llevar a cabo una campaña anual durante su reinado, que se llevaba a cabo en verano para facilitar el siempre costoso traslado de tropas, bagajes, etc. *Ibid.*, p. 637.

15. El pago de estos tributos (ya fuera en forma de contribución obligatoria, *biltu* o de “regalos” *maddattu* y *nāmurtu*) era anual y estaba perfectamente reglado por la autoridad asiria tanto en la cantidad como en la calidad de los productos estipulados. *Ibid.*, p. 642.

16. Reyes 18, 2.

Babilonia, y la quinta a la montaña de Judi Dagh).

Por otro lado, al menos dos salas del palacio se decoraron con relieves alusivos a su propia construcción (Patio<sup>17</sup> VI), mostrándose la extracción de materias primas de las canteras y el traslado de los toros alados hacia la capital. También existen varios relacionados con procesiones, como en el pasaje de la Sala LI (n) donde aparece un desfile de caballos y caballerizos, mientras que en la otra pared se muestra una fila de funcionarios que están entrando en el palacio cargados con los elementos necesarios para un banquete. Pero los relieves de una misma sala no siempre tenían que ser de temática idéntica y por ello contamos con algunos que muestran dos o más temas en los paneles que las decoran (Patio LXIV o Sala XLIII con procesiones y varias campañas militares).

Para Villard, la aparición de determinadas salas con motivos completos de una misma campaña podría estar relacionado con que, como en el caso de la segunda campaña hacia el Este, esas salas se destinaran a recibir a los embajadores y visitantes de aquellas regiones en concreto con el fin de impresionarles con las campañas protagonizadas en sus propias tierras<sup>18</sup>. Por su parte, en cuanto a las salas construidas entre los patios VI y XIX, para Fiorina<sup>19</sup> algunas de ellas habrían servido también como baños y otras como simples salas auxiliares.

La fachada principal del Salón del Trono (Sala I) estaba decorada con cinco pares de *lamassu*<sup>20</sup>, tres de ellos flanqueando las tres puertas de acceso y dos más en cada uno de los dos contrafuertes de la puerta principal, reservándose las zonas entre sus patas para llevar a cabo inscripciones. Estos eran los primeros observados por los visitantes al entrar en el Salón del Trono. Pero, al contrario que sus antecesores, Senaquerib busco llevar a cabo un cambio en cuanto al contenido, la forma y la función de estas inscripciones a través de una ampliación de los tipos que antes habían hecho tradicionalmente referencia a las victorias del rey, acompañadas de textos estándar que se repetían en cada *lamassu* (Asumasirpal II) o, además de lo anterior, a reflejar las ciudades a las que el rey había ofrecido un trato de favor, así como a referirse a la construcción del palacio y a pedir a los dioses<sup>21</sup> para que lo preservaran (Sargón II).

Así, los *lamassu* se colocaban siempre por parejas con la intención de proteger el palacio y a sus ocupantes de los males y peligros tanto del exterior como de aquellos que pudieran traer quienes pasaban entre ellos<sup>22</sup>. Los que flanquean la Puerta A de la Sala I contienen los anales ordenados cronológicamente seguidos de una mención a la construcción del palacio, mientras que los de las Puertas D y E reflejan un breve resumen histórico seguido nuevamente de una mención a la construcción del palacio. Mientras que en la pareja de la Puerta C de la Sala I se trata únicamente la construcción del palacio. De forma que muchas de estas inscripciones se repiten en otras

17. Para Russell existen evidencias en los propios detalles de los relieves que indicarían que la mayoría de los prisioneros empleados en estas acciones iban igualmente vestidos que los obtenidos en la tercera campaña de Senaquerib. RUSSELL, J. M.: *Sennacherib's...*, p. 67.

18. VILLARD, P.: “Texte et image dans les bas-reliefs”; *Dossiers d'Archéologie* n° 171, *Fastes des palais néo-assyriens*, mai 1992, p. 34.

19. CIMORELLI, Darío (Ed.): *Opus cit.*, p. 43.

20. Algo que ya era típico en el Salón del Trono de los palacios de Asumasirpal II (Sala B) y Sargón II (Patio VII).

21. Los dioses eran quienes dotaban de sabiduría, sentido de la justicia, etc. por lo que no dudaban en pedir su apoyo en cuestiones importantes como era este caso. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 57.

22. Para Russell su poder no habría radicado tanto en la mezcla de la forma humana con la animal sino en su imponente tamaño. RUSSELL, John M.: “Bulls for the Palace and Order in the Empire: The Sculptural Program of Sennacherib's Court VI at Nineveh”; *The Art Bulletin* Vol. 69, No. 4 (Dec., 1987), p. 520.

zonas del complejo pero conteniendo distintas versiones, como sucede en cuanto al número de campañas llevadas a cabo por el rey, lo cual puede referirse a momentos de elaboración distintos más que a una creación global en un momento concreto. Se trataba de registrar todos los acontecimientos reseñables que protagonizaría el soberano a lo largo de su vida, adaptando las nuevas inscripciones al espacio disponible en los relieves (que en el caso del palacio de Senaquerib llenan toda la zona entre el vientre y las patas de los toros, mientras que en los de sus antecesores se colocaban solo en cuatro paneles rectangulares, independientemente de su tamaño y ubicación) y que presumiblemente se habría dejado premeditadamente vacío para ello. De forma que es posible que este tipo de composición y sistema de registro fuera tradicional y explicara, quizá, el hecho de que en las mismas salas del trono de Asurnasirpal II y Sargón II existieran zonas sin inscripciones que pudieron dejarse premeditadamente para utilizar en caso necesario.

Por otra parte, si bien parece que en los palacios de sus antecesores era tradicional la colocación de una gran piedra con inscripciones en el umbral de la entrada principal al Salón del Trono, justo entre los *lamassu* que la flanqueaban, no ocurre así en el “palacio sin rival”. La tradicional elaboración de inscripciones en este elemento se sustituiría (como también sucedería con Asurbanipal) por diseños florales enmarcados y rodeados de rosetas, como sucede en las losas del pavimento que se ubican también en esos

lugares entre las patas de ambos toros que flanquean las puertas (no así en el resto del pavimento). Ello se puede apreciar en el umbral de la Puerta E (aunque consta también de una breve inscripción de dos líneas en el centro –donde se dice que Senaquerib fue el constructor del palacio-, aunque es la única que se ha localizado en los umbrales del palacio de Senaquerib).

Otro elemento característico en la decoración de las salas del trono neosirias era la existencia de una banda de texto grabado en el revestimiento de las paredes. Este reflejaba una composición estándar donde aparecían los títulos reales del soberano<sup>23</sup>, una descripción geográfica de su reino y otra del palacio, de forma que la inscripción parecía continua a lo largo de toda la sala, a los ojos del visitante. Pero en el caso del “palacio sin rival” los ortostatos del Salón del Trono apenas cuentan con breves epígrafes en lugar de largas inscripciones. Así, la atención se centra intencionalmente en los relieves, sin textos que ilustren su contenido, a excepción de dichos breves epígrafes que suelen referirse a identificar sucintamente personas, lugares o acontecimientos descritos por las imágenes, con el fin de que el espectador las comprenda y sitúe mejor sin equivocarse al intentar “traducir” la imagen en función de su propio bagaje, y sin ofrecer largas explicaciones. Así, se asegura la correcta interpretación del mensaje<sup>24</sup>, que es eminentemente visual y concreto buscando evitar una lectura genérica o errónea por parte del observador, ya posea este cierto bagaje cultural o no.

23. Los cuales se elegían cuidadosamente y con una clara intencionalidad (reflejo de bondad, verdad, justicia, orden y rectitud), ya que reflejan las intenciones y hazañas del rey, tanto en aquellos que se empleaban desde el inicio de cada reinado como en los que cada monarca se añadía en el transcurso de su vida en base al éxito de su administración y cuando se consideraban merecedores de ellos. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 648. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 38.

24. En este sentido, es interesante la apreciación de Ataç quien ha identificado, a través de lo que denomina como “convención de representación bilateral” según el cual en numerosas escenas en que diversos reyes neosirios (incluido Senaquerib) aparecen representados recibiendo a otro soberano o alto dignatario las figuras enfrentadas de ambos, al margen de las diferencias en los tocados, posición de las manos, etc.) son idénticas al igual que sucede con los respectivos miembros de los sequitos. A mi modo de ver ello podría responder a algún tipo de convencionalismo tradicional a la hora de representar a la realeza que podía actuar como símbolo de equiparación en cuanto a la dignidad, que no así en cuanto a la importancia con respecto al rey asirio. ATAÇ, Mehmet-Ali; “Visual Formula and Meaning in Neo-Assyrian Relief Sculpture”; *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 1 (Mar., 2006), p. 90.

De esta forma, Senaquerib empleo este tipo de “etiquetas” breves de manera masiva en los relieves de su palacio, donde los textos amplios solo aparecen junto a los *lamassu* de forma que si se leían estos primero simplemente con estas sucintas alusiones el espectador reconocería la escena que se le estaba mostrando. Se trata de una nueva forma de representación diferente de la de sus antecesores<sup>25</sup>, cuya intencionalidad específica desconocemos. Pudo pensarse que las imágenes eran lo suficientemente reconocibles y específicas de los hechos narrados como para necesitar de una amplia explicación, o que estos hechos eran ampliamente conocidos por los observadores (batallas, asedios, etc.<sup>26</sup>) que visitaban o vivían en el palacio, aunque ello quizá condenaría su interpretación en el futuro, cuando ya las generaciones que los vivieron no existieran y no hubiera amplios textos junto a las imágenes que lo explicaran a quienes los observaran muchos años, siglos o milenios después, teniendo que remitirse para ello a los anales.

En cualquier caso es importante señalar, como ya Layard indicó, que la parte superior de muchos de los ortostatos del palacio, el lugar tradicional para la colocación de estos epígrafes, en muchos casos se ha perdido y ello complica sobremanera nuestra comprensión de las escenas representadas.

En cuanto a los elementos que integran estos epígrafes, de entre los que se han conservado, en muchas ocasiones solo se muestra el nombre del soberano<sup>27</sup> (que en este tipo de inscripciones aparece con más frecuencia que en el caso de las de Tiglatpileser III o de Sargón II, quienes solían centrar la referencia en el nombre de la ciudad representaba o en el de los cautivos) de forma que es fácil identificar al protagonista de la acción; en otras hay más suerte y aparte de ello aparece la titulación real, el nombre del lugar y una breve descripción de la acción, ofreciendo también más información que los epígrafes de sus predecesores a modo de breve resumen de los anales.

Por su parte, es curioso observar que los anales no solo incluyen descripciones de las campañas llevadas a cabo por el soberano, sino también del botín obtenido en cada una de ellas, aunque en muchos casos las cifras hayan sido exageradas (como en el de Ezequías de Judá). Pero el hecho de que junto a estos testimonios escritos se asocien representaciones visuales de esas campañas, en las que también aparecen escribas registrando el botín<sup>28</sup>, muestra un claro intento por parte del rey de aportar veracidad a lo relatado en los textos, como si el hecho de que texto/imagen coincidieran sirviera para asegurar que lo relatado es cierto, por muy fantástico que

25. Para Liverani, dentro de la ideología neoasiria, el mantenimiento del correcto funcionamiento del mundo era una de las tareas esenciales de los reyes, y para ello no solo se debía preservar el legado sino, en la medida de lo posible, ampliarlo a través de la construcción de nuevas infraestructuras, la aplicación de innovaciones, etc. Podríamos entender, en este sentido, que Senaquerib pudo buscar con la construcción de su nuevo palacio y la aplicación de esta nueva concepción el cumplir con los preceptos que como rey estaba obligado a considerar, sin menosprecio de que ello contribuyera al engrandecimiento de su figura. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 644.

26. Según Liverani, estos episodios eran repetitivos y su desenlace previsible y predeterminado por el favor de los dioses, por lo que los escribas y artesanos habrían contado con poco margen de innovación en su elaboración, pero ello contrasta en cierta medida con algunos de los conceptos desarrollados por Senaquerib y quizá ello refleja aun más la importancia de los cambios introducidos. *Ibid.*, p. 648.

27. Melville indica que en las inscripciones reales neoasirias el nombre del soberano aparece con mucha frecuencia sin que ninguna otra persona aparezca mencionada, algo que no ocurriría en otro tipo de documentos donde los nombres de personajes particulares aparecen con mucha más frecuencia que el del propio monarca. MELVILLE, Sarah C.: “Neo-Assyrian Royal Women and Male Identity: Status as a Social Tool”; *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 124, No. 1 (Jan. - Mar., 2004), p. 39.

28. Estos suelen aparecer por parejas uno de ellos realizando el registro en un rollo de papiro y el otro en tablillas de cera, las cuales para Russell representarían una mayor ventaja que las de arcilla ya que podrían prepararse con antelación para que estuvieran listas en el momento de llevarse a cabo el registro y porque se peso sería mucho menor y por ello más fáciles para su transporte, además de que el formato empleado mediante dos tablillas unidas por una bisagra habría permitido que al cerrarse estuvieran más protegidas durante su transporte, aunque a largo plazo ambos sistemas son mucho menos duraderos que las tablillas de arcilla. RUSSELL, J. M.: *Sennacherib's...*, p. 79.

pueda parecer al observador. Así, los textos de los anales habrían derivado en muchas ocasiones de los textos recogidos por los escribas in situ en los lugares de las campañas, etc. como medio de hacer duradero lo apuntado con anterioridad en materiales perecederos.

El visitante que accediera al Salón del Torno de Senaquerib y hubiera conocido el de su antecesor se sorprendería de la inexistencia de inscripciones en los relieves salvo los breves epígrafes, al ser confinados estos a los *lamassu* de los accesos. Lo propio sucedería en cuanto a la inexistencia de inscripciones en los umbrales y su sustitución por relieves con motivos decorativos florales enmarcados. Igualmente la banda de texto corrido que circunvalaría la sala habría desaparecido a cambio de una sucesión ininterrumpida<sup>29</sup> de relieves con escenas narrativas<sup>30</sup> de varios metros de altura desde el suelo (abarcando todo el ángulo de visión del observador) y donde el antiguo sistema de composición de las escenas en uno o dos registros también habría sido sustituido por otro unificado. Todo ello mostraría un cambio importante en cuanto al carácter y al mensaje que se quería transmitir, eliminando inscripciones que distraerían la atención y realizando solo breves epígrafes que servirían para centrar el acontecimiento sin posibilidad de interpretaciones erróneas o generales.

Por su parte, tanto la fachada Oeste del palacio como la Este estaban formadas por cinco pares de *lamassu*, además de otras figuras colosales flanqueando tres puertas de acceso. Entre estas puertas se habían colocado dos contrafuertes que, posiblemente, también estaban decoradas con dos

toros alados y una figura colosal sosteniendo un león. Sobre los colosos, los propios relieves del palacio de Senaquerib muestran diversos detalles acerca de su número, apariencia e incluso de las canteras de donde se extrajo la piedra para su construcción, y como se realizó su transporte hasta el palacio<sup>31</sup>. La única cantera de piedra caliza que se sabe fue explotada en época neosiria fue la que se encuentra cerca de Bavian, junto al acueducto terminado por Senaquerib, de forma que sus materiales no solo se habrían empleado para la construcción del acueducto. Aparte de ella los propios textos recuperados del periodo de Senaquerib indican los nombres de otras canteras como en Tasiate, de la que se extraía piedra caliza blanca.

Según el propio Layard, los *lamassu* más grandes del palacio de Senaquerib llegaban a pesar aprox. 45 toneladas y por tanto se transportarían hasta la orilla del río mediante rodillos colocados bajo en la parte delantera siendo arrastrados a la vez que empujados por palancas desde la parte trasera (de alentar a los trabajadores se encargaban los supervisores que aparecen en los relieves portando látigos), encargándose grupos de hombres de allanar el camino por donde iba a pasar apalancando las piedras que hubiera con barras de hierro o cortando con sierras y hachas la vegetación, siendo luego alisado el terreno con picos y palas. Después se emplearían una especie de balsas para transportarlos por el Tigris hasta Nínive, pero debido a lo complicado de su carga en estas balsas lo más probable es que los transportaran hasta la orilla del río y levantándolos un poco construirían las balsas debajo para colocarlos en ellas en tierra, luego se esperara a la crecida del río para que la balsa cargada pudiera ser transportada, realizando la maniobra inversa

29. SHEA, William H.; “Sennacherib’s description of Lachish and of its conquest”; Andrews University Seminary Studies, 1988, Vol. 26, No. 2, p. 179.

30. Las cuales ofrecerían cierto grado de movimiento a través de la composición que las alejaría del estatismo típico de las figuras individuales que defiende Ataç asociándolo a una intencionalidad filosófica y religiosa. ATAÇ, Mehmet-Ali; *Opus cit.*, p. 69.

31. No solo para ser colocados en el palacio sino también destinados a flanquear las numerosas puertas de la ciudad para proteger a sus habitantes de todo mal. Para Alessandra Cellerino estas representaciones se inspiraron en las del transporte de troncos que aparecen en el palacio de Sargón II. CIMORELLI, Dario (Ed.): *Opus cit.*, p. 62.

a su llegada esperando a la orilla a que las aguas se retiraran. El único inconveniente es que ello solo se producía en la primavera y sería el único momento anual en que estos toros podrían desplazarse.

Para Russell<sup>32</sup> este procedimiento sería demasiado incomodo y retrasaría mucho los trabajos del palacio por lo que la lejana cantera de Tastiata habría sido sustituida por la más cercana de la región de Balatai (su ubicación exacta es más difícil de especificar) en base a la velocidad de las obras registrada en las inscripciones del propio palacio. Aunque se piensa que en total Senaquerib emplearía también, aunque en menor medida, piedra de otras tres canteras como serían Kapridargila, Mt. Ammanana y el Mt. Nipur, todas ellas lugares donde el rey llevó a cabo campañas militares<sup>33</sup>. Así, el interés de Senaquerib por encontrar fuentes de abastecimiento para la construcción de los *lamassu* de su palacio reflejaría nuevamente esa búsqueda de presentarse como un rey todopoderoso a los ojos de los visitantes del palacio, ya que el solo hecho de contar con los medios para su construcción y transporte desde cualquier rincón del imperio ya sería muestra clara de su poder y un elemento también visible de su autoridad y prestigio.

Los palacios neosirios muestran una secuencia, en cuanto a la existencia de una estructura palacial de formas tradicionales, como sucede con los palacios de Tiglat-pileser III y Sargón II, que luego se repetiría con Senaquerib. Este mantuvo la construcción de grupos de habitaciones alrededor de patios de diversos tamaños y la estructura del Salón del Trono es idéntica a la de su padre Sargón II, pero de mayores dimensiones. Sucede lo propio en el

diseño de la decoración del palacio, cubriendo las paredes con ortostatos y flanqueando las puertas de las habitaciones principales con toros alados. En cualquier caso, si bien algunos elementos se mantuvieron de forma tradicional, es importante destacar que Senaquerib también introduciría una serie de importantes innovaciones en la decoración de su palacio, que romperían con esa misma tradición que en otros aspectos se había mantenido.

Estos cambios se dan tanto en la materia como en la composición. En cuanto a la primera, se aprecian innovaciones en los sujetos narrativos y apotropaicos. En los palacios de Asurnasirpal II y Sargón II los sujetos apotropaicos comunes son los genios alados y los toros alados, estos también aparecen en los relieves del palacio de Senaquerib pero junto con otros como los genios cubiertos con una piel de pez, los genios alados con cabeza de águila o las figuras humanas sujetando a un león, los cuales tampoco son novedosos pero menos frecuentes, aunque sí introdujo novedades que antes nunca habían aparecido como figuras humanas con el pelo rizado en la parte posterior de la cabeza, vistiendo una falda corta y sujetando un estandarte asido a una larga lanza de madera<sup>34</sup> u otras donde se muestra una figura masculina portando una corona con cuernos con una larga trenza de cabello atado a la parte posterior del cuello y que a veces aparece con cabeza de león, patas de águila y sosteniendo tanto una maza como un cuchillo; mientras que otra nueva forma muestra una figura humana con patas de león. Por su parte, el típico árbol sagrado, tan común en la decoración de los palacios de Asurnasirpal II y Sargón II, en el caso del palacio de Senaquerib no aparece en ningún momento.

32. RUSSELL, J. M.: *Sennacherib's...*, p. 97.

33. Oded indica como los reyes asirios veían en sus enemigos el reflejo de características negativas y opuestas a ellos mismos como la maldad, el pecado, etc. que como defensores de la justicia debían corregir, siendo ello utilizado como justificación para las campañas militares que nunca se iniciaban por un deseo expansionista del rey sino en respuesta a los problemas que aquellos causaban al imperio. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 56.

34. Para A. Cellerino la figura del pelo rizado se asemejaría al llamado “Señor de los Animales” de Khorsabad. CIMORELLI, Darío (Ed.): *Opus cit.*, p. 65.

Así, sabemos que si bien estas nuevas figuras apotropaicas nunca antes habían aparecido como relieves en la decoración de los palacios neosirios, sí que existían como figurillas realizadas en barro<sup>35</sup> que se solían enterrar debajo del pavimento en lugares indicados (normalmente delante de la jamba de cada puerta<sup>36</sup>) dentro de determinadas habitaciones, con el fin de proteger a sus ocupantes ante las fuerzas del mal, purificar la estancia o prevenir enfermedades. Por lo tanto, no se trataba de figuras nuevas sino de su inclusión en nuevos contextos visibles (ya que antes no lo eran) y de mayor tamaño, que podrían haberse entendido como la obtención de protección a una nueva escala. De forma que estas “nuevas” figuras habrían convivido con otras tradicionales y con las mismas funciones, y a su vez habrían desplazado a otras como los árboles sagrados.

Al margen del tema apotropaico, Senaquerib también dispuso la desaparición de tres motivos tradicionales en los relieves de los palacios neosirios de sus antecesores a cambio de darle una mayor importancia aun a los temas militares<sup>37</sup>. Es el caso las representaciones de procesiones, de escenas de caza (tradicionalmente de leones, toros, etc.) y de banquetes (aunque la Sala LI (n) muestra a numerosos sirvientes portando todo lo necesario para un

banquete en dirección al palacio pero no el banquete en sí), que no aparecen en ningún momento. Mientras que temas como la adquisición de materiales de construcción para la elaboración del palacio, que tradicionalmente habían sido representados en escasas ocasiones, en el palacio de Senaquerib adquirieron una mayor difusión.

Sobre las razones que pudieron motivar estos cambios, diversos autores como Russell proponen que, en el caso de la omisión de las tradicionales escenas de caza donde los textos grabados en los relieves mencionaban las hazañas de los reyes en este aspecto, su desaparición con Senaquerib así como de cualquier mención escrita podría entenderse como que la maestría en el arte de la caza<sup>38</sup> habría dejado de ser considerada en este momento como un elemento clave asociado a la realeza<sup>39</sup>. No así sucedería con su faceta constructora, a la que en este caso parece que Senaquerib dio aun más importancia que sus predecesores, quizá para contrarrestar lo anterior. Así, el rey mostró, en más relieves de lo habitual, representaciones relacionadas con la construcción del palacio y en sus textos inscritos se hace mención incluso a varias participaciones directas del rey en las obras.

35. Según Nakamura estas se colocaban de manera individual, por parejas o en grupos de siete, dentro de pequeñas cajas que se depositaban por personal religioso siguiendo complicadas ceremonias. Su aparición bajo el pavimento representaría también un carácter liminal que serviría para separar el mundo de los vivos del de los muertos que para los sirios se ubicaba en las profundidades de la tierra desde donde a través de grietas, etc. los espíritus malignos podían ejercer su influencia sobre los vivos. NAKAMURA, Carolyn; “Dedicating Magic: Neo-Assyrian Apotropaic Figurines and the Protection of Assur”; *World Archaeology*, Vol. 36, No. 1, The Object of Dedication (Mar., 2004), p. 14 y 18.

36. Wiggermann añade también como lugares que necesitaban de especial protección las esquinas, ventanas y techos de las estancias. WIGGERMANN, F.; *Mesopotamian Protective Figures. The Ritual Texts*; Leiden, Brill, 1992, p. 17.

37. Para Oded las campañas bélicas de los reyes neosirios eran parte inevitable de su permanente lucha contra el mal, y en base a su existencia permanente dichas acciones no eran una excepción sino algo habitual y periódico motivado por razones éticas y morales asociadas a la justicia. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 38.

38. Se dice que los dioses ordenaron a los reyes de Siria practicar la caza con todos los animales salvajes que habían depositado en el mundo (GRAYSON, ARI II, p. 369). Oded indica que el éxito en la caza simbolizaba la victoria sobre los enemigos, así como demostraba el poder, habilidad y sabiduría de los reyes sirios; mientras que para Watanabe representaría el triunfo del orden sobre el caos, a pesar de lo cual Senaquerib no dio propaganda a esta práctica. Lo cual no implica que no la realizara. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 150. WATANABE, Chikako; “Symbolism of the Royal Hunt in Assyria,” en PROSECKY J. (Ed.), *Intellectual Life of the Ancient Near East*; Papers presented at the 43rd Rencontre Assyriologique Internationale. Prague, Academy of Sciences of the Czech Republic, Oriental Institute, 1996, pp. 439-50.

39. Realeza que para Speiser era la encargada de mantener el orden de la anarquía y la barbarie. SPEISER E. A.; “Ancient Mesopotamia”; en DENTAN, Robert (Ed.); *The Idea of History in the Ancient Near East*; New Haven/London, Yale Univ. Press, 1955, p. 50.

Otro elemento importante y esencial, en cuanto a la forma en que Senaquerib quiso realizar la decoración y construcción de su palacio, fue la innovación en la representación del espacio y del tiempo, a través del uso de la perspectiva en sus relieves. Esta intencionalidad no fue novedosa, así como tampoco lo fueron la representación espacial y la narración temporal, en cuanto a los relieves asirios. Tradicionalmente, para representar el espacio en una composición se colocaban las figuras en una misma línea en la parte inferior y sobre esta se colocaban otras figuras más pequeñas para expresar profundidad. Pero existía un matiz que, no sabemos si intencionalmente o no, restaba cierto realismo a las composiciones, ya que si bien en el caso de las representaciones del rey el hecho de que este aparezca de mayor tamaño que el resto de las figuras en las composiciones era algo tradicional y normal para representar su superior condición<sup>40</sup>, en el caso de estos relieves las figuras de la línea inferior suelen ser de un tamaño demasiado grande en cuanto a la amplitud de todo el registro. Ello da la sensación de que, cuando aparecen soldados asirios en dicho registro, se estuvieran enfrentando a enemigos mucho más pequeños. Esto podría haberse realizado premeditadamente para mostrar el mayor poder del ejército asirio sobre sus enemigos, pero resta realismo a la composición y hace que la sensación de profundidad se perciba peor. En el caso de los relieves del palacio de Senaquerib se empleó otro sistema para ese mismo fin, la sensación de profundidad se conseguía alejando las figuras algo más entre sí de lo habitual. Mientras que en el sistema tradicional la organización del espacio se hacía en registros horizontales que se solapaban, en el caso del

sistema empleado por Senaquerib la organización del espacio es vertical, lo que permite una observación de la escena más cercana a la propia realidad, quizá con la intención de que el observador sintiese mayor credibilidad hacia lo representado haciéndole sentirse como si estuviera allí, impresionándole más aún<sup>41</sup>.

En cuanto a la representación del espacio, tradicionalmente la estructuración de los relieves neosirios en dos franjas horizontales, divididas por una franja de texto, impedía la correcta representación de la profundidad espacial al no disponerse de suficiente superficie para ello. Pero ya en el palacio de Sargón II aparecen algunos relieves que buscaban evitar esto mediante la eliminación de la banda de texto, a favor de una composición única, vertical, con escalas en las figuras más realistas y mediante una composición de mayor tamaño a lo habitual. De esta forma, sí se podía representar la profundidad espacial sin problemas, empleándose un enfoque del tipo “vista de pájaro”<sup>42</sup> que ofrecía una visión más realista que la tradicional hasta este momento, que mezclaba la “vista a ras de suelo” con “la vista de pájaro” y ofrecía una visión más irreal<sup>43</sup>. Es por ello que Sargón II se podría considerar como el precedente en el que Senaquerib se inspiró para llevar a cabo su nuevo tratamiento en cuanto a los relieves del palacio, aunque las innovaciones de Sargón II se redujeron a una única composición situada en el Salón del Trono, que muestra el transporte de madera para la fabricación de techumbres, y que choca con el estilo tradicional que se muestra en el resto de representaciones que decoran su palacio.

40. Para Liverani, el rey tradicionalmente era quien dirigía las campañas militares como parte de una ideología militar mantenida desde época Medioasiria, aunque en ocasiones delegaba esa función en oficiales de confianza como los *turtānu*. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 638.

41. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, pp. 157-158. Para Bersani y Dutoit este tipo de obras constituían un espectáculo de indudable impacto en quienes las presenciaran. BERSANI, L. DUTOIT, U.: *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian art and modern culture*; New York, Schocken Books, 1985, p. 5.

42. RUSSELL, J. M.: “Bulls for the Palace...”, p. 525.

43. CZICHON, R.: *Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwicklung*; vom 9. zum 7. Jahrhundert v. Chr., München-Wien, 1992, p. 155.

Así, las innovaciones en las representaciones de los relieves de Senaquerib no se deben tanto a una nueva presentación de la perspectiva, algo que ya habían iniciado sus antecesores, sino más bien a la aplicación sistemática de las innovaciones y avances anteriores<sup>44</sup>, alejándose de lo tradicional, tanto en la desaparición de temas habituales como en la forma de representar los temas. Así, la desaparición de la banda de texto que dividía las franjas horizontales de los paneles permitió una mayor profundidad en la representación. La apuesta por un único punto de vista (“de pájaro”) frente a la combinación anterior también aportó más realismo, y junto con una elaboración de las figuras a una escala más cuidada (generalmente de menor tamaño que antes, donde el punto de vista bajo generaba una primera línea de figuras de un enorme tamaño en relación con el resto de la composición) permitieron que no se diera la superposición de figuras anterior para expresar profundidad.

El tratamiento representativo que se da a la figura del rey también se modifica. En este caso su importancia no viene remarcada por su mayor tamaño que el resto de las figuras, sino que su tamaño es el normal pero su importancia se recalca en base al lugar preeminente que ocupa dentro de la representación<sup>45</sup>. Por todo ello se aprecia que Senaquerib buscaba la realización de relieves mucho más realistas que los de sus predecesores,

aun queriendo representar y mostrar mensajes similares en muchos casos, de forma que el mensaje fuera más fácilmente asimilado por los observadores y tenido en cuenta como algo más real que como podían haberse entendido antes las representaciones de los relieves de los reyes neosirios.

El punto de “vista de pájaro” ofrece al espectador no solo una visión más amplia de lo que podría haber visto si hubiera estado presente en el momento de la representación, sino que además hace que no pierda detalle de todo lo sucedido, apreciando así en toda su magnitud los logros del monarca. También parece que los relieves de palacio son tremendamente fieles a la realidad y por ello hay quienes opinan que posiblemente se realizaron en base a dibujos elaborados en el momento y sobre el terreno<sup>46</sup>. Autores como Russell no son partidarios de esta interpretación y para explicar ese realismo (como en el de la campaña de Laquish) explican que se debieron basar tanto en los registros escritos de la campaña como en las descripciones de algunos de sus participantes<sup>47</sup>, o de los propios habitantes de las ciudades representadas ya que era habitual que muchos de ellos fueran deportados<sup>48</sup> y enviados a diversos lugares incluida la capital asiria.

Todo ello servía para que quienes vieran los relieves, y conocieran o hubieran visitados muchas ciudades del Próximo Oriente, pudieran interpretar solo por

44. Aunque, en otros ámbitos Senaquerib indica haber creado un nuevo método de fundición del bronce que para autores como King provendría de Egipto. KING, L. W.; “Sennacherib and the Ionians”; *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 30 (1910), p. 331.

45. Ello se refleja en las escenas en que aparecen campamentos asirios dentro de una representación, ya que el rey se muestra colocado siempre en el centro, que para Micale y Nadali no solo se trataría de colocarlo en la zona más segura sino que ello muestra al monarca como centro simbólico del todo. MICALE, M. G., NADALI, D.; “The Shape of Sennacherib’s Camps: Strategic Functions and Ideological Space”; *Iraq*, Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assriologique Internationale, PartOne (2004), p. 166.

46. Como Alessandra Cellerino. CIMORELLI, Darío (Ed.): *Opus cit.*, p. 53.

47. RUSSELL, J. M.: *Sennacherib’s...*, pp. 208-209.

48. Para Liverani las deportaciones tenían una doble función: por un lado repoblar campos y ciudades asirias diezmados por las necesidades militares del imperio y adquirir personal cualificado para la construcción y el funcionamiento del imperio, pero en ello también influye la búsqueda de acabar con el problema que estos pueblos podían causar en el futuro desarraigándolos cultural y geográficamente. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 641. Para Oded, las campañas militares respondían a la aplicación del “juicio divino” sobre los enemigos y ello mismo era lo que justificaba cualquier medio empleado con el fin de proteger el orden del mundo y a los habitantes del imperio, demostrando cada victoria su capacidad para gobernar y garantizar esos principios, así como el favor de los dioses. Ello no impediría, como señala el propio autor, que estas prácticas provocaran un odio eterno de sus enemigos hacia los asirios. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 42 y 120.

sus formas de qué ciudades se trataba sin tener que recurrir a explicaciones o ni tan siquiera al epígrafe que las acompañaba. De esta forma, a través del realismo, se buscaba ofrecer veracidad a las acciones, y las representaciones estaban así preparadas tanto para ser reconocidas rápidamente y a simple vista por el ojo atento de un viajero de aquellas tierras, como por aquel que no tenía tal bagaje pero que podía servirse de los epígrafes para reconocer, aunque fuera solo por su nombre y su fama, aquellas imponentes ciudades que habían caído bajo el poder del rey asirio.

En cuanto a la representación del tiempo en los relieves de Senaquerib, la progresión en el espacio de forma continua se habría empleado para expresar una secuencia temporal, al igual que sucedía en las representaciones de sus antecesores, aunque en este caso la escala de su utilización si fue mucho mayor. Así, en los relieves de Senaquerib se muestran dos sistemas para mostrar una progresión temporal. Uno de ellos sería mostrando diversos momentos de un acontecimiento a través de mantener fijo el paisaje en el que se enmarcan, y el otro a través de repetir el mismo tema principal pero con leves variaciones de los detalles del fondo. La eliminación de las franjas de texto que tradicionalmente dividían los relieves permitió a los artistas de Senaquerib tanto introducir un mayor número de detalles narrativos como conseguir que la continuidad visual entre los distintos paneles no se rompiera, facilitando su comprensión. El primer sistema de narración temporal parece que se empleó con mayor asiduidad en las salas de menor tamaño (como la Sala XIV que muestra el sitio de Alammu), mientras que el segundo sistema se empleó en las habitaciones más grandes. Así, los relieves de Senaquerib fueron los primeros en los que la escena principal y el fondo se transforman a medida que avanza temporalmente la secuencia, independientemente de

que esta se lea de izquierda a derecha (lo más habitual y predominante) que al contrario.

A través de los relieves de su palacio, quisiera o no haberlo reflejado de forma premeditada, Senaquerib se nos muestra como un innovador, faceta que se vería reflejada también en los textos donde se preciaba de haber descubierto nuevas canteras, nuevos métodos en la fundición del bronce<sup>49</sup>, etc. ampliando la importancia y el papel del rey tanto en la construcción de su palacio como en la grandeza de su reino. Ello era de por sí novedoso, ya que sus antecesores no pasaron de ofrecernos relatos planos de sus hazañas o la construcción de sus palacios, pero de una forma en la que no adquirirían tal protagonismo en ellas como en este momento. Pero estos cambios también pudieron responder a la intencionalidad de utilizar los relieves de su palacio para una nueva función, de forma que realizados a la manera tradicional ello no podía conseguirse y se buscó un nuevo sistema de representación que permitiera también salvar del olvido sus hazañas<sup>50</sup>. Russell es de esta opinión aunque él mismo afirma que es difícil de demostrar.

En cualquier caso, hay que destacar el mayor naturalismo que nos ofrece en sus representaciones en cuanto a sus predecesores, mostrando la realidad tal como se habría visto y quizá siendo ello un elemento importante para que los embajadores de territorios sometidos detectaran rápidamente sus ciudades en los relieves como recordatorio de lo que les sucedería si se revelaban contra la autoridad del rey asirio<sup>51</sup>. Ello se aprecia claramente en el caso de los *lamassu* que tradicionalmente se representaron con cinco patas para que desde cualquier punto de vista se mostrara “realista”, pero Senaquerib quiso que solo mostraran cuatro patas de forma que al observarse de lado

49. LACKENBACHER, S.: “Le récit de construction du palais”; Dossiers d’Archéologie n° 171, Fastes des palais néo-assyriens, 1992, p. 22.

50. ODED, Bystenay: *Opus cit.*, p. 160.

51. RUSSELL, J. M.: “Bulls for the Palace...”, p. 536.

solo se verían tres de ellas, y aunque esto parezca que podría empobrecer el realismo de la representación, más bien sería al contrario, ya que al final la figura estaría siendo mostrada tal y como realmente se vería en la realidad (la pata delantera que faltaría fácilmente pudo haberse intuido tras la que sí se muestra, por lo que en cualquier caso no habría resultado “antinatural”) y no habría sido alterada premeditadamente para imbuirla de un realismo ficticio.

En cualquier caso no hay que olvidar que aunque estas innovaciones buscaran un mayor naturalismo que mejorara la asimilación de las representaciones por sus observadores, la ruptura con los modelos anteriores implicaría también que unos observadores poco habituados a estos nuevos sistemas, y sí más a los antiguos, habrían, tenido más problemas para comprender el significado de las representaciones que si se hubieran mantenido unos convencionalismos a los que ya estaban acostumbrados. Pero podríamos entender que, aunque ello es difícil de medir, es significativo el hecho de que, si bien más tarde el propio Asurbanipal utilizaría en los relieves que a él pueden atribuírsele en el “palacio sin rival” el mismo sistema de representación espacial que su antecesor (Sala XXXIII), también hay que destacar que volvió al sistema tradicional de dos o tres registros horizontales y a la superposición de figuras para indicar la profundidad.

Pero, si bien las innovaciones de Senaquerib pudieron ser entendidas sin dificultad por parte de los observadores<sup>52</sup>, quizá la mayoría no pudo adaptar

su punto de vista tan fácilmente<sup>53</sup> y ello habría obligado a Asurbanipal a volver, en parte, a los sistemas de representación tradicionales, aunque lógicamente cualquier tipo de interpretación en cuanto a los motivos del cambio es puramente especulativa.

---

52. Para Liverani, la mayor parte de la población era analfabeta y la colocación de estas imágenes e inscripciones en lugares como el palacio donde no era posible el acceso del público en general hacia que los mensajes que intentaban transmitir solo fueran comprendidos enteramente por sus propios autores (escribas, artesanos y funcionarios que propiciarían la propaganda de los mensajes de forma oral al resto de ciudadanos quienes lo conocerían también a través de celebraciones públicas, etc.) y destinados casi exclusivamente a estos, a los dioses y a los futuros monarcas que habitaran en el palacio. Pero a ellos habría que añadir los embajadores de las provincias sometidas o de los pueblos situados en los márgenes del imperio (a quienes Liverani solo hace receptores del mensaje visual que refleja la opulencia y grandiosidad de las construcciones asirias y no de los mensajes reflejados en los ortostatos) que si bien no tendrían acceso a todo el palacio si al menos a una parte de él y que gracias a la creación de un lenguaje más visual que escrito podrían comprender y difundir más fácilmente lo que intentaban transmitir. LIVERANI, Mario: *Opus cit.*, p. 646-7.

53. RUSSELL, J. M.: “Bulls for the Palace...”, p. 528.